ANTONIO APARECIDO MANTOVANI

ESPAÇO EM RUÍNAS:

meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em *Os dois irmãos*
de Germano Almeida e *Dois irmãos* de Milton Hatoum

SÃO PAULO
2009

ANTONIO APARECIDO MANTOVANI

ESPAÇO EM RUÍNAS:

meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em *Os dois irmãos*
de Germano Almeida e *Dois irmãos* de Milton Hatoum

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo (Área de
Estudos comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa) como requisito parcial
à obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Orientadora. Profa. Doutora Simone
Caputo Gomes

SÃO PAULO
2009

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Antonio e Elvira, meus primeiros e eternos mestres.

Ao meu filho Luan Mantovani, pelas alegrias que me proporciona.

In memoriam

À Professora Doutora Benilde Justo Caniato, uma saudade eterna, um exemplo de vida a ser seguido.

AGRADECIMENTOS

Ao coordenador Mário Lugarinho, pela amizade, por participar da banca de qualificação, pelas importantes sugestões dadas e pela confiança depositadas em nosso trabalho.

À professora Tania Macêdo pela amizade, por participar da banca de qualificação, pelas relevantes contribuições desde o mestrado e pela presença em momentos importantes de minha vida universitária.

Aos professores Benjamim Abdala Júnior, Maria Aparecida Santilli (in memoriam) e aos demais professores do Programa de Estudos Comparados de Língua Portuguesa que, de uma forma ou outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante trinta meses.

À Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT - pela licença remunerada para que esta pesquisa se tornasse possível.

Aos colegas de mestrado e ou doutorado: Ana, Agnaldo, Elizabete, Elizete, Francis, Genivaldo, Irene, Isaac, Liliane, Malheiros, Marinei, Nancy, Renata, Suzane e Vera pela ótima convivência durante esses cursos. Em especial à Liliane Batista e Vera Maquêa, pelos diálogos construtivos no início deste trabalho e, sobretudo, ao Genivaldo, pelo companheirismo e pela incansável colaboração em todos os momentos.

À Alessandra pela ótima convivência, pela compreensão e por tornar meus dias mais venturosos.

Ao meu filho Luan, que pela segunda vez sentiu as ausências do pai nas lutas pelas conquistas deste doutorado.

Aos meus irmãos Márcia, Marcelo, Adriana, Ana Maria, Roberto, Pedro, José Luiz, e Cida que tanto me orgulham.

À Elisiane, Mara, Ovanir e Evaristo pelo importante apoio vindo de Mato Grosso.

À minha família de São Paulo, Genivaldo, Neuza, a princesinha Duda, Simone e Érica, pela ótima convivência e pelas alegrias proporcionadas.

In memoriam: À professora Benilde Maria Justo Caniato, pela amizade que nasceu e solidificou ainda no mestrado. Pela acolhida no doutorado, pela orientação segura e por todas as incansáveis contribuições dadas enquanto estive por aqui.

À professora Simone Caputo Gomes pela orientação, pela confiança depositada em nosso trabalho, pela seriedade e competência, pelas leituras atentas, pelas importantes sugestões, pela presença constante em todos os passos de nossa pesquisa, e pela amizade que nasceu e alicerçou-se durante o doutorado.

Eu gosto de você, Brasil, porque
você é parecido com a minha terra.

Jorge Barbosa

Eu gosto de você, Cabo Verde,
porque você é parecido com a minha
terra.

Simone Caputo Gomes

Cabo Verde e Brasil, a Mútua
"Invenção do Amor"

Manuel Veiga

RESUMO

MANTOVANI, A. A. Espaço em Ruínas: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em *Os dois irmãos* de Germano Almeida e *Dois irmãos* de Milton Hatoum. 2009. 179 f. Tese (Doutorado) FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O diálogo entre a literatura brasileira e a caboverdiana não se esgota nas décadas de 30 e 40. Este pode ser observado até a atualidade e com extensão para outras regiões brasileiras, além do Nordeste. A partir desta reflexão, este estudo tem como objetivo investigar, dentro do macrossistema literário de língua portuguesa e no âmbito das relações literárias contemporâneas entre Brasil e Cabo Verde, como se dá o diálogo entre as obras *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Investigará também como o espaço impacta o comportamento das personagens que, não raro, são movidas pelo contexto em que estão inseridas. Essas obras podem ser aproximadas, numa abordagem comparativa, por alguns fatores como a hibridez cultural, em virtude principalmente da emigração, a presença do mito da rivalidade entre irmãos, o drama familiar causado pelo adultério seguido da reparação sob o signo da vingança, a casa que se desfaz associada à ruína das personagens, a coerção imposta pelos valores da sociedade.

Palavras-chave: Literatura Caboverdiana, Literatura Brasileira, Estudos Comparados, Germano Almeida, Milton Hatoum.

ABSTRACT

MANTOVANI, A. A. Space in downfall: social environment, familiar conflict and the house in ruins on *Os dois irmãos*, by Germano Almeida and *Dois irmãos*, by Milton Hatoum. 179 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The dialogue between Brazilian and Cape Verdean literatures does not end up in the 1930s and 1940s. It can be observed until nowadays and with extension to other Brazilian regions beyond north-east. Based on this reflection, this study aims at investigating, inside the literary macro system of Portuguese language, and in the scope of contemporary literary relations between Brazil and Cape Verde, how the dialogue between *Os dois irmãos*, by Germano Almeida and *Dois irmãos*, by Milton Hatoum carries out. It will also investigate how the space affects the behavior of characters that, not rarely, are moved by the context which they are inserted in. These two works can be closed up in a comparative approach by some factors as cultural hybridization, mainly due to emigration, the presence of rivalry myth between brothers, the familiar drama caused by adultery followed by reparation under the flag of revenge, the house that ruins associated to the downfall of characters, the coercion imposed by society values.

Key-words: Cape Verdean literature, Brazilian literature, compared studies, Germano Almeida, Milton Hatoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ADENTRANDO O RIO	11
CAPÍTULO I ENTRE ÁGUAS: REMANDO NO LABIRINTO DA TEORIA	20
1.1 Metamorfoses de conceito do espaço em diferentes campos do saber	20
1.2 Sobre a conceituação teórica de espaço	26
1.3 Personagem e espaço: um limite vacilante	38
1.4 Outros componentes da narrativa	43
CAPÍTULO II CONTEXTUALIZANDO OS ESPAÇOS DOS ROMANCES	47
2.1 Santiago: mimesis do real e construção do ficcional	47
2.2 Fios que se cruzam: Manaus entre história e ficção	57
CAPÍTULO III LITERATURA BRASILEIRA E LITERATURA CABOVERDIANA: alguns flashes	68
3.1 A presença da literatura brasileira na literatura caboverdiana .	68
3.2 Brasil e Cabo Verde: grandes momentos de intercâmbio literário	72
3.3 Semelhanças e diferenças entre <i>Os dois irmãos</i> e <i>Dois irmãos</i> ..	85
3.4 A presença do ambiente na ótica dos narradores	90
CAPÍTULO IV IRMÃOS EM CONTRAPONTO	99
4.1 A relação fraternal: mitos de rivalidade e violência	99
4.2 Cicatriz: uma marca eterna	112
4.3 Poder do pai, tradição e identidades em <i>Os dois irmãos</i>	116
CAPÍTULO V O IMPACTO DO ESPAÇO NAS PERSONAGENS: A CASA EM RUÍNAS E A RIVALIDADE ENTRE IRMÃOS	122
5.1 A casa como representação do conflito familiar	122
5.2 A escola: espaço decisivo na formação das personagens em <i>Dois irmãos</i>	137

5.3 Espaço citadino e seus ocupantes em <i>Dois irmãos</i>	141
5.4 O impacto do espaço no comportamento das personagens	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS - NÃO ADENTRARÁS NOVAMENTE O MESMO RIO	159
BIBLIOGRAFIA.....	166

INTRODUÇÃO – ADENTRANDO O RIO

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.

Clarice Lispector

Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um nó.

Jorge Luis Borges.

No Brasil, o conceito de espaço seja urbano, rural ou selvático, foi utilizado logo cedo como índice diferenciador do país pelos ficcionistas. Há uma forte adesão à categoria espaço no romance brasileiro, que procura retratar literariamente todo o país, com suas variedades.

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, afirma:

O nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território (2007, p. 433).

O ensaísta afirma ainda que “o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes (2007, p. 433). No entanto, adverte que nossos românticos, com o intuito de constituir um passado heróico e lendário para a civilização brasileira, acabaram por inspirar-se em Chateaubriand e Cooper. Aos moldes do *bom sauvage*, os índios retratados nos romances românticos, na condição de primeiros habitantes, em vez de representar o próprio instinto da nacionalidade brasileira, assemelhavam-se à imagem de cavaleiros medievais. Em “Literatura e subdesenvolvimento¹” (1989) Antonio Candido alerta para o fato de que o nativismo expresso pode ser uma manifestação da ideologia colonial que “o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e consequente dependência” (1989, p. 157).

Também em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989) Antonio Candido afirma que o regionalismo romântico, que procurou afirmar as particularidades e a identidade das regiões como uma espécie de “afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava” (1989, p. 157). Voltar-se à natureza exuberante, ao pitoresco decorativo e ao exotismo seria uma forma de compensação ou fuga da pobreza social de um país subdesenvolvido cuja literatura enfatizou os elementos pitorescos em lugar dos problemas humanos de um país subdesenvolvido.

Essa preocupação com o espaço confirma uma tendência formal cada vez mais consolidada, sobretudo nas décadas de 30 e 40 do século XX, com o denominado regionalismo brasileiro. Nestas décadas, ocorre o que Antonio Candido (1989) denomina de “pré-consciência do subdesenvolvimento” (1989, p. 160) quando ressalta: “tivemos o regionalismo problemático (...) *romance social, indigenismo, romance do Nordeste*” (Ibidem).

As tendências regionalistas, nesta segunda fase, no Modernismo, voltam-se ao realismo social. A ficção privilegia o enfoque das regiões agrárias subdesenvolvidas, daí o romance de 30 ser chamado de regionalista porque,

¹ O ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” (de autoria de Antonio Candido) foi publicado em *A Educação pela Noite e outros ensaios*.

diferentemente do regionalismo pitoresco dos românticos, trata-se de um regionalismo crítico consciente do subdesenvolvimento do país de então.

Nessas mesmas décadas, também na literatura caboverdiana encontramos uma maior preocupação com o espaço. Destacamos aqui a publicação do romance *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes. Esta obra dialoga com vários romances do regionalismo nordestino, como *Menino de engenho*, *Vidas secas* e *O quinze*. Mas o diálogo não se restringe a esses romances, e nem apenas à prosa das duas literaturas.

Considerado um discípulo de Baltasar Lopes, o também escritor caboverdiano Germano Almeida, juntamente com Leão Lopes e Rui Figueiredo, publica em 1983 a primeira edição da revista *Ponto e Vírgula*. Com sede no Mindelo, a revista foi publicada entre março de 1983 e dezembro de 1987, num total de 17 números. *Ponto e Vírgula* foi criada pela necessidade que o grupo sentiu de repensar a cultura, a vivência, a identidade e a maneira do caboverdiano estar no mundo. Maria Aparecida Santilli afirma:

é possível deduzir que, retomando demandas que têm raízes nos postulados de *Claridade*, os escritores ligados a *Ponto e Vírgula* teriam contribuído para um novo impulso, o de inventar o futuro da Literatura Cabo-verdiana (2007, p. 169).

A produção literária de Germano Almeida confirma esse pensamento. Interrompida a publicação de *Ponto e Vírgula*, ficaram as heranças dos postulados da revista. Um ano após a publicação do último volume do periódico, Germano Almeida publicou *O testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo* (1988), seu primeiro romance, superando todas as expectativas e tornando seu autor um dos mais conhecidos na atualidade fora do arquipélago.

Com sucessivas publicações esgotadas, *O testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo* foi adaptado ao cinema por Francisco Manso, em 1996. No ano seguinte recebeu o Prêmio de “Melhor Filme” do Festival de Cinema de Gramado, e no Paraguai ganhou o prêmio de melhor filme e melhor ator no 8.º Festival Internacional Cinematográfico de Assunción. Nos Estados Unidos recebeu generosas críticas da imprensa e surpreendentes audiências.

Como em *O testamento do senhor Napumoceno*, a obra de Germano Almeida se distingue pelo humor, pela ironia e pela crítica social, libertando-se do fatídico binômio chuva/seca a que uma crítica menos atenta reduzira a literatura do arquipélago. Ela desmascara a hipocrisia reinante na vida pública e privada da sociedade caboverdiana: por meio do riso fácil e da capacidade de enfrentar os problemas sem perder o humor, o caboverdiano é retratado num período em que a sociedade se encontra em transformação pelas influências vinda de fora.

A história da sociedade caboverdiana tem sido retratada por Germano Almeida não apenas em sua ficção. O autor lançou em 2003 o livro *Cabo Verde: viagem pela história das ilhas*, em que contempla a história de Cabo Verde desde o seu achamento. Essa obra visita todos os espaços do arquipélago caboverdiano, ao narrar a história de cada uma das ilhas. Antes, porém, desta publicação, Germano Almeida publicou várias narrativas em que o espaço assume também grande relevância. Entre elas, destacamos o romance *Os dois irmãos*², publicado em 1995.

Como se vê, a adesão ao espaço é altamente expressiva, tanto no romance brasileiro quanto no caboverdiano. No Brasil, entre tantos espaços preenchidos de significados graças ao trabalho de grandes criadores, como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o Nordeste de José Américo de Almeida, o agreste de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz e o sertão de Guimarães Rosa, destacamos aqui mais um rico espaço adicionado à identidade brasileira, a Manaus de Milton Hatoum. Na Manaus retratada por este autor, além do espaço enquanto ambientação, é relevante o mapeamento geográfico que assume uma dimensão simbólica, distante dos pressupostos que definiram o regionalismo nordestino do início do século XX. Na obra de Germano Almeida, o espaço e a ambientação também são muito relevantes. *Os dois irmãos* (1995) apresenta um retrato do contexto tradicional caboverdiano da ilha de Santiago na década de 70.

² Para evitar sucessivas repetições dos nomes dos romances em estudo, utilizaremos quando acharmos conveniente apenas as iniciais ODI para *Os Dois Irmãos*, e DI para *Dois Irmãos* principalmente nas citações de excertos.

Segundo Germano Almeida, a história que deu origem ao romance *Os dois irmãos* aconteceu na ilha de Santiago, por volta de 1976, quando ele, como Agente do Ministério Público³, foi designado para a “acusação de ‘André’ pelo crime de fratricídio”. Passado o julgamento, e nunca se sentindo em paz, Germano escreveu o romance, no qual, segundo o próprio autor, a realidade se confunde com a ficção. Desta forma, a escrita parece, para além do ofício de escrever, ser uma maneira de o autor resgatar e compreender os motivos que levaram André (nome fictício) a matar o próprio irmão. Na verdade, a consumação do crime ocorre não pela vontade do infrator, mas pela intensa pressão social exercida sobre ele, principalmente por parte do pai que o ignorou completamente até a consumação do fratricídio, que repararia assim, a honra desfeita.

Neste romance, o narrador traz a sociedade (representada nas personagens presentes no julgamento) para dentro da narrativa que se constrói no desenvolver do julgamento de André. Para isto, dá a voz a várias personagens (testemunhas) que também não esclarecem completamente a real culpabilidade do homicida: “O juiz acabaria por considerar provado que André Pascoal matou o irmão, mas em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas...” (ODI, p. 11). Diante do impacto do meio sobre André, tendo por consequência o desfecho do crime, não sabemos até que ponto essa personagem é realmente a culpada pelo fratricídio. Esta dúvida enriquece o texto e instiga o leitor, que conclui que André se viu obrigado a cometer um crime de acordo com a expectativa e os valores de uma sociedade cujo código de honra está acima de tudo.

O romance de Milton Hatoum centraliza o enredo na história dos gêmeos Yaqub e Omar, o caçula, e as relações destes com a mãe, o pai e a irmã, respectivamente: Zana, Halim e Rania. Nos fundos da mesma casa, localizada num bairro de Manaus, moram a empregada Domingas e seu filho Nael, um

³ Essa afirmação consta do frontispício do romance *Os Dois Irmãos*, chamando a atenção do leitor para a veracidade da história que inspirou o autor a escrever o romance mencionado.

menino que anos mais tarde narra uma estória cheia de vingança, paixão e relações arriscadas, buscando a identidade de seu pai (Yaqub ou Omar).

A intriga tem seu início quando Yaqub é mandado para o Líbano, aos treze anos, para evitar o conflito entre os gêmeos. Como consequência dessa relação conflituosa, o inconsequente Omar estoca o rosto de Yaqub com uma garrafa estilhaçada, causando-lhe um grande corte e uma eterna cicatriz, porque ele havia recebido um beijo no rosto da dengosa mocinha Lívia, que atraía os dois irmãos.

Yaqub volta cinco anos depois, transformado num jovem calado, misterioso e cheio de ressentimentos. Mais tarde vai estudar em São Paulo, onde o frio da cidade parece contagiar também seu temperamento, e ali se casa em segredo. Omar é mandado à Capital Paulista para tentar obter sucesso semelhante ao do irmão mais velho, e descobre que este havia se casado com Lívia, a causadora do principal conflito na infância dos irmãos, o que torna a sua reconciliação impossível. Posteriormente Omar sente-se também traído nos negócios e espanca Yaqub, que planejará e executará friamente sua vingança.

Feitas estas abordagens e tendo em vista a problemática explorada nos romances *Os dois irmãos* e *Dois irmãos*, esta tese teve como ponto de partida investigar se e como o ambiente tece e impacta o comportamento das personagens e verificou-se que, não raro, elas são movidas pelo contexto em que estão inseridas. Constatou-se também que essas obras se aproximam por alguns fatores como: o conflito entre irmãos, o drama familiar, a casa que se desfaz em virtude do ciúme ou do adultério e a reparação sob o signo da vingança.

No que diz respeito ao apoio teórico, nossa bibliografia tornou-se eclética ao trabalharmos com estudiosos distintos como Michel Butor, Bóris Tomachévski, Georges Poulet, Franco Moretti, Gaston Bachelard e Osman Lins, entre outros. O último, por exemplo, com reflexões mais sociais, enquanto Bachelard, com aportes fenomenológicos.

Tanto no romance de Hatoum quanto no de Germano, o desconforto e os conflitos vividos pelas personagens surgem quando a casa deixa de ser um local

de proteção, sossego, estabilidade e integração e se transforma num ambiente de conflito e repulsa. Por isso, o estudo do espaço da casa, realizado por Bachelard, tornou-se relevante para a compreensão de como a casa se desfaz nos dois romances.

Quanto à organização do texto, no primeiro capítulo, “Entreáguas: remando no labirinto da teoria”, sentimos a necessidade de fazer um breve histórico para clarificar o conceito de espaço em diferentes campos do saber e, em sequência, abordamos os que nos pareciam ancorar teoricamente a análise dos romances estudados.

Ainda sobre os aportes teóricos propostos no primeiro capítulo, verificamos que, enquanto alguns, contrariamente ao que esperávamos, pouco contribuíram para este estudo, outros adquiriram uma relevância maior do que prevíamos em princípio. Destes destacamos o trabalho de Antonio Candido, “Degradação do espaço”, pela sua importante contribuição para o entendimento de como desvela a correlação entre a personagem e o ambiente. Neste artigo Candido revela como ocorre em *L’Assomoir*, de Émile Zola, a progressiva degradação do espaço e sua correlação com os estados psíquicos das personagens, impactando seus comportamentos. Como diz José Alonso Torres Freire: “Antonio Candido estabelece, inclusive, parâmetros metodológicos para a aplicação de sua noção de correlação funcional entre ambientes e personagens em trabalhos semelhantes sobre o espaço (2006, p. 13).

Os estudos de Osman Lins (1976) ofereceram também importantes contribuições para entendermos como as personagens agem impulsionadas pelo ambiente, muitas vezes contra a própria vontade. Esse autor mostra como o ambiente é capaz de levar a personagem a transformar em atos a pressão sobre ela exercida, sobretudo quando a mesma não está empenhada em conduzir sua própria vida e se “vê à mercê de fatores que lhe são estranhos” (LINS, 1976, p. 11).

Destacamos ainda as contribuições oferecidas por Georges Poulet, em *O espaço proustiano* (1992, p. 31), em que afirma que, na narrativa bem construída, as personagens vestem o cenário, identificando-se com ele. Da

mesma forma, os *Atlas do romance europeu* (2003), de Franco Moretti demonstraram ser “boas ferramentas” que permitem compreender como determinados espaços proporcionam determinadas narrativas, condicionando suas construções, delimitando e conduzindo o comportamento das personagens.

No segundo capítulo, “Contextualizando os espaços dos romances”, nossa atenção voltou-se à abordagem dos dois significativos espaços em que as narrativas são ambientadas: a Ilha de Santiago e Manaus. Isto porque o espaço na literatura de ficção pode ser um indício importante para apresentar conflitos abertos ou apenas latentes entre as personagens e, ademais, tanto no Brasil quanto em Cabo Verde, constata-se uma apropriação do espaço desde as primeiras narrativas representativas das respectivas literaturas nacionais.

Por sua vez, no terceiro capítulo, “Literatura Brasileira e Literatura Caboverdiana: alguns flashes”, enfocamos os grandes momentos do intercâmbio literário entre a literatura brasileira e a literatura caboverdiana a partir das décadas de 30 e 40. Também nesse capítulo, tendo como ponto de partida o ensaio “A ficção cabo-verdiana pós-claridosa”, de José Luís Hopffer Almada (1998, pp. 168-185) buscamos levantar e compreender aspectos significativos da evolução da literatura caboverdiana da *Claridade* à contemporaneidade.

Ainda no terceiro capítulo, buscamos entender, sobretudo, como o ambiente interfere na ótica dos narradores e até que ponto os autores Germano Almeida e Milton Hatoum doaram um pouco de si às respectivas obras. Antes, porém, constatamos alguns elementos intertextuais entre os romances *Os dois irmãos* (1995) e *Dois irmãos* (2000) em meio a similitudes e diferenças.

No quarto capítulo, “Irmãos em Contraponto”, tivemos como objetivo fazer um breve estudo sobre o tema dos irmãos em textos literários de várias procedências e de épocas diversas até a atualidade, tendo em vista que este núcleo fértil, complexo e conflitante, presente nos romances estudados, tem sido fortemente explorado em todos os tempos e em todas as culturas. *Os dois irmãos* e *Dois irmãos*, ao tematizar o incesto, a rivalidade, o conflito e o ciúme entre irmãos, levaram-nos a histórias bíblicas, clássicas e contemporâneas de caráter ao mesmo tempo particular e universal.

Ainda neste capítulo, no item “Cicatriz: uma marca eterna”, a partir do ensaio “A cicatriz de Ulisses” (2007), de Erich Auerbach, buscamos compreender os diversos significados que uma cicatriz pode representar em romances como *A escrava Isaura* (1983), de Bernardo Guimarães, *Os flagelados do vento leste* (1979), de Manuel Lopes e, sobretudo, em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. A marca que Yaqub carrega sulcada no rosto atormenta esta personagem, que não consegue perdoar o irmão e acaba por arruiná-lo.

O ensaio de Erich Auerbach (2007) também contribuiu para a leitura de “Poder do pai, tradição e identidades sociais em *Os dois irmãos*”, ao refletirmos sobre o relacionamento controverso entre pais e filhos. Na épica Judaico-Cristã os homens têm suas ações determinadas unicamente pelo poder da fé, ao passo que, no romance de Germano Almeida, são movidos por dogmas e pela crença na tradição, o que torna os conflitos irreconciliáveis.

Enfim, no quinto e último capítulo, “O impacto do espaço nas personagens: a casa em ruínas e a rivalidade entre irmãos”, nossa atenção voltou-se primeiramente para o ambiente da casa que a partir da instalação do conflito entre os irmãos, deixa de aconchegar seus habitantes e entra em colapso, juntamente com a família. Em seguida, verificamos a importância do espaço da escola na formação das personagens Yaqub e Omar. Enquanto o primeiro encontra numa escola conceituada um importante meio de ascender socialmente, Omar vai parar no “Galinheiro dos Vândalos” (uma escola de péssima reputação), espelho de sua construção como personagem, e se sente à vontade.

Também nesse capítulo, no item “Espaço citadino e seus ocupantes em *Dois irmãos*”, verificamos como as personagens buscam espaços na cidade onde possam sentir-se fortalecidas na busca da realização de seus desejos. E, por fim, na seção “O impacto do espaço no comportamento das personagens”, constatamos como estas são impactadas pelo ambiente em que estão inseridas e não raro, são movidas por ele. E ao perdê-lo, ficam à deriva e perdem a própria identidade.

CAPÍTULO I – ENTREÁGUAS: REMANDO NO LABIRINTO DA TEORIA

As teorias são redes: só aquele que jogar apanhará.

Karl Popper⁴

Perceber o espaço é perceber seus rumores, seus movimentos, sua vida: reconhecê-lo impregnado de temporalidade, de latências que acaso estão sendo ocorrências em outra parte.

Ricardo Gullón

1.1 - Metamorfoses do conceito de espaço em diferentes campos do saber

Sabemos que o espaço é um importante objeto de estudo de vários campos do saber: matemática, física, filosofia, geografia, psicologia, sociologia, pela sua íntima relação com a percepção e com a representação. Diante desta complexidade, nosso propósito inicial é refletir sobre essa categoria, no sentido de aprofundar a compreensão teórica do conceito e de seu rendimento como base de uma topoanálise literária a partir de romances de Germano Almeida e Milton Hatoum. A semelhança temática inicial – uma trama centrada no conflito entre dois irmãos - nos permitirá traçar, por meio de uma análise comparativa, as similitudes e diferenças que fundamentam a recriação ficcional, pelos discursos literários de Germano e Hatoum, dos espaços simbólicos caboverdiano e brasileiro (sobretudo Manaus e seu entorno) em suas especificidades e dilemas identitários.

⁴ Como esclarece Franco Moretti (2003, p. 57), essa frase é a epígrafe do importante livro de Karl Popper, *Logic of scientific discovery*.

Um histórico do conceito de espaço na abordagem geográfica, área conexa em que as relações espaciais se configuram como determinantes, poderá, de pronto, apoiar as considerações que mais tarde faremos sobre o espaço nos romances. O campo de atuação da Geografia está balizado pelo conceito de espaço geográfico, mais abrangente e, por consequência, mais abstrato. A Geografia tem tido suporte num conjunto de conceitos que, muitas vezes, são considerados como equivalentes (o uso do conceito de espaço geográfico como equivalente ao de paisagem, por exemplo), mas que expressam distintos níveis de abstração e possibilidades operacionais diferenciadas, como perceberemos adiante no desenvolvimento do capítulo.

As mudanças epistemológicas que têm ocorrido na Geografia nos últimos anos, centradas em dois movimentos que não cessam de se enriquecer, ilustram tendências que observaremos mais tarde no estudo do espaço na literatura.

Uma corrente inicial a ser destacada é a representada pela emergência e propagação na Geografia das atitudes teóricas denominadas de lógico-positivistas, centradas no trabalho de Schaefer (1953), também chamada geografia clássica, que se centrava nas questões da “terra”, da “superfície terrestre”, elementos de uma abordagem que privilegiava o mundo objetal.

Uma segunda linha de pensamento surge no final dos anos de 1960, associada a novas atitudes diante dos valores sociais, políticos e culturais, que relativiza o monolitismo dos conceitos – como o de espaço geográfico (espaço absoluto) – a partir da consideração de variantes que emergem por reação às desigualdades étnicas, raciais, de gênero e de participação na riqueza gerada. Novas perspectivas surgem, como as ambientalistas, as socialistas, as culturais e humanistas.

À representação topográfica convencional do espaço acrescenta-se a representação do espaço de vida, denunciando como insuficiente a concepção da geografia como descritiva, corográfica, da singularidade dos lugares.

Tornava-se necessário reconceitualizar o espaço, não mais entendido como um a priori, mas como relativo às interações das funções e objetos urbanos, povoado de ilimitadas ou “ndimensões”. Para a corrente relativista,

também denominada perspectivismo, a ação do sujeito (agente), os processos e os contextos espaciais relativos substituem o conceito de espaço irreferenciado (absoluto). É o sujeito, com sua dinâmica psique, suas condições culturais, sociais, políticas, étnicas, econômicas, que dá sentido ao objeto.

A ênfase, agora, consiste no papel do sujeito na apreensão do espaço. Numa reação anti-positivista, procede-se ao resgate da singularidade da experiência geográfica e humana.

A inquirição epistemológica agudizou-se culminando no deconstrucionismo, a partir de 1970, operando rupturas significativas na estetização naturalista e histórico-preservacionista da paisagem.

O tradicional conceito de lugar/espço geográfico da Geografia clássica, referente a uma localização absoluta, foi expandido no sentido de dar visibilidade às múltiplas relações e significados que recebe a partir da subjetividade individual, com base nas correntes filosóficas da fenomenologia e do existencialismo, destacando a integração individual e dinâmica do “mundo vivido” das pessoas como ideia básica da Geografia.

O conceito de distância-tempo veio também impactar o de espaço absoluto, para poder explicar a dinâmica das demandas socioeconômicas e tecnológicas da vida cotidiana dos agrupamentos humanos.

Cabe ressaltar que as experiências da Segunda Guerra Mundial e da guerra do Vietnã (anos setenta) geraram reflexões filosóficas que impactaram as concepções de espaço físico, levando, em consequência, a propostas de uma geografia não-objetiva que buscasse uma humanização do ser humano (como resposta ao pensamento científico-militar), com fortes ressonâncias da fenomenologia de Heidegger e do existencialismo de Kierkegaard.

Ainda na década de 70 surge ainda outra corrente epistemológica: a geografia marxista, que concebe o espaço como palco de lutas sociais, com base no materialismo histórico e na dialética materialista, criticando a geografia neopositivista, que guarda afinidades com o sistema capitalista, assim como a geografia humanista, considerada como individualismo burguês.

A pluralidade de possibilidades da abordagem espacial encaminha-se, na história da Geografia, no embate constante de forças que privilegiam ora um descritivismo de raiz positivista, ora um recorte subjetivo.

Como ressalta Milton Santos em *A natureza do espaço* (2008, p. 51), as sociedades “se criam pelas pessoas que vivem numa determinada época e lugar...”, do que resulta ser a configuração espacial um “conjunto formado pelos sistemas naturais existentes... e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais” (Ibidem).

Considerando o exposto, ao longo da história da Geografia, o espaço geográfico foi conceituado de diversas formas. Partimos do conceito expresso por Milton Santos (2008), no qual o espaço geográfico constitui "um sistema de objetos e um sistema de ações" que:

é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como um quadro único na qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois cibernéticos fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina (SANTOS, 2008, p. 63).

Em seus primórdios, a Geografia tendeu a naturalizar o homem na medida em que o via como mais um constituinte do espaço geográfico, que se modificará na aproximação da Geografia com a Sociologia, a Economia e a Ciência Política, a partir do materialismo histórico, baseando-se agora na relação natureza-sociedade sob a ótica da apropriação. As transformações do mundo pós-guerra, a emergência de concepções da Física quântica de Einstein, transformaram o objeto geográfico no “espaço relativo”, relacionado ao conceito de tempo (espaço-tempo). Milton Santos (1982), afirma: “o espaço é acumulação desigual de tempos”. E, mais tarde (2008), complementa que espaço e tempo são categorias indissociáveis. Constituindo diferentes formas de coexistir, o(s) espaço(s) geográfico(s) são complexo(s) e carregado(s) de heranças e novas possibilidades.

O geógrafo Milton Santos conclui, portanto, que o espaço físico não é uma existência dada para o homem, inerente ao planeta, mas até em suas expressões mais “naturais”, como florestas e rios, o espaço físico não deixa de ser construção:

O espaço, soma dos resultados da intervenção humana sobre a terra, é formado pelo espaço construído que é também espaço produtivo, pelo espaço construído que é apenas uma expectativa, primeira ou segunda, de uma atividade produtiva, e ainda pelo espaço não-construído mas suscetível – face ao avanço da ciência e das técnicas às necessidades econômicas e políticas ou simplesmente militares – de tornar-se um valor, não-específico ou particular, mas universal, como o das mercadorias no mercado mundial. (...) O espaço, portanto, tornou-se a mercadoria universal por excelência (SANTOS, 2008, p. 19).

À roda do conceito nuclear de espaço geográfico, por conseguinte, os geógrafos têm circunscrito conceitos mais operacionais, como os de paisagem, território, lugar e ambiente, acrescentando-lhes especificidades.

Milton Santos (2008), por exemplo, concebe paisagem como expressão materializada do espaço geográfico, forma, um constituinte do espaço geográfico como sistema de objetos: “Paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza” (SANTOS, 1997, p.103).

Nesta perspectiva, diferencia paisagem de espaço, já que considera aquela como transtemporal, construção transversal imutável que une objetos do passado e do presente. O espaço é sempre presente, construção horizontal, situação única sistema de valores que se transforma constantemente. A paisagem permite analisar o espaço geográfico sob a dimensão da conjunção de elementos naturais e tecnificados, socioeconômicos e culturais. O conceito de paisagem privilegia a coexistência de objetos e ações sociais na sua face econômica e cultural manifesta.

O conceito de território operacionaliza o espaço geográfico a partir de uma concepção política ou de poder. A concepção clássica de território vincula-

se ao domínio de uma área, numa perspectiva de análise centrada na identidade nacional, na trilha de Ratzel (SUERTEGARAY, 2001).

O lugar é um outro conceito operacional em Geografia e durante algum tempo remeteu à Cartografia como expressão do espaço geográfico em escala local ou pontual (BARROS, 2003). Nos nossos dias, foi ampliado o seu âmbito e carregada de maior importância a sua função: o lugar, hoje, designa a dimensão da existência representada por “um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas, instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum” (SANTOS, 2008, p. 322). Para Milton Santos, a relação local-local passa agora a local-global, referindo “um tratamento geográfico do mundo vivido” (Ibidem, p. 322). O lugar, então, passa a ser concebido a partir de nossas necessidades existenciais como localização, posição, mobilidade, interação com os objetos e/ou com as pessoas, considerando a corporeidade como a base do estar no mundo.

Milton Santos, aos objetos e ações do homem pela experiência vivida, acrescenta ao conceito a técnica e o tempo, interseccionando relações objetivas, subjetivas, verticais (de poder) e horizontais, concedendo ao “lugar” uma importância teórica ímpar na Geografia atual:

no lugar, nosso Próximo, se superpõem, dialeticamente ao eixo das sucessões, que transmite os tempos externos das escalas superiores e o eixo dos tempos internos, que é o eixo das coexistências, onde tudo se funde, enlaçando definitivamente, as noções e as realidades de espaço e tempo (2008, p. 322).

Para Milton Santos, a natureza não existe como um “absoluto”, mas deve ser sempre concebida na relação com a sociedade, como natureza artificial ou tecnificada.

O “ambiente”, também definido como “meio” nas abordagens geográficas iniciais, carregava uma acepção ecológica relacionada à Biologia. Mais tarde, o termo receberá a acepção de “sistema” natural (da Geografia Física, segundo Humboldt), externo ao homem, diferenciando-se do conceito de “paisagem” por esta definir-se com relação às artes, ou seja, razões do mundo cultural.

Com o desenvolvimento posterior da Geografia, o ambiente/meio não poderá mais ser encarado como natural, já que o homem é o principal agente das transformações (e seu paciente), como podemos observar neste nosso tempo de alarmes sobre o efeito estufa, o desmatamento, a carência de água potável, enfim, as consequências da ação predatória do homem sobre o meio ambiente.

Como é possível depreender do histórico acima das metamorfoses das leituras da espacialidade, o dinamismo e as “ndimensões” do conceito nuclear de espaço (que oscilam entre a geografia física e a geografia humana) dão origem a outros conceitos como paisagem, território, lugar, ambiente, mas há que reconhecer as conexões entre eles e, por vezes, a dificuldade na definição de cada um, em virtude da fronteira tênue entre esses conceitos.

Em síntese, a análise voltada para a categoria espaço convive com (e deve enfrentar) a mobilidade sistêmica do conceito de espaço geográfico em suas dimensões desdobradas (e nem sempre separáveis) em econômica/cultural (na paisagem), política (no território), de existência objetiva e subjetiva (no lugar) e de transfiguração da natureza (no ambiente).

Além disto, na contemporaneidade estabelece-se uma geografia “pós-moderna”, impactada pelo processo de globalização, que propicia a coexistência ou conflito de espacialidades de diversas naturezas em um mesmo espaço. A Geografia, hoje, converte-se numa vasta “gama de geografias” (HAIDUKE, 2008).

1.2 – Sobre a conceituação teórica de espaço

O espaço literário é o do texto: ali existe e ali tem vigência. O que não está no texto é a realidade (...).

Ricardo Gullón

Personagens em movimento num meio físico e

social: eis a ambiência do romance.

Osman Lins

O espaço pode ser tão importante quanto às demais categorias de um texto narrativo, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É nele que as personagens circulam e a ação se desenvolve, muitas vezes, em virtude dele mesmo. Em certas narrativas esse componente pode estar bem diluído e, por isso, sua importância torna-se secundária, enquanto que em outras, ao contrário, ele poderá ser fundamental e determinante no desenvolvimento da ação. Sendo assim, cabe ao leitor descobrir qual a sua eventual função no desenvolvimento do enredo e onde se passa a ação narrativa.

Muitas vezes o espaço físico ultrapassa esse limite ao adquirir uma conotação, daí o uso do termo “ambiente” para a intersecção operada pela interação humana (personagem) entre os espaços físico, social e psicológico. O ambiente pode extravasar o lugar onde se desenvolve a ação, demonstrando as características sociais e psicológicas das personagens. Se estas estão felizes, a atmosfera vivida por elas pode evocar lugares tranquilos e maravilhosos, ou exatamente o contrário, caso estejam perturbadas.

No ensaio “Degradação do espaço” (1972), Antonio Candido estuda a correlação funcional dos ambientes e do comportamento em *L’assommoir*⁵, de Émile Zola (1877). Neste texto sobre o espaço o teórico, além de fazer um estudo da transposição do plano geo-histórico para o literário, simbólico, também dá ênfase para o novo significado que surge do espaço assim convertido em ambiente. Logo no início do ensaio, Antonio Candido (2004, p. 47) menciona que

este romance é amarrado ao espaço restrito de um bairro

⁵ ZOLA, Émile. *L’Assommoir (A Taverna)*, Romance escrito por Émile Zola, em dois volumes. Para muitos, é com esta obra que chega o pleno sucesso do escritor, tanto de crítica quanto de vendagem. É considerada uma obra forte, negra e pessimista sobre a condição humana. Esta era a linha criadora que seu autor vinha perseguindo há muito tempo.

operário de Paris, onde decorre toda a ação, presa a algumas ruas e algumas casas, sobretudo o cortiço enorme da rua de La Goutte d'Or. Mas há um instante em que os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade (CANDIDO, 2004, p. 47).

Verifica-se neste fragmento o uso da terminologia espaço para o local não conotado, sem a “articulação entre o ambiente, os objetos e o comportamento” (2004, p. 65) da personagem.

A designação ambiente surge quando o teórico observa a correlação simbólica desse termo. Para isto, Antonio Candido constata que estavam dispostos no cortiço “numa ponta, o quarto sujo e promíscuo do Hotel Boncoeur; no meio, a lavanderia; noutra ponta, o botequim do Père Colombe. O significado da correlação estaria na intercalação da limpeza entre a sujeira física e moral (...) no bojo contaminado do cortiço” (Ibidem p. 55).

O ensaísta desvela, sobretudo, a correlação entre a personagem Gervaise e o ambiente ao referir-se ao submundo que ela vivencia quando deixa “a profissão, o trabalho, para cair na perdição dos ambientes que a princípio evitou” (ibidem p. 56). Constata ainda que o destino de Gervaise:

Consistiu em passar de um líquido a outro, isto é, da água para o álcool e, assim, do trabalho para a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte, pois a água (ligada de maneira profunda à ideia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa), dá morte (Ibidem, p. 56).

Antonio Candido “abre um parêntese” para observar que a articulação entre o ambiente, os objetos e o comportamento não reduz o elemento humano “à esfera das coisas inanimadas” (2004, p. 65), ao contrário, a injeção do simbolismo é que alça determinados agentes ao nível do homem, e em *L'assomoir*, das “circunstâncias do ambiente, da mediação de certos objetos, provêm as forças amolecedoras que alteram o sentimento e induzem às ações degradadas” (2004, p. 66) das personagens. Constata também que, em *L'assomoir* (1877) e em toda obra de Zola

há um trânsito constante entre o próprio e o figurado. Apesar do

intuito *científico*, ele comunica o senso da realidade menos pelo discurso referencial do que pela interação deste nível com o metafórico (CANDIDO, 2004, p. 52).

O teórico, nesse ensaio (2004), depois de apontar os espaços gerais e amplos, como a igreja, o cartório, a rua, vistoria os particulares e restritos, como os quartos, a lavanderia, o cortiço, sempre destacando algumas características específicas como o odor e a umidade. Candido toma, por exemplo, a personagem Gervaise para destacar a transfiguração descendente do espaço em *L'assomoir* (1877). Essa personagem, faminta, animalizada, tem como último recurso a prostituição para matar a fome. O caminho percorrido por Gervaise, numa noite nevoenta e gelada, entre construções em ruínas, está correlacionado simbolicamente à degradação moral e humana vivida por ela no presente:

Neste recuo aos níveis mais ínfimos, parece que a dimensão cultural da cidade é dissolvida num desmesurado ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão. Cuspida do universo da técnica e do objeto manufaturado, Gervaise retorna a uma situação primitiva, que procura superar usando o próprio corpo como objeto negociável (CANDIDO, 2004, p. 79).

Constatadas as diferenças das terminologias “espaço” e “ambiente” utilizadas pelo ensaísta, na mesma linha, nesta tese empregaremos o termo “espaço” num sentido amplo e objetivo como espaço geográfico, físico, social e o termo “ambiente” como espaço conotado, simbólico, interseccionado pela ótica ou ação da personagem⁶.

Em *De cortiço a cortiço*, publicado em “O discurso e a cidade” (2004) com objetivo semelhante ao ensaio “Degradação do espaço” (1972), Antonio Candido traça um paralelo entre os romances *L'assomoir*, de Émile Zola (1877) e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), afirmando que o brasileiro se inspirou no mestre francês para escrever sua obra.

Nesse ensaio, Antonio Candido demonstra como o espaço transfigurado

⁶ Faremos uso também de outra terminologia, a “ambientação”, utilizada por Osman Lins (1976), como veremos ainda neste capítulo. Esta proposta apresenta modos de intersecção entre ambiente e personagem.

em ambiente no romance naturalista *O cortiço* condiciona o confronto entre as raças e determina ascensões, conflitos e lutas pelo viés da ficção que denuncia os contrastes gritantes em que o Brasil se encontra naquele momento. Propõe ainda que, mesmo no realismo/naturalismo, o espaço pode representar uma alegoria como ocorre em *O cortiço*, romance que expõe a miséria, a degradação humana, “a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva” (2004, p.116). Na esteira desse pensamento, o cortiço figura uma alegoria pejorativa de um Brasil semicolonial, numa coexistência íntima do explorado com o explorador.

Também de autoria de Antonio Candido, “Entre campo e cidade”, do livro de ensaios *Tese e antítese* (2006), parece-nos igualmente relevante na investigação de como se estabelece o diálogo entre o rural e o urbano na obra do escritor português Eça de Queirós. Antonio Candido observa que, nos primeiros livros, o ponto de vista desse autor está voltado para a cidade⁷, pois acredita na cultura urbana de seu tempo. Verifica, no entanto, que “seus romances irão revelando, pouco a pouco, um abandono do ponto de vista *urbanista* em proveito do sentimento rural” (2006, p. 47). Nesse ensaio, o teórico destaca a importância do estudo do espaço por considerá-lo um significativo componente estrutural do romance.

Se Lisboa é o cenário urbano preferido por Eça de Queirós para sua ficção, pensar na ficção de Milton Hatoum é pensar na grande Manaus que se concilia com o rio Negro e seus afluentes, o Mercado Municipal e a população ribeirinha próxima à floresta amazônica. O crescimento vertiginoso da capital amazonense trouxe a riqueza a muitos, mas não resolveu os problemas sociais da maior parte da população.

Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, em *Dicionário da narratologia* (1991), enfatizam a relação que se estabeleceu na configuração de alguns espaços nas obras de grandes mestres da ficção:

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-

⁷ Lisboa é a cidade cenário de várias obras de Eça de Queirós, entre elas, *O primo Basílio*, *O crime do padre Amaro* e *Os Maias*.

se, antes de mais, nos termos de uma opção de extensão (...); é em função dessas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: se Eça é o romancista de Lisboa, Camilo é o do Porto, Machado de Assis, do Rio e Dickens, de Londres (REIS; LOPES, 1991, p. 129).

O espaço da ficção de Milton Hatoum nos remete à construção imaginária da cidade de Manaus e suas transformações, não apenas do ponto de vista material, mas, sobretudo, simbólico. Na obra de Hatoum, a múltipla Manaus tem aspectos cosmopolitas e provincianos, comerciais e decadentes. A sujeira e a pobreza fazem parte do ambiente degradado onde vivem os excluídos do progresso, que a poucos beneficiou:

Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (2000, pp. 80-81).

Ainda sobre a preferência de Milton Hatoum em destacar a cidade de Manaus em suas narrativas, o próprio autor confessa, numa entrevista a Luíza Lusvarghi, que optou por fazer sobressair a cidade de Manaus, deixando em segundo plano a floresta amazônica: “a floresta se impõe, enquanto Manaus pouco aparece⁸”, afirma o romancista.

Germano Almeida, na obra estudada, opta por apresentar Cabo Verde no dilema entre a diáspora (que hoje é considerada a décima primeira ilha, com cerca de 800.000 caboverdianos espalhados pelo mundo) e o conservadorismo rural da ilha-berço da cultura caboverdiana, a ilha de Santiago.

Voltando à discussão teórica sobre o conceito de espaço, também merece destaque o estudo sobre o espaço no romance proposto por Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), para esclarecer o problema desse elemento da narrativa. Para isto, elaborou alguns capítulos

⁸ LUZVARGHI, Luíza. “Nossa selva é a linguagem”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 29 de abril de 1989.

teóricos distinguindo espaço e ambientação. O “espaço”, denotado e explícito (a cozinha, a sala, o quarto, a rua), dependendo dos recursos expressivos do autor, adquire uma dimensão simbólica mais complexa, conotada, a que Lins denomina ambientação. Por “ambientação” entende-se “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (1976, p. 77). Neste ensaio, o teórico sistematiza três tipos de ambientação: “a franca, a reflexa e a dissimulada”.

Antes de abordá-las, queremos observar a correspondência entre o que Antonio Candido nomeia de “ambiente” e a “ambientação”, terminologia usada por Osman Lins (1976). A significação entre esses termos (ambiente e ambientação) assemelha-se: o ambiente surge (como já se disse) da intersecção humana com o espaço físico, social e psicológico que o autor transpõe do plano (espaço) geo-histórico para o literário, manipulando artisticamente a palavra. Em síntese, o espaço se transfigura em “ambiente”, (Antonio Candido) ou em ambientação (terminologia de Osman Lins).

Desta forma, para Lins, a última seria uma subdivisão do “ambiente” com basicamente três funções sistematizadas: 1. influenciar a personagem a transformar “em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço” (LINS, 1976, p. 100); neste caso, o espaço “propicia” e “provoca” a ação; 2. contribuir para caracterizar a personagem; e 3. situar e enriquecer a ação. Lembra o teórico que o espaço transfigurado em ambientação provoca uma ação quando “a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida - vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos” (LINS, 1976, p. 11). Se o espaço pouco auxilia no desenvolvimento da ação quando contribui para situar a personagem, observa o teórico que “equivocamo-nos, porém, se acreditamos que a função de situar a personagem carece de interesse” (LINS, 1976, p. 101).

Para Osman Lins, a “ambientação franca” é aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, p. 79) independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. Neste caso, torna-se nítido certo exibicionismo técnico que muitas vezes dá margem à gratuidade. Podemos encontrar esse recurso em narrativas do Romantismo e do Realismo, como em

O cortiço, de Aluísio Azevedo.

Por ambientação “reflexa”, Osman Lins propõe aquela em “que as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem (...); é característica das narrativas na terceira pessoa” (LINS, p. 82). Consta-se um momento ímpar dessa ambientação no romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, quando a personagem Conceição (passiva neste contexto) se desloca pela casa com um “farol de querosene” (1985, p. 4). A descrição do ambiente é mediada pela presença (olhos) de Conceição na medida em que ela circula pela casa, mas a voz narrativa pertence ao narrador em terceira pessoa. A “ambientação reflexa” é uma forma de se evitarem as pausas descritivas que favorecem o vazio e podem comprometer o ritmo narrativo.

Lins complementa:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a *ambientação franca* como a *reflexa* são reconhecíveis “pelo caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. [...] A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação (*Op. cit.*, p. 83).

O crítico afirma ainda que na “ambientação reflexa”, geralmente a personagem assume uma atitude passiva e, quando ocorre uma reação, será sempre interna. No entanto, na “ambientação dissimulada ou oblíqua” ocorre o contrário, “a ambientação dissimulada exige uma personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação [...] os atos da personagem vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, p. 83), o que cria uma harmonização altamente satisfatória entre a ação e o espaço.

Sobre a relação estreita entre personagem e espaço, Osman Lins afirma que “poucas vezes, na Literatura Brasileira, o espaço, apenas situando uma sequência romanesca – nada explica sobre as personagens e em nada as influencia, principalmente no que concerne à ação (LINS, 1976, p. 102). E ainda que “a narrativa repudia sempre os elementos mortos (*as motivações vazias*) e

dessa lei não pode o ficcionista fugir” (p.106).

Michel Butor, em *O espaço no romance* (1974), destaca o estreito parentesco entre o espaço do romance e o espaço em outras artes que o exploram, particularmente a pintura. E que, para situar suas personagens em determinado espaço, caracterizá-las, bem como estimular-lhes a ação, o romancista terá as mesmas dificuldades que o pintor enfrenta para resolver os problemas de enquadramento, composição, perspectiva, distância do objeto etc. Para Butor nada é gratuito no trabalho artístico, a presença ou não de objetos, bem como sua disposição e cores, podem ter o valor de um signo.

Nas palavras do teórico, o “volume que tenho em mãos libera sob minha atenção certas evocações que se impõem, que assombram o lugar onde eu estou e me transportam para outro” (1974, p. 44). Neste caso, há uma inversão em que o espaço “longínquo parece próximo” enquanto o “que está próximo assume o poder longínquo” (Ibidem, p. 44). O espaço descrito em um romance não pode ser considerado, segundo Butor (1974), como uma representação do espaço real, ou do mundo externo: o autor, as ruas, as casas e as cidades dos romances não são mais do que expressão da distância do sujeito que escreve em relação ao seu espaço. Geralmente interligado às personagens, à ação entre outros componentes do texto, o espaço bem construído ganha vida e se torna real para o leitor.

O estreito parentesco entre o espaço romanesco e o espaço da pintura também é lembrado por Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance* (1976). Segundo eles, para a criação da obra o romancista, o pintor ou o fotógrafo necessita escolher uma “porção” de espaço, que enquadra e dele se situa a uma certa *distância*. Acrescentam que “na pintura, é o próprio observador que a efectiva, visto o quadro ser dado de uma só vez; no romance, onde a descrição tem de ser “sucessiva”, o escritor guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou” (1976, p. 77). E, assim como na pintura, também no romance a luz traça o perfil dos volumes ou baralha-os, modifica as perspectivas e as cores, transparecendo as preferências do romancista.

Para Bourneuf e Ouellet, o espaço num romance pode revestir-se de múltiplos sentidos e até constituir a razão de ser da obra. Os teóricos consideram *Madame Bovary* um romance de uma perfeita coerência porque nele “o espaço é organizado com o mesmo rigor que outros elementos, age sobre eles, reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor” (1976, p. 78). Neste romance, o ambiente traduz a psicologia da personagem Emma, descreve o que ela vê através de seus próprios olhos.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet observam que, no romance moderno, abundam os exemplos da identificação natureza-personagem, numa perfeita integração em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina. E completam que importantes romances do século XIX revelam as personagens pelo meio ambiente, ao passo que é comum no romance contemporâneo, o espaço transfigurado em ambiente ser visto através dos olhos de uma personagem ou do narrador. Observam ainda que, no romance contemporâneo o ódio e a revolta duma personagem parecem ser consequências da opressão do “espaço” em seu entorno.

O livro *O espaço proustiano*, de Georges Poulet (1992), também merece destaque pelo estudo sobre o espaço no romance. Segundo o teórico, em Proust, as personagens não estão ligadas apenas a suas aparências, elas necessitam também de uma ligação a “um determinado ambiente local” (1992, p. 30) responsável pelos seus enquadramentos e que lhes sirva como uma espécie de “estojo ou cofre”. Acompanhemos a proposição:

Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações. São os lugares que oferecem precisão a suas imagens, que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhes um lugar em nosso espaço mental, sonhar com eles e deles nos lembrarmos (POULET, 1992, p.31, grifos nossos).

Desta forma, para Poulet (1992), as personagens são sempre evocadas com o acompanhamento da imagem dos ambientes locais que elas ocuparam,

dando a sensação de que cada ser fictício carrega consigo esses locais. A estreita associação entre a personagem e o ambiente local é fundamental à identificação e à solidez da personagem.

O psicanalista suíço Gaston Bachelard (1884-1962), entre outras obras, publica *La poétique de l'espace* (A poética do espaço)⁹, dividida em dez capítulos, consagrando os seis primeiros aos espaços íntimos (ambientes) e seu significado simbólico, numa espécie de *poética da casa*.

Bachelard, que tem sido considerado uma referência para os estudos de literatura, nessa proposta fenomenológica, traça uma toponálise da “casa”. Em *La poétique de l'espace*, no primeiro capítulo – *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana* – o autor faz um levantamento das noções gerais associadas à moradia, tais como proteção, sossego, estabilidade ou o seu contrário. Cabe ao porão, por exemplo, a ideia de “loucura enterrada, drama emparedado” (1993, p. 54), o lado oculto e sinistro, irracionalidade, escuridão, morte, medo e mistério, enquanto, em princípio, o teto e o telhado significam liberdade, claridade, racionalidade, abertura e exposição. A casa, no dizer do próprio teórico:

é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo [...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] É o corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano (1993, pp. 24-26).

Nos capítulos seguintes, Bachelard explora (simbolicamente) as gavetas, os cofres, os armários, o ninho, a concha, os recantos, sempre extraindo dialeticamente, a seu modo, o máximo de significados contrários, considerando, nos últimos quatro capítulos, as oposições miniatura/imensidão, interno/externo e a “fenomenologia do redondo”. Esclarece que o ninho não evoca apenas proteção e segurança, mas também precariedade e fragilidade; que a concha não é apenas sinônimo de solidez e discrição, mas também de adesão e

⁹ BACHELARD, Gaston. 1884-1962. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.

surpresa.

Bachelard compara a alma humana a uma casa antiga que, para ser compreendida e explicada, exige uma investigação cautelosa e pertinaz. Ele indica seu procedimento analítico fazendo uso de uma figuração metafórica extraída do pensamento de *Carl F. Jung* (1875-1961):

Temos de descobrir um edifício superior e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma.¹⁰

Como as propostas de Bachelard, fundamentais para um “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28), o trabalho de Franco Moretti, em outra linha teórica, em *Atlas do romance europeu 1800 – 1900* (2003), tornou-se imprescindível para o entendimento de como a geografia determina o espaço da ficção. O autor montou cerca de cem mapas da literatura europeia do século XIX e comparou-os com traçados reais (mapas), observando a estreita ligação entre geografia e literatura, assim como entre estilo, conflito e espaço. Por meio dessa “geografia literária” postula ser possível lançar um olhar novo sobre a Europa do romance histórico: Londres pelos livros de Dickens, a Grã-Bretanha pelos olhos de Jane Austen, a Espanha de Cervantes, a Escócia através das personagens de Walter Scott ou Paris pelos romances de Balzac ou Zola.

Balzac, para trazer à tona a heterogeneidade e a complexidade do traçado urbano de Paris, introduziu no romance uma personagem mediadora (como Vautrin, em *Pai Goriot*), em trânsito nos diversos espaços e segmentos sociais: “recurso importante para o romance contemporâneo”, afirma José Alonso (FREIRE, p. 24). A partir dessa constatação, parece-nos pertinente investigar a configuração das personagens que cruzam fronteiras e sua função

¹⁰ Carl. F. Jung Apud BACHELARD, Op. cit., p. 20.

nos romances de Germano Almeida e Milton Hatoum.

Os mapas que constituem o “Atlas” de Moretti são mais que figuras ou gráficos, são “boas ferramentas” (2003, p. 52) analíticas que nos permitem encarar a literatura por um método diferenciado. Com seu “Atlas”, Moretti constata que a Geografia não é um recipiente qualquer onde se cria um enredo qualquer. Ao contrário, o espaço é determinante para a literatura. Certos tipos de espaço agem, geram e delimitam o aparecimento de determinadas narrativas, e não de outras. Essa “força” do espaço surpreende o teórico que confessa: “pensei nos mapas literários como boas ferramentas para analisar o enredo, mas não muito mais do que isso” (2003, p. 52). No entanto, acabou constatando que determinados espaços não apenas impactam certas narrativas como também caracterizam e delimitam as personagens em seu entorno. Desta forma, cada espaço propicia uma narrativa, um conflito, e um determinado comportamento de seus ocupantes.

I.3 - Personagem e espaço: um limite vacilante

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges

Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens.

Gide

Osman Lins, no capítulo IV de *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), parte da seguinte reflexão: “Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu espaço?” (p. 69). A seguir, ressalta que há um limite vacilante entre esses dois elementos da narrativa, a exigir o discernimento do leitor.

Para demonstrar a simetria entre personagem e espaço, Lins toma como exemplo um conto de Marques Rebelo, mais especificamente o momento em que a personagem Jerome chegava à casa, depositava os embrulhos sobre a mesa nua, dobrava o jornal, e “escovava o chapéu, preto e surrado” enquanto conversava com Dona Veva. Osman Lins observa que se trata de um lar pequeno-burguês quase sem adornos e que o espaço está de tal feitio delineado que não apenas evidencia as personagens, mas também, de forma indireta, define-as socialmente. Essas personagens, afirma Lins, concomitantemente se opõem e se completam. Antes de destacar nesse conto a convergência harmônica entre personagem, ação, espaço e tempo, o ensaísta observa:

Traz o homem alguns embrulhos, jornal e usa chapéu. Podemos dizer, ao vê-lo, que o jornal, os embrulhos e o chapéu fazem parte do espaço? Compõem, nesse instante, o personagem, completando – material, social e psicologicamente – a sua figura. Jornal e embrulhos ainda podem ser ocasionais: o chapéu pertence ao personagem e concorre para a sua caracterização (LINS, 1976, p. 70).

Neste excerto, Osman Lins ressalta mais uma vez o limite vacilante entre espaço e personagem, pois muitas vezes fica difícil estabelecer uma distinção entre esses dois elementos.

A importância da personagem também é ressaltada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva em *Teoria da literatura* (1973, p. 264). Este enfatiza que, na narrativa romanesca, a personagem “constitui um elemento estrutural indispensável” (p. 264) e que sem ela, lembrando Roland Barthes (1970), “não existe verdadeiramente narrativa”, uma vez que ela é a responsável (agente) da atribuição ou referência das ações.

Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1992), põe em evidência a profunda ligação entre os três elementos centrais e inseparáveis na dinâmica do romance bem realizado. São eles: o enredo, as ideias e a personagem. Esta “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (1992, p. 54). Isso posto, o autor reporta a Gide¹¹ a seguinte afirmação: “Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens” (Op. cit., p. 26).

No entanto, Antonio Candido, para desfazer qualquer equívoco, ressalva que, em virtude de a personagem aparentar ser “o que há de mais vivo no romance” (1992, p. 54), pode-se pensar que ela é o essencial do romance como se a mesma “pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida” (Op. cit. p. 54). O teórico acrescenta ainda, que embora ela seja “o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (1992, pp. 54-55).

A seguir, o crítico caracteriza a personagem como um ser fictício, uma criação da fantasia que, por paradoxo e verossimilhança, “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (p. 55). Enfatiza também que o romance baseia-se numa relação de afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e o de ficção, e que por virtude de técnica narrativa, a ficção transporta para os seres fictícios nossa visão fragmentada dos seres vivos. Destaca ainda que:

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentada é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (1992, p. 58).

Se na ficção a fragmentariedade essencial dos seres vivos é criada, estabelecida e dirigida racionalmente pelo escritor, como afirma Candido, cabe

¹¹ Gide, *Jornal de Faux-Monnayeurs*, 6.me édition, Gallimard, Paris, 1927, p. 12. Citado por Antonio Candido In: *A personagem do romance* (1992, p. 54).

ao autor o critério seletivo e esquemático que, num conjunto, vai dando vida e caracterizando as personagens através “de gestos, de frases, de objetos significativos” (1992, p. 58). Bem construídas, elas parecem ter vida própria e, ainda que relativamente mais lógicas e mais fixas, as personagens não são mais simples do que os seres humanos.

Para o crítico, “a marcha do romance moderno (do século XVIII ao início do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização” (1992, p. 60). Nesse sentido, Antonio Candido cita o romance *Ulisses*, de James Joyce, como exemplo lapidar de romance que subverteu o gênero por trazer “o senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação” (1992, p. 61). Essa obra marca o romance moderno e confirma a constatação do teórico de que, na modernidade, as narrativas de enredos complexos com personagens simples (século XVIII) perderam importância diante de romances com constituições de enredos simples (coerentes, unos), mas com personagens complexas.

Do ponto de vista da constelação das personagens, Antonio Candido classifica-as em duas famílias: a das *personagens de costume*, “apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados” (1992, p. 61), e a das *personagens de natureza*, que “não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca” (Ibidem, p. 62).

Também relevante é o estudo feito por Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1983), que demonstra ser a personagem uma das dimensões romanescas fundamentais. O teórico distingue dois enfoques: “a personagem como tema”, quando ela está intimamente ligada *àquilo que se conta* e “a personagem como técnica”, quando sua ligação se dá ao modo *como se conta*. No primeiro enfoque, a personagem serve como interesse central (substância) do mundo que se explora, enquanto que no último ela serve “como meio, como

instrumento fundamental para a visão ou exploração desse mundo” (1983, p. 94).

Para o teórico, a partir da introdução do narrador é possível sentir a contiguidade entre personagem e autor. Segundo Tacca, o narrador se faz presente mesmo nas passagens de estilo *direto*. Este nos dá a ilusão de que o narrador estaria em segundo plano por ouvirmos diferentes vozes de personagens completamente distintas, no entanto ele continuará em primeiro plano. O teórico lembra ainda que a palavra das personagens, no discurso narrativo, passa também pela “alquimia” do narrador, e que o diálogo é o grande ‘tour de force’ dos romancistas, pois “a verdade ‘oral’ de uma personagem é uma verdade peneirada pelo narrador” (1983, p. 126).

Tacca enfatiza também a importância que assume a posição do narrador na ficção, pois as desejadas objetividade e autonomia das personagens serão facilitadas ao romancista quando o relato é distanciado delas. No entanto, quando se dá o inverso (relato a partir de uma delas), cabe ao narrador buscar outros meios para atingir aqueles objetivos. Ainda, segundo o teórico, quando o narrador coincide com uma das personagens a quem cabe o relato, o ângulo de enfoque assume especial importância. Sobre a escolha desse ângulo, afirma que há várias possibilidades e destaca os três principais: o primeiro seria aquele em que há uma identificação do narrador com o protagonista do romance e, a partir da consciência do herói, vê-se o mundo; um segundo caso, em que o narrador é uma personagem secundária; e, por fim, quando o relato pode estar a cargo de uma simples *testemunha* dos fatos (*testemunha-narradora* ou *personagem-testemunha*).

Nesse último caso, conjuga-se a imparcialidade do testemunho objetivo com a visão comprometida, própria do relato em primeira pessoa. Embora a sua forma mais natural seja esta, encontramos-a mesmo no relato na terceira pessoa: o narrador adota a visão de uma *personagem-testemunha*.

E para concluir, Tacca faz mais uma reflexão a respeito da relação entre personagens e autor. Para ele, quando os romancistas mais destacaram a independência das personagens com relação ao autor, eles ainda mais

evidenciaram este último. No entanto, quando menos se preocuparam com a autonomia das personagens, consumaram de forma silenciosa e obstinada a desapareição do autor. O primeiro caso aconteceu algumas décadas após a primeira guerra; o segundo com os romancistas contemporâneos.

Os estudos críticos dedicados ao texto literário comprovam a interação entre as personagens e os demais componentes da narrativa. Há um limite estreito entre eles (entrelaçados por “fios” narrativos) e o estudo isolado de um desses componentes pode comprometer o trabalho pesquisado, a menos que seja por motivo didático. Franco Moretti (2003, p. 52-8) afirma que determinados espaços só comportam determinados tipos de narrativas e restringem também o tipo de personagens possíveis ali, ressaltando dessa forma a importância do espaço. Por sua vez, parece haver um consenso entre os críticos literários de que os elementos essenciais de toda narrativa podem ser concentrados nas trajetórias das personagens.

1.4 - Outros componentes da narrativa

No ensaio “A cicatriz de Ulisses”, Erich Auerbach traça um paralelo entre a épica homérica e a judaico-cristã (Velho Testamento), utilizando uma das mais notáveis passagens da *Odisseia*, o Canto IX, em que Ulisses, herói grego e marido de Penélope, disfarçado de forasteiro, é reconhecido por sua ama Euricleia quando esta, ao lavar os pés do viandante, verifica uma cicatriz que o identifica como o herói ausente. Auerbach compara a unidade e imutabilidade dos desígnios das personagens (deuses ou homens) criados por Homero com os conflitos, a imprevisibilidade e o caráter mutante da divindade e dos mortais presentes na épica judaico-cristã. Para Auerbach, neste contraste encontramos:

De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos

expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. De outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 2007, p. 09).

Segundo o teórico, na *Odisseia* de Homero, embora o narrador avance ou recue no tempo, a ação e a narração se desenvolvem “em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva” (2007, p. 09). Enquanto que, na Bíblia, “os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar” (2007, p. 09). Não são revelados os pensamentos de Abraão enquanto leva o filho para o sacrifício, Abraão acredita na bondade de Deus por tudo que prometera e cumprira, por isso caminha silencioso e tenso, mas espera dele um segundo plano.

A partir da diferença na recepção de ambas as obras, Auerbach centraliza sua discussão. Para ele, o texto de Homero, possuindo existência real ou não, tornou-se conhecido como literatura mítica com fontes históricas e mitológicas. Por sua vez, o texto bíblico se contrapõe ao homérico: igualmente antigo e épico, é visto como o relato religioso de um povo e acabou se tornando nosso próprio relato religioso (o relato ocidental) por sermos criados em meio ao paradigma judaico-cristão. Ao nos depararmos com a saga dos israelitas, qualquer dúvida nos é vedada sobre a veracidade dos fatos narrados. Auerbach afirma que “O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” (2007, p. 11).

Nesse sentido, o texto bíblico se aproxima do romance *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, pela tensão que paira no espaço e pelo silêncio dos patriarcas emudecidos e dominados por uma servidão: Abraão, pela ordem que

veio de Deus; o pai de André, por uma tradição em que acredita sem titubear. Ambos aceitam o sacrifício dos próprios filhos pelo cumprimento de uma “ordem” como se tudo fosse pré-determinado.

O teórico russo Bóris Tomachévski, em *Teoria da literatura* (1971), propõe alguns critérios para decompor a estrutura de uma narrativa. O crítico apresenta várias designações terminológicas e classificatórias, dentre as quais nos interessa destacar os “motivos livres” e os “motivos associados”. Os dois estão vinculados à noção de “fábula”, o que se conta, e de “trama”, a ordem do que se conta, a disposição formal como o narrador dispõe a sua fábula.

Tomachévski entende por “motivos associados” aqueles fundamentais às narrativas, e que por isto não podem ser excluídos sob o pretexto de arruinar a sequência causal e comprometer os nexos que substanciam sua estrutura; os “motivos livres” (os periféricos, como as características físicas e psicológicas das personagens) podem ser eliminados em alguns romances, sem comprometer a “sucessão cronológica e causal dos acontecimentos” (1971, p. 175). O teórico afirma ainda que:

São os motivos associados que importam para a fábula. Mas no enredo são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Estes motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções (1971, p. 175).

Tomachévski estabelece as diferenças entre as motivações, mas esclarece que estas não são rígidas, podem sofrer alterações maiores ou menores, em virtude de ocasionais mudanças ao longo da narrativa, ou seja, a natureza da motivação por essa ser reversível. Antonio Dimas (1994), utilizando as propostas de Tomachévski, lembra que em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1983), a cicatriz que essa personagem possui escondida no colo é o “estigma que provoca sua desgraça quando se apresentava num baile em Recife” (1994, p. 35), por denunciá-la quando a escrava se encontra homiziada em Pernambuco, caracterizando-se assim como um motivo associado. No entanto, a mesma marca que a denuncia, expõe publicamente a condição de

escrava da heroína, o que permite uma dupla função dessa cicatriz, considerada também como um motivo livre.

Percorridos tortuosos caminhos por diferentes conceituações do espaço, constataram-se importantes contribuições para o estudo desse elemento da narrativa em relevantes trabalhos de aspectos teóricos e analíticos de Antonio Candido, Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, Michel Butor, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, Georges Pouillet, Gaston Bachelard, Franco Moretti, Osman Lins entre outros.

Ressaltamos que, no decorrer desse trabalho, uma categoria ou outra poderá ganhar relevância ou ser suprimida de acordo com o auxílio que a mesma prestará para a análise das obras selecionadas.

CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZANDO OS ESPAÇOS DOS ROMANCES

S. Tiago é em parte um compartimento
estanque em Cabo Verde. Seus batuques
evocando na insistência monocórdia do cimbó
o que ficou lá longe, em África.

João Lopes

Há uma ilha no meio do Atlântico,
em que ele aparece atravessado de setas
e com a espada desembainhada!

.....
Parece que ele acabou de chegar de um
planeta esquisito.
Todas as portas se abrem para o espiarem.

Oswaldo Alcântara

2.1 - Santiago: mimesis do real e construção do ficcional

Cabo Verde, arquipélago de origem vulcânica, localiza-se na costa oeste da África, no Oceano Atlântico, e é formado por dez ilhas e cinco ilhéus com superfície total de 4.033 quilômetros quadrados, divididos em dois grupos: Barlavento e Sotavento.

O grupo de ilhas do Barlavento, ao Norte, é composto por seis ilhas alinhadas de Noroeste a Sudeste: Santo Antão, a ilha mais vasta e a mais favorecida pelas chuvas; São Vicente, onde se encontra o principal porto (Porto Grande); São Nicolau, muito cultivada; Santa Luzia (reserva natural); Sal, muito árida; e Boa Vista, também árida, e uma das ilhas mais pobres, mas que vem recebendo melhorias como o Aeroporto Internacional do Rabil, inaugurado em 31 de outubro de 2007. As Ilhas do Sal e da Boa Vista estão isoladas ao extremo Sudeste do arquipélago e possuem grande potencial turístico. Este

grupo de ilhas compõe-se ainda dos ilhéus quase desabitados: Pássaros, junto a São Vicente; Branco e Raso, junto a Santa Luzia.

Ao seu posto, o grupo de ilhas de Sotavento, ao Sul, é composto por quatro ilhas assim denominadas, de Sudeste a Nordeste: Maio, conhecida pela aridez, mas com potencial turístico; Santiago, a maior do grupo e onde se encontra a Cidade de Praia, capital da ilha e do país; Fogo, muito conhecida por possuir um grande vulcão ativo, ponto culminante de Cabo Verde; e a ilha Brava, onde os terremotos são frequentes, considerada a ilha mais úmida e a mais cultivada, bastante conhecida em virtude de seus ilustres filhos Luís Loff de Vasconcelos e Eugênio de Paula Tavares, grandes políticos e literatos.

Em sua maioria, as ilhas são montanhosas e vulcânicas, o que dificulta a agricultura que, ainda assim, é uma das principais atividades econômicas do país, um dos menos industrializados do mundo.

O arquipélago de Cabo Verde está localizado na zona subsahariana, com chuvas raras e irregulares e um clima idêntico aos semidesérticos, mas com temperaturas moderadas pelo vento e pelo oceano (a temperatura média anual fica entre 20°C e 25°C), com umidade agradável; as chuvas (quando chove) se concentram entre agosto e outubro. Muitas ilhas são montanhosas e, em sua generalidade, as do Sotavento, que estão mais próximas da costa africana, são mais áridas do que as do Barlavento.

Achado por volta de 1460 (sem registros muito claros deste fato) por navegadores a serviço da coroa portuguesa, Cabo Verde já sofria com as secas que, em menor ou maior grau, atingem todas as ilhas e conseqüentemente, por ser um país agrícola, levam a fome ao arquipélago. Também conhecido por lestadada, vento muito quente e seco, carregado de poeira, que sopra do Saara, o harmatão não apenas condiciona as chuvas, mas também traz grandes prejuízos para a agricultura.

Em virtude de terem sido encontradas desabitadas, para que as ilhas fossem povoadas precisou-se de mão-de-obra que, em sua maioria veio da Guiné. Acrescido aos fatores climáticos, o uso desmedido da terra no cultivo do

algodão, índigo¹², sisal e, na criação de cabras ocasionou um rápido empobrecimento do meio e do solo caboverdiano.

A ilha de Santiago, a primeira a ser povoada, em 1462, começou a ser povoada em 1462 por portugueses que procuraram adaptar técnicas agrícolas já conhecidas, sobretudo na Madeira e nos Açores. A maioria das ilhas ficou deserta por muito tempo em virtude da localização geográfica do território, que as castiga com irregular pluviosidade e causa grandes estiagens, dificultando o seu povoamento. Mesmo com uma população irrelevante, segundo António Carreira (1984, p. 16), em 1921 a seca causou 17.575 mortes provocadas pela fome, ou seja, mais de 10% da população do arquipélago naquele momento, o que dá a medida da tragédia da seca em Cabo Verde.

A necessidade de mão-de-obra em maior escala fez com que os que aportaram em Santiago, genoveses e castelhanos que vieram juntar-se aos portugueses, aí introduzissem escravos oriundos da Costa da África. A escravidão tornou-se um mercado altamente lucrativo, importante moeda de troca. Cabo Verde não ficou imune à economia escravocrata. Em virtude das condições agroclimáticas desfavoráveis à introdução da roça na então colônia portuguesa, a monocultura foi desde cedo compensada pela policultura de inspiração afro-negra. Ressalte-se que a grande produção e a monocultura foram, desde cedo, os grandes inimigos dos países colonizados.

No arquipélago, uma série de fatores e contradições da própria estrutura escravocrata fez com que o trabalho escravo não prosperasse, pois, contrariamente ao que sucedeu em outras colônias, Cabo Verde constituiu-se uma nação, à revelia do colonialismo. Segundo Gabriel Mariano, diversos fatores confluíram para o enfraquecimento do sistema escravocrata em Cabo Verde:

Dos fracos recursos agrários que desde cedo repeliram a emigração intensiva e sistemática de colonos europeus e a introdução das grandes plantações ou da monocultura; do abandono administrativo a que as ilhas foram longo tempo

¹² Substância colorante, também chamada de anil e que se extrai das folhas do indigueiro, planta que cresce nas regiões quentes.

votadas; da mestiçagem intensa provocada pelas próprias circunstâncias de convívio local: pela falta de mulheres brancas; pela moral sexual do português; pelo isolamento; pela pequenez quase familiar das ilhas. Tudo isso amalgamando-se continuamente devido à premência com que aos habitantes se punha o problema da sobrevivência: as secas e os ataques dos piratas, levando brancos, negros e mulatos, no dizer de João Lopes, a embalar fraternalmente a trouxa e a procurar refúgio no interior das ilhas (1991, p. 49).

A pequenez das ilhas (o que por si já aproximava as pessoas) somada à adversidade enfrentada pela população na luta pela sobrevivência diante das fatídicas secas, entre outros fatores (como os ataques dos piratas), concorreram para uma convivência mais pacífica entre os habitantes, independentemente de sua cor ou poder.

A falta em número significativo de mulheres brancas no arquipélago propiciou a união em concubinato das escravas negras com o português, a despeito de sua classe social. Também o tratamento recebido pelos filhos destes concubinatos, com direito a lugar na igreja ou na escola bem como as oportunidades dadas ao negro e ao mulato na sociedade mestiça, contribuíram em larga escala para o surgimento de uma elite crioula e “possivelmente do que viria a suceder séculos depois: o triunfo integral do mulato e do negro e mais: o triunfo absoluto de expressões novas de raízes mestiças” (MARIANO, 1991, p. 50).

João Lopes em, “Apontamentos”, no segundo número da *Revista Claridade*, ressalta (a princípio) dois regimes na história econômica ou social das ilhas: o regime latifundiário em Santiago e o minifúndio nas outras ilhas, sobretudo em Barlavento. Em Santiago criou-se um tipo de civilização de economia escravocrata, feudal-agrícola, semelhante às regiões brasileiras das casas-grandes e senzalas. Nessa ilha, a escravidão foi mais acentuada e as consequências foram desastrosas para a população.

Por sua vez, no restante do arquipélago habitado, especialmente nas ilhas de Barlavento, onde o latifúndio não vingou, imperou o minifúndio com o cultivo de pequenas hortas. Servos e senhores, estes sem os recursos de vasta mão-de-obra escrava, acabaram convivendo como numa família. A

miscigenação constatada dessa aproximação incidiu em grande parte em Barlavento, nomeadamente na ilha de São Nicolau¹³.

São muitos os indícios que atestam o encontro das culturas africanas e europeia em Cabo Verde, e especialmente na ilha berço, Santiago: o moedor (português) e o pilão (africano), os sobrados altos e os morgadios velhos, a fábula do Lobo e do Chibinho, a gaita-de-foles e o ferrinho portugueses utilizados no interior de Santiago pelos negros. Não se poderia deixar de citar a morna, representante mestiça máxima da alma caboverdiana, que aproxima o discurso literário à fala do povo.

A morna é uma cantiga nostálgica, dolente, plangente que expressa desde a saudade, o lirismo amoroso, o desejo, a tristeza, à alegria, numa diversidade que vai da carne ao espírito. Cantada ao som do violino, do violão e do cavaquinho, a fusão letra-melodia consiste na expressão poético-musical do povo caboverdiano. Ela é, segundo Luís Romano:

dançada na lentidão quaternária e a passos curtos, incita a aproximação dos corpos até se processar um uniformismo de movimentos, no embalo amorável de uma delícia musicada feita para as confissões e os segredos, sob a magia entorpecente e de acordes que parecem soluções (ROMANO, 1967, pp. 138-44).

Não poderíamos deixar de mencionar também a língua caboverdiana (o crioulo) que, como afirma Baltasar Lopes, surgiu como língua de emergência na Ilha de Santiago para depois assumir sua identidade mestiça, alargando-se a todas às outras ilhas e à diáspora:

teria tido uma fase bilíngue inicial, seguindo-se outra em que o africano já assimilara uma estrutura gramatical simplificada do português. Partindo-se desta fase é que se pode compreender sua vitalidade, tornando-se impossível sua erradicação como fala comum e até sua viabilidade literária (LOPES, 1984, p. 42).

Sobre o surgimento do crioulo vejamos ainda a afirmação do professor Rodrigo de Sá Nogueira, citado por Alfredo Margarido (1980, pp. 426-427):

¹³ LOPES, João. "Apontamentos". *Claridade*, nº 2. Citado por MARIANO, 1991, p. 52.

Diz-nos a história que foi para colonizarem e, consequentemente, para exercerem ali as múltiplas actividades que a vida requer, naturalmente dentro de certa disciplina orientados pelos brancos. Ora, para orientar essa actividade, naturalmente os brancos e os negros tinham de se entender *falando*. O branco falava em português, mas, como não podia deixar de ser, devido à sua incultura e à ausência de aulas de português, onde se lhe ensinasse a língua portuguesa, o negro alterava quando ouvia, e o branco, que se não preocupava nem podia preocupar-se com a gramática, mas apenas com o bom êxito da sua missão, aceitava o que ouvia, e, para que fosse ouvido, o que ouvia repetia. Deste modo deu-se o inevitável; nasceram os *crioulos*¹⁴.

O crioulo (hoje língua caboverdiana) a morna e tantas manifestações culturais caboverdianas são resultantes de um intercâmbio que começou há aproximadamente 500 anos. Gabriel Mariano afirma que certos ritos, práticas e instrumentos que foram gradativamente desaparecendo no arquipélago ainda persistem em Santiago e que “o batuque, o qual, tendo possivelmente, segundo Baltasar Lopes, existido em todo o arquipélago, hoje apenas se restringe a certas áreas de Santiago. Caso semelhante se dá com a tabanca, localizável apenas nessa ilha” (1951, p. 51).

Cabo Verde é um país de memórias e a Ilha de Santiago, o “berço” delas: a primeira ilha povoada, a “Ilha dos Escravos”¹⁵, a ilha que abrigou a primeira capital fundada pelos europeus na África – a Vila da Ribeira Grande, hoje “Cidade Velha” (com a mudança da capital para a cidade da Praia), Patrimônio da Humanidade (UNESCO, 2009). Santiago representa a tradição em Cabo Verde, o repositório da memória coletiva e o “berço da caboverdianidade”.

A UNESCO reconhece que a Ribeira Grande de Santiago tem “valor universal excepcional” pelos seguintes aspectos:

¹⁴ Alfredo Margarido atribui a autoria desse excerto ao professor Rodrigo de Sá Nogueira, no entanto não se constata a sua fonte na obra de Margarido.

¹⁵ Santiago tornou-se conhecida como a ilha dos escravos. O filme “A ilha dos escravos”, realizado por Francisco Manso, retrata a escravidão em Santiago. O filme foi inspirado no romance *O Escravo* (cujo enredo se passa em Santiago), escrito em 1856, por Evaristo de Almeida, português desterrado em Cabo Verde. Entre outros atores, o elenco do filme conta com os portugueses João Lagarto e Antonio Capelo, os brasileiros Milton Gonçalves e Francisco Assis, e os caboverdianos Josina Fortes e Luís Évora.

- por ser a primeira capital das ilhas de Cabo Verde, devido à sua posição estratégica de ponto-chave da navegação entre Europa, África e América, assim como Ásia;
- por ter sido a primeira cidade-porto construída por e para o tráfico transatlântico de escravos, configurando o maior movimento transoceânico de povoamento que registra a história moderna;
- por ter sido o berço da emergência de uma nova cultura;
- por ter albergado uma sociedade multi-étnica, criando um quadro sociológico gerador de hibridismos culturais;
- por ter sido um centro de projeção de poder e controle do oceano e das rotas do comércio ultramarino (primeira sede de governo europeu e primeiro bispado ao Sul do Sahara).

Como se pode perceber, a ilha de Santiago simboliza o berço das tradições caboverdianas, sobretudo as de origem afronegra. Marcada pela economia escravocrata, Santiago nos remete a mais uma triste lembrança, a prisão do Tarrafal. Localizado na extremidade da ilha oposta à cidade da Praia, o antigo campo de concentração português, onde ficaram reclusos os presos políticos resistentes à ditadura portuguesa, situava-se na praia do Tarrafal. Entre os prisioneiros, Germano Almeida menciona:

Patriotas portugueses como Bento Gonçalves, secretário-geral do Partido Comunista, morreu ali; mais tarde os nacionalistas das ex-colônias portuguesas em luta pela libertação dos seus países, tendo-o ocupado, entre outros, os escritores angolanos Luandino Vieira e António Jacinto, a par de um avultado número de cabo-verdianos (2003, p. 178).

Uma das terríveis lembranças desse presídio é a célebre “frigideira”, criada em resposta a uma tentativa de fuga coletiva. Neste procedimento de tortura, os prisioneiros eram submetidos, num espaço restrito, sem ventilação, a temperaturas que variavam entre 40 e 60 graus. Extinta em 1956, a Colônia Penal voltou a acolher presos entre 1960 a 1974, quando finalmente os presos políticos foram libertados. Hoje, suas instalações abrigam um centro cultural.

O Tarrafal é lembrado em *Os dois irmãos* na voz da personagem José Furtado, ao relatar no julgamento a prisão de André, depois que esfaqueara o irmão. Instantes depois o cabo-chefe encontrou a vítima ainda viva (com uma navalhinha na mão) e advertiu: “(...) sou eu, José Furtado, cabo-chefe deste lugar e não admito que vocês venham aqui praticar desacatos porque senão prendo-vos a todos e mando fechar no Tarrafal!” (ODI, p. 142). Verifica-se, neste excerto, que o Tarrafal do final da década de 70 continuava sendo uma ameaça aos caboverdianos, aqui representada como uma chantagem estratégica de José Furtado para manter a ordem no lugarejo.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, a trama romanesca vai ao poucos sendo tecida na voz de várias personagens que vão assumindo a narrativa durante o julgamento de André. A narração não tem uma sequência lógica, na medida em que os narradores rememoram os acontecimentos, que vão sendo revelados de acordo com o ponto de vista de cada um. Dessa forma, por meio de flash back, a estória vai sendo montada como se fosse um mosaico. O autor também faz uso do discurso indireto livre para revelar determinadas ações, reproduzir gestos e fluxos do pensamento do protagonista para traduzir seus estados mentais.

A realização do julgamento tem como sede a escola mais próxima da povoação de André, na Ilha de Santiago. Ali, num pequeno espaço, as pessoas se espremem a assistirem ao que para elas tem um caráter de espetáculo. É dali que os demais espaços físicos que compõem o enredo vão surgindo aos poucos, aparentemente apenas para localizar a ação. Sabe-se que André chega primeiro ao aeroporto do Sal, dali se dirige à cidade da Praia onde dorme numa pensão e de lá segue num velho caminhão. Anda ainda por cerca de duas horas a pé, transpõe um morro até chegar à casa paterna localizada no interior da ilha.

Mesmo o espaço físico da aldeia de André é praticamente omitido na narrativa. Surgem apenas, e com poucos adjetivos, os lugares onde ocorre alguma ação entre eles: a casa, a pequena aldeia não identificada com 80 habitantes perdida nos confins da ilha, o palheiro, a escola em que se realiza o

julgamento e a cidade também sem identificação, onde André fica por 13 dias bebendo.

O que está em evidência é o fratricídio motivado por um adultério que talvez nem tenha ocorrido e a pressão exercida pela comunidade sobre André até a consumação da esperada vingança. Avulta-se na narrativa a transfiguração do espaço em ambientação (conceito proposto por Osman Lins) e o poder que essa exerce sobre a personagem a transformar “em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço” (LINS, 1976, p. 100). Sob esse poder, ao mudar de espaço a personagem muda sua ação. André, ao receber a carta do pai informando-o do adultério, não demonstra maior constrangimento e deixa Portugal num clima festivo: “alegre e brincalhão que se tinha despedido de todos eles com grandes abraços e comentários entre risos de que, chegando primeiro à aldeia, garantia a sua própria festa e a de todos os outros que chegassem depois dele” (ODI, p. 16). No entanto, entra em aflição pouco depois de chegar a Santiago ao sentir a hostilidade dos aldeões. Ao caminhar pelas ruas sente-se como se estivesse “com dois chifres pendurados na testa” (ODI, p. 18), sem conseguir ignorar a opinião pública local, nem o silêncio infausto que reina na casa dos pais.

Ignorado por todos, André sente-se como um estrangeiro na própria terra. Em vão busca uma interação com os seus patrícios, mas todos fogem dele. O narrador, na voz do advogado de defesa, ressalta o “que significa ser-se banido numa aldeia de 80 pessoas, o que é sentir-se espiado em cada passo que se dá” (p. 128). Esse banimento faz o narrador lembrar-se do poema de Osvaldo Alcântara¹⁶: “Há um homem estranho na multidão” (1947, p. 23). O poema retrata o isolamento de uma personagem que aparenta ter chegado de outro planeta pela forma com que desperta os olhares de todos que o espiam como se representasse um perigo, fosse um vagabundo ou mesmo um louco. A loucura é intertextualizada no poema, com a personagem D. Quixote e com a alusão ao

¹⁶ Osvaldo Alcântara é o pseudônimo poético de Baltasar Lopes, contista, romancista e filólogo cabo-verdiano. Participante fundador da *Revista Claridade*, Baltasar Lopes é um dos grandes intelectuais de Cabo Verde.

sebastianismo português (É D. Sebastião,/ é D. Sebastião / que voltou, versos, 23 – 25), considerado por muitos como uma “loucura” nacional.

A associação entre o comportamento de André e o da personagem do poema de Osvaldo Alcântara se dá também pelo incômodo que trazem aos habitantes do espaço da aldeia. No poema de Osvaldo Alcântara: “Os adultos olham para ele com meio-medo, meio-roça, / e sentem-se vagamente apreensivos / pelo destino dos seus filhos pequenos” (Versos 9 – 11), enquanto que em *Os dois irmãos*, a comunidade originária de André exige que ele se vingue para garantir a permanência dos valores estabelecidos.

O poder exercido pela ambientação sobre os atos das personagens é constatado pelo advogado de defesa de André. Ele alerta sobre a influência do aparato judicial e as capas pretas que amedrontam os assistentes e podem impactar o veredicto do juiz. Lembra que o uso da beca e da toga, símbolos da “justiça etérea”, servem para amedrontar o povo, representam a moderna estilização do terror e remontam

(...) aos tempos primitivos em que eram as feiticeiras, solenemente vestidas de penas das aves mais diversas e exóticas, quem descobriam os criminosos nas comunidades descendo depois à Idade Média em que as penas já se encontravam substituídas por grandes e medonhos capuzes negros (ODI, p. 88).

A referência às bruxas é retomada quando o narrador se refere à ausência absoluta dos aldeões na casa dos pais de André, pois ela “tinha ficado embruxada porque as pessoas como que fugiam dela” (ODI, p. 113). Ainda sobre o impacto da ambientação no veredicto do juiz, o narrador, na voz do advogado, faz outra indagação:

Em que medida será possível prever-se a influência que o tormento das moscas e o calor que estamos a sofrer, mais a pressa que temos de voltar para casa, exercerão sobre o julgamento desse pobre rapaz? (ODI, p. 51)

O julgamento, por si, tem a tensão como característica, no entanto o narrador alerta para mais fatores na criação de um ambiente hostil (as moscas, o calor, a pressa) que pode influenciar o julgamento de André. O último capítulo do romance é marcado ainda pela tensão: André retorna da cidade e encontra o quarto desarrumado; em estado de embriaguez, dorme e tem pesadelos. Sente-se levado para o fundo de um poço e, aflito, não consegue gritar. Surgem dois vultos, João e Maria Joana. O irmão parece tentar salvá-lo, mas o deixa propositadamente cair no fundo do poço. Enquanto André escorrega, ele vê sua esposa com o irmão no palheiro, entre gemidos desenfreados. Somente ao despertar André observa que os gemidos do sonho foram motivados pelos gritos que vinham da festa na casa de José Furtado, em virtude da chegada do filho Pedro Miguel.

Estar no fundo do poço, em sentido figurado, indica não haver saída. A passagem do tempo na aldeia (vinte e um dias) intensifica a tensão vivida pela personagem, ao invés de diminuí-la. Num estado de perturbação, André dorme novamente e sonha que “deixou-se arrastar por um mar calmo que o engolia e afogava numa serenidade de morte, ele finalmente em paz com os seus...” (ODI, p. 237). A interpretação desse último sonho parece ser decisiva para o desfecho do conflito. André finalmente se deixou levar pelo “mar” de pressão exercida sobre ele ao dirigir-se até o irmão para matá-lo e, por fim, restabelecer a paz com os seus compatriotas.

2.2 - Fios que se cruzam: Manaus entre história e ficção

Pois se esta Amazônia é de carne, suor e sangue, ela também fora – e será ainda? – fenômeno, experiência de fascinação, talvez medida, sobre a terra, do absoluto infinito.

Michel Riaudel

A cidade de Milton Hatoum é uma ruína
pululante de vitalidade.

Leyla Perrone-Moisés

Em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, Manaus ganha importância no decorrer da trama romanesca e torna-se uma importante personagem-espaco (mais do que um pano de fundo) que impacta o comportamento das personagens que agem e vivem sob a influência desse elemento. Concomitantes ao percurso da trama romanesca que é contada numa estratégia rememorativa, a estória de duas gerações de uma família libanesa, emergem a história e as mudanças porque passam a cidade, a Amazônia e o país. A Manaus retratada no romance é uma cidade que convive com o processo de modernização e o atraso; o primeiro, trazendo melhorias para poucos e o último, arrastando a maioria ao subdesenvolvimento e à miséria na periferia da cidade, levando índios e migrantes do interior a esmolar. Essa modernização atinge até quem pertencia à alta sociedade da época como os “Reinoso”, vizinhos de Halim, que a princípio fazem parte da alta sociedade, mas com o tempo são “banidos da alta-roda dos novos tempos” (DI, p. 249).

O romance dá a ver, pelo viés da literatura, o espaço sociocultural e histórico de Manaus, a cidade que “cresceu no tumulto de quem chega primeiro” (DI, p. 32). Ilhada pelo rio Negro e pela floresta amazônica, Manaus tornou-se um importante centro do Norte do país e teve seu auge (*belle époque*) no ciclo da borracha, quando recebeu uma leva de ribeirinhos (indígenas que tentavam sobreviver na cidade), de imigrantes estrangeiros e migrantes de outras regiões brasileiras em busca de riqueza. A chegada dos libaneses à Amazônia iniciou-se na primeira década do século vinte, assim representada em *Dois irmãos*: “Por volta de 1914, Galib inaugurou o restaurante Biblos” (DI, p. 47).

O romance passa-se no período que se estende do início do século vinte aos anos imediatamente posteriores ao golpe militar de 1964. Escrita posteriormente aos acontecimentos, a narrativa, por meio de flashback, faz pequenas inserções pela colonização da Amazônia, o período áureo da

borracha e seu declínio, a ocupação da cidade pelos militares. O desenvolvimento de Manaus intensificou o desflorestamento, principalmente nas proximidades da cidade, entre os anos sessenta e setenta.

Num ensaio intitulado “A natureza como ficção” (HATOUM, 1993), Milton Hatoum destaca a importância da viagem na ficção contemporânea que tem como tema a Amazônia. Lembra também que, antes dessa figuração, muitos cronistas fizeram do espaço (no sentido de território) amazônico a matéria-prima de seus relatos. Diante da política ocupacionista, na vigência do período colonial, os viajantes tinham como intuito não apenas classificar a fauna e a flora, mas também conhecer o outro para dominá-lo e colonizá-lo. Hatoum atenta ainda para a ambiguidade da leitura feita do espaço (na acepção de paisagem) pelos naturalistas europeus e brasileiros¹⁷. Segundo ele:

De um lado, o discurso desses novos descobridores da Amazônia têm como referência textual e espacial a própria Europa; de outro lado, a descrição, a análise e a taxionomia da natureza esbarram na complexidade de um espaço que, para os olhos do viajante, revela-se muitas vezes como um objeto de assombro, surpresa e maravilha (HATOUM, 1993, p. 104).

Desta forma, se a referência textual que os “novos descobridores” possuem é a própria Europa, certamente não compreenderão a Amazônia com sua diversidade, reduzindo-a a imagens de exotismo, como um paraíso perdido cheio de maravilhas e seres (os índios) “inferiores”. Hatoum lembra ainda que a literatura dos viajantes às vezes adquire um tom de confissão e autobiografia, pela autoinvocação do narrador que se desvia do objeto de estudo, e que “os relatos de viagem não apresentam uma construção ficcional” (HATOUM, 1993, p. 104).

Remontando aos primeiros relatos de viagem sobre a Amazônia, sabemos que estes despertaram grande interesse aos europeus. A expedição de Francisco Orellana é um exemplo: em 1540 veio do Peru com a pretensão de

¹⁷ Os naturalistas (e obras) citados por Milton Hatoum são La Condamine (**Voyage sur l'Amazone**, 1735-1745), de Humboldt (**Viagem às regiões equinociais do Novo Continente**, 1789-1804) e de Alexandre Rodrigues Ferreira (**Viagem Filosófica**, 1783-1792).

chegar à Espanha, referindo a navegação pelo grande rio então chamado de Amaru Mayu (A Serpente Mãe do Mundo), rebatizado como Rio Orellana. O cronista ressaltava que, na foz do Nhamundá, sua expedição foi atacada por uma tribo de mulheres guerreiras e, numa alusão às guerreiras gregas que retiravam um seio para melhor manusear o arco e as flechas, mudou o nome do rio para Amazonas. Os relatos dessa e de outras expedições despertaram o interesse de espanhóis, ingleses, holandeses e franceses, que chegaram a explorar a imensa região, sendo, todavia expulsos pelos portugueses.

A Amazônia, visitada a princípio apenas por missionários e aventureiros como Pedro Teixeira, em 1637, pertenceu até meados do século XVIII à Espanha. Portugueses e espanhóis, durante muito tempo, exploraram apenas matérias primas como madeiras, resinas, ervas e condimentos, desprovidos de maior importância econômica.

Os portugueses, para garantir o seu domínio na região, criaram em 1669 o Forte de São José do Rio Negro, em torno do qual surgiu um arraial que se chamou Lugar da Barra e deu origem à cidade de Manaus. Pertencente a Portugal, já em 3 de março de 1755 ou (1757?), essa imensa área foi transformada em Capitania de São José do Rio Negro. Só em 1850 o governo português criou a província do Amazonas, com capital na cidade de Manaus. Finalmente, o rio Amazonas foi aberto à navegação internacional, em virtude do crescimento acelerado da extração da borracha, que impulsionou a economia da região.

A coleta do látex dos seringais amazônicos atraiu dezenas de milhares de imigrantes pela farta mão de obra e pelo sonho de enriquecimento. Despertou também o interesse de grandes companhias estrangeiras atraídas pela abundância do produto e pelos altos lucros, sobretudo entre 1890 e 1910. Essa corrida à região incrementou o crescimento econômico e populacional de Manaus. Enriquecidas, muitas famílias da região mandavam seus filhos para a Europa, para que estudassem.

Nesse período, os prédios locais foram construídos com materiais exclusivamente europeus. E, antes que a economia da região entrasse em

declínio pela concorrência dos seringais da Malásia, Manaus chegou a ser chamada de Paris dos Trópicos, transformou-se numa metrópole de estilo europeu com luz elétrica, água encanada, rede de esgoto e bondes elétricos. Entre as grandes obras arquitetônicas da época destacam-se o Teatro Amazonas, o Mercado Municipal Adolpho Lisboa e o Palácio Amazonas. Os três edifícios, construídos entre o final do séc. XIX e início do XX, aparecem com destaque no romance *Dois irmãos*.

Nas primeiras décadas desse século, pela concorrência dos seringais do sudeste asiático, Manaus não assistiu a grandes mudanças. Visando recuperar a economia regional, o primeiro passo para romper o isolamento e a estagnação econômica do estado do Amazonas foi a construção da rodovia Belém-Brasília, no fim dos anos 50. Com o objetivo de estabelecer um polo industrial agregado ao complexo nacional, impostos de importação e exportação foram reduzidos e, em 1967, instituiu-se a Superintendência da Zona Franca de Manaus. A cidade ganhou um novo fluxo turístico comercial e estruturas hoteleiras foram montadas para atender essas demandas.

O romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, tem como foco uma Manaus que passava por um momento histórico contraditório. Enquanto muitos se deslumbravam com o desenvolvimento acelerado que possibilitava muitos negócios lucrativos, a exemplo do indiano Rochiran (que buscava a riqueza a qualquer preço), outros viam uma cidade romântica sendo violentada e destruída em nome de um crescimento desordenado que ampliava as desigualdades sociais a que muitos chamavam de progresso.

Milton Hatoum presenciou parte deste crescimento desordenado da Manaus em que nasceu. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU da Universidade de São Paulo, o autor confessa numa Conferência proferida na Aliança Francesa¹⁸ que:

Depois de formado fui chamado para fazer um projeto de uma cidade na grande Manaus. Perguntei ao coordenador do projeto qual a pesquisa sociológica. Quem ia morar lá... Foi num

¹⁸ Conferência “Arquitetura da memória”, realizada em 18 de março de 2007 na Aliança Francesa, em São Paulo.

momento que Manaus estava crescendo muito. Foi a capital que mais cresceu proporcionalmente. Era uma área enorme, linda, bem perto de Manaus. E o arquiteto me disse que não precisava nada disto. Bastava queimar, cortar e projetar as casas. Eu disse: - Casas de quê? Canil? Então estou fora. Estou fora do projeto e da profissão. E construíram uma cidade que hoje tem uns trezentos mil habitantes. Isto foi uma violência dos anos 70. O prefeito era um coronel... Ele destruiu praças históricas, madeiras seculares...

Indignado com essa violência à natureza em nome do “progresso”, Milton Hatoum, ao invés de fazer o projeto solicitado para a cidade, eternizou sua indignação pelo viés da literatura no romance *Cinzas do norte*:

(...) a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho (...) O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade. Isso não justificava a escolha?

“Sei que esse bairro é um crime urbano”, disse Arana (HATOUM, 2005, p. 148).

Os subúrbios da Manaus imaginária construída no romance *Dois irmãos* (2000) não se diferenciam do “Novo Eldorado” de *Cinzas do norte*, pelo impacto causado ao meio ambiente e pela falta de estrutura mínima à qualidade da sobrevivência humana. Manaus, em *Dois irmãos*, revela sua multiplicidade por proliferar em várias povoações e propiciar o surgimento de espaços de sociabilidades, de sensibilidades e de problemas sociais. Constata-se que a cidade retratada pelo autor possui múltiplas facetas de uma Manaus ao mesmo tempo cosmopolita (aberta a imigrantes como Talib e Halim) e provinciana, por manter características de uma cidade interiorana.

A partir da narrativa da história de uma família de imigrantes árabes em Manaus, o narrador traça uma cartografia, desconstruindo e reelaborando o imaginário da cidade, com seus povoados e afluentes. Para tal, ele faz uso da memória num exercício de paciência de mestre sensível e atento ao cotidiano dessa família, aos seus conflitos e às relações internas e externas da casa.

Verifica-se que, desse convívio entre pessoas de personalidades muito diferenciadas e mesmo de culturas diferentes, vão surgindo a decomposição e as mazelas das relações humanas, sociais e culturais numa Manaus em constante mudança por várias décadas.

Na Manaus retratada em *Dois irmãos* sobressai uma paisagem que se entrelaça à natureza, às relações humanas, à cidade e seus povoados. E, na mesma proporção em que essa cidade cresce, ela se deteriora, compondo um quadro de desacertos e caos ao qual podemos chamar de “progresso destruidor”, tomando o mote de Hatoum na conferência citada (2007).

O autor nasceu e residiu em Manaus, e este fato lhe possibilita descrever minúcias sobre a região, transfigurada pelo olhar da literatura. Em entrevista, Hatoum afirma:

Muito do que escrevi é uma tentativa de recriar um pequeno mundo de seres e situações num lugar também inventado, mas com referências fortes à cidade em que nasci e morei muitos anos. Em Manaus estão os assombros e prazeres da infância, e os desatinos da adolescência. A vida portuária, que une a cidade ao interior do Amazonas e do qual ela é inseparável, o rio e a floresta, as histórias que ouvi dos familiares, amigos e conhecidos, as leituras sobre a Amazônia e a experiência de vida em outros lugares do Brasil e do mundo, tudo isso tem contribuído de alguma maneira para a elaboração dos meus textos (HATOUM, 2001, p. 2).

Como nômade, o autor viveu em outros estados brasileiros, nos Estados Unidos e na Europa, todavia nunca permitiu que a cidade-natal deixasse de povoar seu imaginário. De retorno a Manaus, presenciou seu crescimento desordenado sob o preço do desaparecimento da floresta. O autor demonstra, em sua obra ficcional, ter um profundo conhecimento da imensidão da Amazônia plena de mitos e lendas, composta por uma natureza vigorosa e pouco conhecida, a que concede estatuto literário.

A floresta amazônica, com seus lagos, ilhas, vilas e rios, serve como um importante pano de fundo do romance *Dois irmãos*; no entanto, o autor procurou evitar o exotismo e o regionalismo neste romance (e em toda sua obra). Em *Dois irmãos*, a cidade de Manaus surge em primeiro plano. Isto porque, segundo

Hatoum, ela é pouco retratada na literatura, em detrimento da selva, já contemplada em diversas obras.

Em *Arquitetura da memória*, Leyla Perrone-Moisés destaca que o romance de Hatoum remete o leitor à história da Amazônia e do Brasil, de forma indireta, pelo viés literário:

Transcorrendo entre o período da Segunda Guerra até os anos da ditadura militar, a história dos dois irmãos conta, em filigrana, a história da Amazônia e do Brasil. As peripécias existenciais de suas personagens têm como pano de fundo ativo e influente as mudanças por que passa Manaus: as privações da cidade, já decadente, durante a guerra; a fundação de Brasília vista de longe; a ocupação da cidade pelos militares, “monstro verde” mais assustador do que a floresta; a repressão e a violência; o progresso duvidoso, porque desigual. As transformações do comércio, a lojinha modesta do antigo mascate, passando pela imitação do “milagre econômico” do sul, até a proliferação dos badulaques globalizados e a compra da loja por um indiano inescrupuloso, vão sendo discretamente registradas pelo narrador, como um subtema musical numa melodia sabiamente orquestrada (2007, p. 286).

Manaus sobressai, mas sem idealizações. Marleine Paula Marcondes lembra que a “descrição de uma paisagem degradada também pode ser entrevista” (2004, p. 34) pelo narrador quando sai nos bairros que se estendiam por Manaus àquela época. Nessas excursões, o narrador:

Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (DI, pp. 80-81).

A cidade é apresentada com uma fina melancolia do narrador, mas sem fantasias. O autor viveu até os quinze anos em Manaus e, ao passar longos anos fora de sua cidade constatou, ao regressar em 1984, que pouco ou quase nada havia da urbe que conhecera. Hatoum confessa na Conferência *Arquitetura da memória* que, se não fosse essa longa temporada que passou

fora, não teria escrito *Dois irmãos*. Acrescenta que tinha uma dívida para com sua cidade e o que não pôde fazer como arquiteto e urbanista, criou como romancista. Segundo o autor, já que destruíram sua cidade, ele procurou “contar a estória” dessa destruição. Quis olhar para as ruínas de Manaus e criar um livro a partir delas, retratando a cidade como protagonista:

Eu tentei fazer de Manaus uma personagem. De dentro do drama familiar, a partir deste drama está a narrativa de *Dois Irmãos*. A cidade não é uma personagem lateral, secundária. Ela é uma certa protagonista, um dos pilares do romance. Tanto que uma das páginas que mais gosto é quando a personagem Halim vê o seu mundo destruído, a cidade flutuante destruída.¹⁹

Em *Dois irmãos* tem-se a visão de uma Manaus poética e dramática ao mesmo tempo. Uma cidade dilacerada e dividida pela violência, pela miséria e pelos contrastes sociais. A Manaus retratada neste romance encontra-se em constantes transformações e em três ou quatro décadas reduz-se a escombros e se reconstrói em outra cidade. A partir da memória do narrador, como um mosaico, a cidade vai aos poucos ganhando forma. Na tentativa de encontrar a identidade do pai entre os filhos da casa de Halim, Nael traz à tona os acontecimentos que se sucederam e, juntamente com o drama familiar, a cidade vai sendo revelada. Ela é “verdadeiramente a personagem central de *Dois irmãos*”, afirma Maria Zilda Ferreira (CURY, 2007, p. 90).

Na Manaus em transformação, da mesma forma que aparece do nada a construção de um luxuoso hotel, também surge um novo cortiço formado por imigrantes, índios nativos, ex-seringueiros, pescadores, mascates, feirantes e lixo urbano, que se misturam e se degradam concomitantemente. Empurrados a lugares cada vez mais distantes pelo crescimento vertiginoso da cidade, muitos encurralados à beira do rio constroem palafitas onde permanecem enquanto podem, até serem expulsos como ocorreu com a demolição da Cidade Flutuante (bairro anfíbio construído sobre troncos de árvores no rio Negro, e que fora destruído num só dia, por estar próximo do centro da cidade).

¹⁹ Afirmação feita por Milton Hatoum na Conferência “Arquitetura da memória” (já citada), realizada em 18 de março de 2007 na Aliança Francesa, em São Paulo

A metamorfose de Manaus dilui identidades, tornando as personagens em seres sem memória diante da realidade a que vão sendo submetidas. Tudo está em constante mudança: a glória de hoje pode converter-se apenas numa vaga lembrança amanhã. Adamor, um peixeiro que em 1943 resgatara e salvara um Tenente-aviador norte-americano desaparecido num acidente aéreo na floresta, em época de guerra,

(...) teve sua noite de herói: a medalhinha de bons serviços prestados aos aliados. Foi fotografado, deu entrevista; Adamor e o tenente-aviador Binford, abraçados, juntos mais uma vez, a última, na primeira página dos jornais. O mateiro agradeceu, recusou uma viagem para os Estados Unidos. Não podia mais ser abridor de varadouros e picadas. Nunca mais um caminhante, livre para buscar atalhos na floresta [...] ergueu uma palafita e mofou ao redor dos pauis (DI, p. 167).

O tempo se encarrega de reduzir Adamor a apenas um peixeiro manco conhecido como Perna-de-Sapo, morador de uma palafita. Como Adamor, outras personagens tornam-se apenas coadjuvantes da saga de uma família libanesa e da transformação da cidade. A narrativa expressa o lamento de uma cidade que fora impulsionada pelo ciclo da borracha, mas juntamente com ele decaiu e recebeu uma leva de moradores que “migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade” (DI, p. 41).

A cidade cresce sem controle, e paga-se o preço da destruição da floresta: Rânia compra um bangalô “num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus” (DI, p. 247). Mesmo com o crescimento, Manaus conserva resquícios de sua arquitetura imponente, agora semi-destruída. Esses resquícios também se presentificam nas seringueiras que insistem em permanecer e nos quintais generosos das antigas residências. Ali se encontram exemplares da megabiiodiversidade da Amazônia representados nas seringueiras, nos jambos, nas jaqueiras, mangueiras, ingás, jatobás, entre outras plantas. Verifica-se também a presença do japim-vermelho, do nambuaçu, dos surucuás-de-barriga vermelha, do anum, entre outros. Na

ausência de outros animais nesses quintais, Domingas se encarrega de esculpi-los:

Os bichinhos esculpidos em muirapiranga estavam arrumados na prateleira. Lustrados, luziam ali os pássaros e as serpentes. O bestiário de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um Aladim. As asas finas de um saracuí, o pássaro mais belo, empoleirado num galho de verdade, enterrado numa bacia de latão (DI, pp. 243-244).

É também através de Domingas que conhecemos as plantas fitoterápicas: “ela confiava no bálsamo de copaíba, nas ervas medicinais” (DI, p. 200). Para o tratamento de uma gonorreia de Omar “Domingas fervia água com folhas de caju e o Caçula ficava de cócoras ao lado da bacia, recebendo o tratamento da mãe” (DI, p. 209). Com Domingas e Galib conhecemos igualmente as possibilidades culinárias: “No restaurante manauara ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-caiena e a murupi, misturava-as com tucupi e jambu e regava o peixe com esse molho” (DI, p. 63).

No ensaio *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*²⁰, Tânia Pellegrini atenta para o fato de que, disfarçado como tema secundário, o tempo da história brasileira no processo de modernização do país revela as marcas dos contrastes sociais, do progresso e da estagnação da Região Norte em *Dois irmãos*. A Manaus de Hatoum, ilhada pelo rio e pela floresta, adapta-se como pode no fim da *belle époque* da borracha, até ser tangida pela chegada dos novos ricos, em virtude da modernização industrial.

Mas o progresso não oculta sua convivência com o atraso. Manaus passa por um momento de avanço e estagnação, de constância e metamorfose. A passagem do tempo se encarrega de descaracterizar e converter a cidade em outra. O narrador olha com assombro e tristeza a cidade, que se mutila e cresce ao mesmo tempo, “afastada do porto do rio, irreconhecível com o seu passado” (DI, p. 264).

²⁰ Artigo publicado (primeiramente) nos Estados Unidos, na *Luso-Brazilian Review*, v. 41-1, p. 121-138, em 2004.

CAPÍTULO III – LITERATURA BRASILEIRA E LITERATURA CABOVERDIANA: alguns flashes

Estou a ver-me entrando no
Guanabara
para essa visita finalmente
que eu tenho há muito tempo
guardada no meu desejo!

Jorge Barbosa

Eu queria ver de perto as coisas
espantosas que todos me contam
de Você: de sentir a morabeza, de
comer cachupa e cantar uma morna...

Simone C. Gomes

3.1 – A presença da literatura brasileira na literatura caboverdiana

A proximidade climática entre o Nordeste brasileiro e Cabo Verde é bem conhecida e, de pronto, apontada como uma das similitudes entre os dois espaços. Ambos costumam passar por longos períodos de seca, e sofrem semelhantes agruras climáticas e sociais, restrições de horizontes em virtude da realidade do ambiente, agravadas pelo reduzido interesse das políticas públicas na melhoria de qualidade de vida (no caso de Cabo Verde, agudizada pelo descaso colonialista para o desenvolvimento da colônia).

Estas realidades fizeram com que tanto o brasileiro quanto o caboverdiano reagissem, por meio de suas obras, a um conjunto de fatores semelhantes relacionados ao espaço geográfico, físico, social e cultural de suas nações. Principalmente na prosa, as duas literaturas buscaram tematizar o quadro hostil e adverso dos retirantes em busca da sobrevivência em virtude da fome causada pela seca que atinge homens e animais.

Esta semelhança geoclimática existente entre Cabo Verde e os estados

do Nordeste do Brasil foi um dos motivos que levaram os modernistas caboverdianos a sentir e amar a literatura brasileira, pois viam nela um apoio para descobrirem o seu próprio caminho.

Baltasar Lopes, escritor, poeta e filólogo, em declaração proferida em 1956, aproximadamente vinte anos após o início dos primeiros passos da criação da moderna literatura caboverdiana, conta como os fatos se sucederam:

- Há pouco mais de vinte anos, eu e um grupo reduzido de amigos começamos a pensar no nosso problema, isto é, no problema de Cabo Verde. Preocupava-nos sobretudo o **problema da formação social** destas ilhas, o estudo das raízes de Cabo Verde. Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos podiam vir, como auxílio metodológico e como investigação de outras latitudes. Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram às mãos, fraternalmente juntas, **em sistemas de empréstimo**, alguns livros que consideramos essenciais pro domo nostra. Na ficção, o **José Lins do Rego d'O Menino do engenho**, do *Banguê*; o Jorge Amado do *Jubiabá* e *Mar morto*; o Amândio Fontes *d'Os corumbas*; o Marques Rebelo d'O caso da mentira, que conhecemos por **Ribeiro Couto**. Em poesia foi um alumbramento a "Evocação do Recife", de **Manuel Bandeira**, que, salvo um ou outro pormenor, eu visualizava com as suas figuras dramáticas, na minha vila da Ribeira Brava. O António Rodrigues, que ainda cheguei a conhecer, e tinha a cara do Padre Vieira das ilustrações escolares. E a moça nuinha no banho fora surpreendida nos tanques da Ribeira de João, logo acima do trapiche da Pequena; em poesia, outro alumbramento **foi Jorge de Lima**.²¹

No Brasil, a Semana de Arte Moderna (1922) foi o evento que assinalou oficialmente o início do Modernismo brasileiro. Ela buscou uma ruptura radical com os movimentos literários anteriores, afastou-se estrategicamente da tradição portuguesa e marcou o início de profundas mudanças no meio literário. Ao mesmo tempo que colocava a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, pregava a tomada de consciência da realidade e da tradição brasileiras, com o propósito de libertá-la da tutela lusa. A Semana de Arte Moderna caracterizou-se como um movimento artístico, político e social.

²¹ LOPES, Baltasar. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Cabo Verde, 1956, pp. 5-6.

Conforme entende Salvato Trigo, são inegáveis as relações travadas entre o Brasil literário e cultural e os países africanos que falam o português. Segundo ele, até a Semana de Arte Moderna tais relações não tiveram um papel decisivo na consciência literária desses países, e:

...Só a partir desse marcante acontecimento na vida cultural brasileira é que a África de expressão portuguesa procurou, no Brasil, o maior número de referências para erigir os seus monumentos literários próprios. Essa procura resultava duma necessidade interior de afirmação de identidade cultural, que as circunstâncias atrás mencionadas forçaram a manifestar-se, no início dos anos 40 (TRIGO, 1986, p. 50).

O mais importante movimento literário caboverdiano, considerado marco da modernidade, iniciou-se em março de 1936, com o lançamento da revista literária *Claridade*, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente. Contou com a participação de escritores, intelectuais e ex-alunos do Seminário de S. Nicolau, o mais importante centro da inteligência caboverdiana daquele momento.

Esse movimento artístico consolidou uma revolução estética de ruptura com o modelo português. Caracterizou-se também pela “oposição estética” à ditadura do poder e da censura coloniais, escolhendo voltar-se para os processos artísticos do Brasil, exemplo de independência política e estética.

A professora e ensaísta Simone Caputo Gomes afirma que:

(...) a geração da Revista *Claridade*, marco da modernidade crioula, dentre muitos méritos detém mais este: o de ter furado, com decisão e arte, o cerco salazarista que não permitia o acesso a textos brasileiros com posturas políticas definidas, como os de Jorge Amado e Graciliano Ramos, pilares da brasilidade (2008, pp. 112-3).

A revista contou com a publicação dos três primeiros números entre 1936 e 1937, e com mais seis restantes entre 1947 e 1960. Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa estavam entre os principais representantes deste movimento, além de serem os colaboradores-fundadores. Colaboraram ainda na

revista João Lopes (que dirigiu a revista n.º 3), Pedro Corsino de Azevedo e José Osório de Oliveira, este último com o importante papel de divulgar a literatura caboverdiana em Portugal e no Brasil.

É inegável a presença da literatura brasileira na Revista *Claridade*, principalmente nos primeiros números. Afirma Pires Laranjeira:

A *Claridade*, na sua primeira fase, reclama-se de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos, entre outros, nomeadamente nos seus aspectos mais líricos. O arquipélago caboverdiano, na sua desolação, intempérie e abandono, reconhece-se com facilidade nas imagens dessa literatura nordestina, como se um caminho lhe fosse apontado (LARANJEIRA, 1992, p. 43).

Se o propósito amplo da Semana de Arte Moderna é concretizado, ao marcar o início do Modernismo brasileiro e ao romper com movimentos como o Parnasianismo para propor a tomada de consciência da realidade brasileira (uma vez que não consistia apenas em um movimento artístico, mas também político e social), o propósito da Revista *Claridade* também se concretizou ao renovar a literatura caboverdiana, que deixava de ser um prolongamento da literatura colonial para que a busca de processos e temáticas próprias assumissem relevância, como afirma Pires Laranjeira:

O movimento cultural – sobretudo literário – da *Claridade*, surgido em Cabo Verde, em 1936, renovou profundamente a literatura do arquipélago. Antes, entendia-se como um prolongamento da europeia, no que tocava a temas, formas, rimas, imagens. A partir daí, o verso livre, a temática da insularidade, da fome, da seca, do mar, do telurismo passam a ditar sua lei (LARANJEIRA, 1992, pp. 43-44).

No Brasil, as três linhas básicas do projeto dos modernistas de 22 a 30 são a desintegração da linguagem tradicional (acadêmica e envelhecida), a adoção das conquistas das vanguardas e a busca da expressão nacional; em Cabo Verde, a *Claridade* assume a defesa das raízes crioulas com o estudo e a valorização da língua caboverdiana na publicação da morna e de poemas em língua crioula, com apresentação de temas da tradição do arquipélago.

Os fundadores da *Claridade* admitem que os modernos escritores caboverdianos apropriaram-se da literatura brasileira não como imitação, mas como contribuição, força estimulante e momentânea para encontrar o próprio caminho, em busca de mudança de temas e de artifícios criativos. As semelhanças funcionariam por afinidade, como “ecos” que, segundo Jorge Barbosa resultaram

sobretudo do exemplo dos escritores brasileiros ao se debruçarem sobre a terra natal e sobre a gente irmã, onde foram encontrar os temas das suas obras. Deles aproveitamos, pois, a descoberta, e a experiência, que nos contagiaram com o seu entusiasmo de coisa nova. Para mais, havia já parecenças entre o povo de Cabo Verde e grandes sectores do povo brasileiro” [...] “O exemplo, repito-o, do ensaísta, do romancista e do poeta modernos brasileiros fez ecoar em nós, com a sua novidade, um ardor novo, e daí advieram novas ideias e a indicação de outros caminhos (BARBOSA, 1953, p. 24).

Afirma Alfredo Margarido (1980, p. 114) que a publicação da revista *Claridade* permitiu a sistematização da criação literária caboverdiana. E isto só foi possível uma vez que os autores do arquipélago preferiram distanciar-se dos modelos da literatura colonial para buscar os seus a partir da literatura brasileira, tanto na poesia como no romance. Sendo assim, um estudo comparatista entre a literatura brasileira e a literatura caboverdiana no período emergente da *Claridade* percorreria dois caminhos principais: o dos poetas do Modernismo, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, e o dos romancistas nordestinos, como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

3.2 – Brasil e Cabo Verde: grandes momentos de intercâmbio literário

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá
lições de partir.

Manuel Bandeira

Flutua ainda o perfil dum vapor que não me quis levar.

Manuel Lopes

Como já se disse, durante o período emergente da *Claridade* constata-se a presença marcante da literatura do Modernismo brasileiro na literatura caboverdiana. Os poetas do arquipélago, por exemplo, revelaram uma leitura e simpatia pela poesia de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, entre outros. Esses são citados constantemente pelos claridosos como os autores mais lidos em Cabo Verde. O contato com obras brasileiras serviu de força estimulante para o caboverdiano encontrar o próprio caminho.

Dos autores citados, a pesquisadora Norma Sueli Lima evidencia o prestígio dos poemas de Jorge de Lima ao afirmar que:

A conquista da oralidade, das *palavras aprendidas na fala do povo*, como quer Jorge Barbosa, trouxe a sua marca indelével (capa da *Claridade* nº1) na presença da *finacom* ou dos batuques da Ilha de Santiago, que inauguraram o núcleo de temas relacionados ao telurismo e à caboverdianidade, colhidos do folclore oral. Não é à toa que um dos poemas de Jorge de Lima mais prestigiado entre os claridosos seja *Essa negra Fulô*, já que se trata da própria estilização da narrativa oral: o encantamento com a audição de histórias contadas pelos pretos e pretas velhas (2000, p. 118).

A pesquisadora enfatiza ainda que enquanto na poesia do Brasil miscigenado de Jorge de Lima falou-se do negro, do índio e do branco, em Cabo Verde tratou-se “do povo mestiço que, embora tiranicamente subjugado, acrescentou aos temas regionais a busca da Caboverdianidade” (2000, p. 119).

Destaca ainda que num novo discurso ao lado de elementos como o corvo, constata-se a presença do milho (símbolo nacional caboverdiano) e do pilão (símbolo africano) configurados como instrumento de resistência.

Baltasar Lopes (1956, pp. 5-6) reconhece o “alumbramento” que os poetas de Cabo Verde tiveram pela poesia de Jorge de Lima, cujos temas mais explorados foram sobre a vida nordestina e sobre a cultura negra. No dizer do próprio autor caboverdiano, a poesia de

Jorge de Lima, em que o sinhozismo da “Negra Fulo” e o super-realismo do “Menino impossível” emparceiram com as tosses, as asma, máquinas de costura, que precisavam dormir, e com o tema, ilhéu e tão nosso, do avião que matou a saudade dos nossos filhos vagabundos. Claro que o avião, para a nossa temática, é proteiforme, podendo ser até o veleiro das travessias entre as ilhas, de certos poemas de Jorge de Barbosa (LOPES, 1956, pp. 5-6).

A pesquisadora Marla D. A. de Arruda, em sua dissertação de mestrado (2004), enfatiza numa análise comparativa a linguagem coloquial/oral, as expressões folclóricas entre outros elementos da cultura popular, presentes em poemas de autoria de Jorge de Lima (escritos na década de 30 no Brasil) e do autor caboverdiano Jorge Pedro Barbosa (escritos na década de 50 em Cabo Verde). A autora fez um resgate folclórico comparativo nos poemas buscando compreender como as expressões folclóricas de cada país foram trabalhadas no discurso poético.

Por se tratarem de poemas de autores de países colonizados, Marla Arruda verificou que:

é importante notar que os ‘Jorges’ dos quais falamos expressam o *africano* – dos trágicos negreiros – e o *português* colonizador; no Brasil, ainda o *índio*. Há a miscigenação de aspectos culturais, desde os dialetos até as etnias e, na poesia, é visível a interculturação destes, mais as aspirações e os anseios; estes, cristalizados em palavras, em mudanças, em descrições, em ritmo, em mitos de esperança e de liberdade, de orixás, de senhores do mundo, de modernidade, enfim, de tradições (ARRUDA, p. 120).

Constatou também uma similaridade de expressões folclóricas na obra dos dois autores e que, em todos os poemas analisados, são aparentes os “elementos da oralidade, graus de ironia, traços religiosos, ritos, mitos, resgate por memória, formas de resistências contra opressão, críticas singelas e imagens, desde a realidade até o aspecto surreal” (2004, p. 121).

Quanto à obra de Ribeiro Couto, este cultivou vários gêneros como o romance, o conto e o teatro, mas foi na poesia que atingiu o máximo de seu talento. Diplomata em Portugal, França, Holanda e Bulgária, em muitas de suas

viagens transportou pessoalmente diversas obras de autores brasileiros, que em Cabo Verde circularam de mão em mão entre os intelectuais contemporâneos de *Claridade*. O hábito e a necessidade do sistema de empréstimo seriam confirmados por Baltasar Lopes, como já transcrevemos anteriormente.

A pesquisadora Norma Lira (2000, p. 134) também ressalta o contato que Ribeiro Couto travou com intelectuais portugueses, caboverdianos, angolanos, entre outros. Esses contatos são verificados em muitos versos de autores africanos, como nos do angolano Maurício Gomes:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram:
“- É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes como o Brasil,
Sem macaquear a literatura lusíada”.²²

Desses intercâmbios, Norma Lira destaca a homenagem feita a Ribeiro Couto pelo poeta e escritor Manuel Lopes em *Poemas de quem ficou* (1949) e a presença, na poesia de Jorge Barbosa, dos tons intimistas verificados na obra do autor brasileiro. Em contrapartida desses diálogos, verifica a menção direta de Jorge Barbosa como personagem na poesia de Ribeiro Couto:

Jorge Barbosa,
Em Cabo Verde te imagino
Olhando o céu – triste menino
Da ilha do Sal.²³

A poesia de Manuel Bandeira também serviu de ponte para a solidariedade entre Brasil e Cabo Verde, representada no texto de alguns autores cabo-verdianos que revelaram conhecimento da obra do poeta brasileiro. *Vou-me embora pra Pasárgada* (filosofia evasionista motivada pela doença do autor) contagiou os poetas caboverdianos que escreveram sobre a evasão, criando duas vertentes: o *pasargadismo* e o *antipasargadismo*. Dentro

²² *Exortação*, In: NOBRE, Maria da Conceição (Org.). **Antologia de poesias angolanas**. Luanda: Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957, p. 271.

²³ RIBEIRO COUTO, Rui. In: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 423.

dessa temática, há poemas conhecidos como poemas “da evasão”, como *Itinerário de Pasárgada* de Osvaldo Alcântara (nome poético de Baltasar Lopes):

Saudade fina de Pasárgada.
Em Pasárgada eu saberia
Onde é que Deus tinha depositado
O meu destino... (...) ²⁴

E há poemas de “antievasão” ou “anti-pasargadistas” que evidenciam um eu lírico arraigado à terra onde nasceu e que repudia a postura utópica de alguns textos claridosos. O pesquisador Júlio Cesar Machado de Paula, em sua dissertação de mestrado *Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o caboverdiano*, lembra que

O repúdio à postura utópica dos claridosos e, conseqüentemente, ao mito de *Pasárgada*, ganharia corpo com o *Suplemento Cultural* (1955) e com *Sêló* (1962), atingindo seu ponto máximo no acalorado manifesto “Consciencialização na Literatura Cabo-verdiana”²⁵, de Onésimo Silveira. Após duras críticas ao evasimismo e ao grupo inicial de *Claridade*, define sua geração pela seguinte máxima, grafada em letras maiúsculas: “*ESTA É A GERAÇÃO QUE NÃO VAI PARA PASÁRGADA*” (Paula, 2005, p. 75).

Em que pese esta postura radical de Onésimo Silveira, que reduz a primeira leva claridosa à condição evasionista, Ovídio Martins publica o livro *Gritarei Berrarei Matarei – Não vou para Pasárgada* (1973), em que o poema “Antievasão” exorta à luta de resistência política:

“Gritarei
Berrarei
Matarei
Não vou para Pasárgada” ²⁶

Em virtude do condicionamento geográfico e da pobreza, especialmente

²⁴ “Itinerário de Pasárgada”. In: *Cântico da manhã futura*. Lisboa: ALAC, 1989, pp. 115-124,

²⁵ CEI, 1963.

²⁶ Ovídio Martins, em Mário de Andrade, *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975, p. 48.

na época colonial o caboverdiano vive o drama da evasão das ilhas, a dualidade “*querer partir e ter que ficar*” ou “*querer ficar e ter que partir*”. O apego do caboverdiano ao seu chão faz com que, mesmo na “busca de um espaço utópico de felicidade” (GOMES, 2008, p. 119), em *Itinerário de Pasárgada* o poeta não está abandonado o arquipélago. A professora e ensaísta Simone Caputo Gomes afirma que:

Inventar a terra num momento de epifania (...) é, para Baltasar Lopes-Osvaldo Alcântara, mesmo com vontade de partir, “fincar nela os pés”: fazer da ilha uma pasárgada que escapa ao olhar aprisionador da metrópole e à tradição europeia clássica do mito hesperitano ou arsinário; forjar uma (auto)imagem em processo de libertinagem (cf. ainda Bandeira) criativa, desentranhada a partir do chão do cotidiano “scalabróde”²⁷ crioulo (GOMES, 2008, p. 121).

A pesquisadora propõe que a liberdade almejada por Osvaldo Alcântara não denota uma desistência do seu país. Ao contrário, busca-se a construção de um universo defensivo na luta pela alforria de um país colônia que recusa a alienação imposta pelo colonizador.

Queremos ressaltar ainda que a par da filosofia evasionista do poema “Pasárgada”, os poetas das ilhas foram atraídos também pelo lirismo melancólico de Manuel Bandeira, que se identificava com o lirismo melancólico da morna caboverdiana, e ainda pela libertação da forma purista que o poeta brasileiro propunha em vários textos, além da adoção de temas do cotidiano.

Júlio Cesar Machado (2005) observa que Manuel Bandeira antecipa os modernistas paulistas, cujo movimento resultaria na Semana de Arte Moderna de 1922. O próprio Mário de Andrade apelidou-o de João Batista do movimento. Manuel Bandeira antecipou as transformações estéticas que culminariam, por exemplo, no verso livre.

Também em Cabo Verde, o livro *Arquipélago* (1935) de Jorge Barbosa, tem um papel semelhante ao da obra inicial de Bandeira, uma vez que, publicado um ano antes da Revista *Claridade*, abandona os temas europeus e

²⁷ Nhelas Spencer, morna “Nhá terra scalabróde”. Referência citada por Simone Caputo Gomes (2008, p. 121).

renuncia às formas tradicionais, adotando o verso livre e buscando fazer uma “radiografia do drama social do homem cabo-verdiano” (FERREIRA, 1987, p. 39).

São muitas as referências feitas à poesia de Bandeira por Jorge Barbosa. Aqui destacamos a constatação do diálogo entre a obra desses autores presente em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, e “Ocorrência em Birmingham”, do autor caboverdiano. Vejamos o primeiro:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da
[Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.
(BANDEIRA, 1993, p. 136)

Por sua vez, um excerto de “Ocorrência em Birmingham”, de Jorge Barbosa:

John
de Birmingham
Alabama
USA

entrou na tabacaria.

Foi insultado
Soqueado
expulso.

(...)
Negro safado!
(BARBOSA, 2002, p. 316)

Sem a presença do eu lírico e utilizando um fio narrativo, os dois poemas denunciam uma realidade social vivida por seus protagonistas: no poema de Manuel Bandeira, João (morador de um barraco sem número no “morro da Babilônia”) encontra-se em seu próprio país; no poema de Jorge Barbosa, John

(um negro) vive como muitos caboverdianos, na diáspora. Cabe lembrar que a maior parte dos emigrantes do arquipélago vive nos Estados Unidos (principalmente em Boston e New Bedford), país que povoa o imaginário dos caboverdianos há décadas.

Constata-se também a intertextualidade entre esses dois poemas pelo processo de junção entre subjetividade e objetividade, num discurso que permeia o poético e o jornalístico a partir dos próprios títulos dos poemas. Verifica-se também a adoção de procedimento semelhante quando se valem de novas formas linguísticas e estruturais, mesclando discursos aparentemente não poéticos numa nova forma de construção dos poemas.

Recorremos a esses autores para indiciar um dos dois caminhos (o da poesia) do estudo comparatista possível entre a literatura brasileira e a caboverdiana no período emergente da *Claridade*. Não esqueçamos no entanto, que a simpatia dos autores caboverdianos se estende a muitos outros, como afirma Manuel Ferreira:

Não admira, pois, o alumbramento dos poetas caboverdianos pela poesia brasileira. Havia à sua volta uma realidade social que nunca teria participado dos textos e mal souberam, anteriormente, como fazê-lo. E, de repente, cai-lhes diante dos olhos o Jorge de Lima, o Marques Rebelo, o Manuel Bandeira, o Ribeiro Couto, o Drummond de Andrade, *sei lá quantos*.²⁸

O outro caminho possível dos estudos comparatistas entre a literatura brasileira e a literatura caboverdiana no período da *Claridade* centra-se na narrativa dos regionalistas do Nordeste e na prosa de Cabo Verde daquele momento, em que se constata uma estreita ligação fundada não apenas no engajamento ideológico, mas, sobretudo, numa práxis artística que as identifica. Na prosa, o romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, dialoga com vários romances do regionalismo do brasileiro, entre eles *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, como assinala Russel Hamilton:

²⁸ FERREIRA, Manuel. Emergência da intertextualidade afro-brasileira. In: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989, pp. 156-157. Grifo nosso.

[...] é legítimo postular de influência directa dos regionalistas do Nordeste em *Chiquinho*. Refiro-me a *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), e *Banguê* (1934) de José Lins do Rego. *Menino de Engenho*, um romance memorialista, é particularmente semelhante à primeira parte de *Chiquinho*. Porém, pouco interessa confirmar se houve influência directa da obra de Lins do Rego na de Baltasar Lopes (HAMILTON, 1986, pp. 159-160).

Se a primeira parte do romance *Chiquinho* conflui com *Menino de engenho*, a terceira, intitulada “As águas”, dialoga com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Há vários pontos de contato entre *O quinze* e o romance de Baltasar Lopes, destacando-se a seca e seus efeitos, inclusive a menção da seca de 1915, que intitula o romance de Rachel.

O quinze é estruturado em três histórias paralelas que giram ao redor de um núcleo – a seca, flagelo que atinge os habitantes das propriedades rurais, seus donos e empregados. As histórias são: a de Mãe Nácia, que abandona sua fazenda e se retira para a cidade, aí vivendo com a neta Conceição; a de Vicente, enamorado da prima, que resiste ao flagelo, permanecendo teimosamente na propriedade e assistindo à morte lenta do gado; a de Chico Bento, cabra do eito, que se retira com os seus, à procura de emprego em outros lugares, destino semelhante ao da multidão de flagelados nordestinos que, banidos da terra que não lhes pertence, não têm para onde ir.

Sobretudo com elementos desta terceira história se dá o diálogo entre as duas obras, principalmente a terceira parte de *Chiquinho*, em que é retratada (como em *O quinze*), a tragédia do retirante perseguido pela fome, pela sede, pela doença e pela morte, palmilhando dolorosamente, à procura de sobrevivência, caminhos infindos, no silêncio e na monotonia da paisagem seca e deserta, sob o sol causticante. Sorte dos que conseguem chegar a uma “Irmandade”, em *Chiquinho*, ou a um “Campo de concentração”, em *O quinze*, mantidos por mãos caridosas para adiar a morte.

Construídos a partir de um tema local/regional a seca e seus efeitos, os dois romances atingem o universal ao retratar o sofrimento e a degradação do

ser humano anônimo.

As duas obras demonstram a importância do ambiente no romance modernista de 1930 e suas configurações poéticas. O real telúrico e o sentido trágico da vida dos eternos retirantes transpõe-se para a ficção desses romancistas regionais. José Américo de Almeida, em 1928, afirma na introdução do romance *A bagaceira*: “O regionalismo é o pé de fogo da literatura... Mas a dor é universal, porque é uma expressão de humanidade” (ALMEIDA, 1885, p. 02).

Nesse contexto, os romances *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes (publicado em 1960 – vinte e dois anos após o primeiro), também retratam as consequências dramáticas das cíclicas calamidades do Nordeste brasileiro e de Cabo Verde. Há vários pontos de contato entre essas obras que permitem uma análise comparativa dos elementos intertextuais que apresentam.

Em virtude dessas possibilidades de análise e por serem obras de reconhecido valor literário, tem havido certo exagero nas exaustivas análises comparativas entre elas, por isso não vamos nos deter nesses dois romances. Queremos apenas ressaltar alguns pontos de identificação, dentre eles destacamos a indefinição do tempo nas duas diegeses em sintonia com as cíclicas secas; a focalização centrada em duas famílias: a de Fabiano em *Vidas secas* e a de José da Cruz em *Os flagelados do vento leste*; a descrição de imagens comoventes num período de seca; a ocorrência da zoomorfização do homem e da antropomorfização da natureza, com a humanização da cachorra Baleia em *Vidas secas*, e do casal de corvos *Becente e Becenta* em *Os flagelados do vento leste*²⁹.

Os romances *Os flagelados do vento leste*, *Chuva braba*, e a coletânea de contos *O galo cantou na baía*, de autoria de Manuel Lopes, assim como o romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, e as novelas de Antônio Aurélio Gonçalves são considerados por José Luís Hopffer Almada (1998) como “as

²⁹ O diálogo entre essas obras sobre vários aspectos foram apontados pelo professor Rubens Pereira dos Santos (SANTOS, 1995) em sua tese de doutoramento.

linhas-mestras da moderna ficção cabo-verdiana”. Segundo o autor, isso se dá em virtude do “telurismo enquanto tessitura literária da comunhão entre o homem caboverdiano e o seu meio-ambiente” (1998, p. 167) e da “abordagem do conjunto dos dramas do povo caboverdiano” (Ibidem) no meio rural ou urbano. As tragédias das secas ou as crises surgidas no Porto Grande do Mindelo e a emigração são uma realidade constante no Cabo Verde retratado pelos claridosos.

Sobre a permanência da claridosidade na moderna ficção caboverdiana, Hopffer Almada afirma que

a claridosidade foi-se renovando por várias décadas, até mediante o labor de autores que, em outras áreas da produção literária, criaram perspectivas completamente novas. Tal é o caso, por exemplo, de Gabriel Mariano que, sendo uma das pedras basilares da nova largada da poesia cabo-verdiana, na ficção é um claridoso típico (1998, p. 168).

O crítico estende a mesma asserção a outros autores como os contistas Pedro Duarte, Teixeira de Sousa, Francisco Lopes da Silva e Virgílio Pires e lembra que até os anos sessenta houve publicações dos claridosos. Observa também que a ruptura com a claridosidade se dá paulatinamente, “a par de fenómenos sintomáticos da sua continuidade” (1998. 169) como, por exemplo, com *Semear em pó*, de Fátima Bettencourt e, principalmente, com publicações posteriores ao 25 de Abril de 1974. E destaca o romance de Henrique Teixeira de Sousa, *Ilhéu de contenda*, como fenómeno novo por retratar a decadência dos descendentes brancos e a ascensão do negro e do mulato, ocasionada por diversos fatores, na ilha do Fogo e por descodificar sua evolução histórica. Evidencia também a presença de múltiplos símbolos na obra como “o sobrado, a loja e o morgadio” e, em particular o racismo das classes brancas europeias diante do desespero pela irreversível queda social. Para o autor

O romance *Ilhéu de Contenda* pode ser pois considerado como um dos marcos fundamentais do segundo realismo ficcional cabo-verdiano, pelo que representa de novidade no aprofundamento da questão social iniciada com a primeira claridosidade (1998, p. 171).

Destaca também o romance de Arménio Vieira, *O eleito do sol* que, através de uma alegoria entre a tirania e a intelectualidade, volta ao Antigo Egito, rompe com o telurismo dominante e traz à tona a realidade de Cabo Verde contemporâneo submetido ao totalitarismo português, incapaz de fazer as reformas que o arquipélago necessita.

Também fugindo da hegemonia temática da primeira vaga claridosa, Germano Almeida publica dois romances - *O meu poeta* e *o testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo* - e distancia-se de temas como a fome, a seca e a emigração. O autor caboverdiano, nesse romance, introduz o humor, a ironia e a sátira na construção de uma enxuta e bem humorada, narrativa em que traz o riso como marca distinta dos claridosos.

Em *O meu poeta*, as elites culturais e os governantes são satirizados por Germano numa mistura entre a ficção e a realidade caboverdiana no pós-colonialismo. O livro, escrito num momento em que o país era governado pelo regime do partido único, o PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde) encontrava-se estagnado, enquanto os poderosos desfrutavam de mordomias inacessíveis à sociedade como um todo.

O enredo gira em torno da eleição de um poeta a presidente da “comissão de Luto Municipal”. No dizer de Jane Tutikian, além de uma manifestação de protesto político, é

através da trajetória do poeta que o autor coloca em cena o ambiente sócio-político e moral das elites caboverdianas, responsáveis pela derrocada da Primeira República. Aparecem, aí, as discussões políticas, as ambições mesquinhas, a degradação moral, os enganos amorosos e os jogos de sedução, e o grande contraponto instaurado pela criação de uma personagem lúcida como Vasco (TUTIKIAN, 2006, p. 43).

A ilha fantástica, também de autoria de Germano Almeida, juntamente com *A noiva* e *O púbis de Vénus*, de Euricles Rodrigues, *A cidade e o ídolo*, de José Vicente Lopes, *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis, *Desassossego*, de Fernando Monteiro, entre outras obras, surge no âmbito do realismo mágico e maravilhoso.

Segundo Germano Almeida,³⁰ com *A ilha fantástica* pensou em fazer um tributo à Boa Vista, a ilha onde nasceu e passa uns dias todos os anos e “não consegue maltratá-la”. Nessa obra são narradas histórias fabulosas que o autor diz ter ouvido de pessoas simples. Sem “nada premeditado”, o livro é apresentado “modestamente pelo autor como um conjunto de crônicas escritas para “preencher espaço” na revista *Ponto & Vírgula*.³¹

Sobre a linguagem de *A ilha fantástica*, Almada afirma que:

Essa obra é daquelas que mais longe foi na recriação de um português cabo-verdiano pejado de crioulistas, o que lhe confere uma nova autenticidade. Por outro lado, a fluência dos longos discursos indirectos e dos monólogos interiores, a par da indiferenciação entre as funções do narrador e das personagens consolidam essa autenticidade, que se vivifica de um telurismo típico dos meios pequenos, como o é a ilha da Boa Vista. Telurismo que em si conjuga a realidade comezinha dos dias de sobrevivência ao fantástico que percorre o imaginário da criança, narradora e personagem onnipresente (1998, p. 176).

José Luís Hopffer Almada considera ainda que a escrita em língua caboverdiana tem sido uma das mais importantes vertentes da ficção da atualidade, que já conheceu momentos ímpares na poesia com Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, Sérgio Frusoni e outros. E destaca o romance *Oju d'agu*, considerado o primeiro romance todo escrito em língua caboverdiana e que, apesar da ótima aceitação pela intelectualidade local, também enfrentou controvérsias dos que questionam a “relativa capacidade” da língua caboverdiana para a produção de uma obra de “grande fôlego”.

Oju d'agu aborda a história de Cabo Verde das origens (dos tempos difíceis da escravidão e do latifúndio, sem desconhecer o racismo e outros problemas enfrentados pelo caboverdiano) até os primeiros anos depois da independência. *Oju d'agu* tem como base o ambiente da ilha de Santiago, mas com inserções a outras ilhas e à diáspora.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, a personagem André vive emigrada em Portugal onde convive com outros caboverdianos até ser

³⁰ Entrevista intitulada “Temo pelo futuro do meu país”, ao *Expresso*, Lisboa, 12 ago. 1998.

³¹ Essa afirmação aparece na orelha do livro *A Ilha Fantástica* (1994, s.p.).

informado pelo pai de um suposto adultério entre sua esposa e seu próprio irmão. André retorna a Cabo Verde para dar-se conta do ocorrido, mas não pensa inicialmente em vingança, pois incorporara uma cultura europeia. Ao chegar à sua aldeia em Santiago, sente dificuldades em se readaptar a uma tradição cultural que exige a vingança como um comportamento normal.

Neste sentido, a emigração em *Os dois irmãos* apresenta consequências nocivas, pois a personagem passa por um choque cultural não resolvido, e assassina o irmão contra a própria vontade, dominada por uma intensa pressão do ambiente conservador da aldeia-mãe, situada na ilha de povoamento mais antigo, a de Santiago.

3.3 – Similitudes e diferenças entre *Os dois irmãos* e *Dois irmãos*

João olhava ao redor num inútil pedido de auxílio. (...) E foi assim desamparado e como um sonâmbulo que João se deixou tropeçar para a rua e à frente de André caminhou vagarosamente para o beco, (ODI, p. 238)

Germano Almeida

Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora, (DI, 269).

Milton Hatoum

Examinemos mais de perto alguns dos elementos de referência dos romances *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum.

O primeiro diálogo entre estes romances se dá a partir dos próprios títulos, quase homônimos. Ambos nos remetem aos mitos do conflito entre

irmãos, sejam eles bíblico-cristãos (Abel e Caim, Esaú e Jacó), ou clássico-pagãos (Castor e Pólux).

Segundo Luiz Costa Lima, a ambiência de *Dois irmãos*, por sua diversidade, não pode ser vista como um “mero lugar onde uma história humana se desenvolve” (LIMA, 2007, p. 349). Trata-se de uma ambiência que atrai imigrantes, fugitivos e deslocados que se vêm juntar a outros miseráveis. Segundo o crítico, esse romance dialoga com a obra do caribenho Gabriel García Márquez, uma vez que:

São narrativas que tematizam a marginalidade das terras que as contêm, terras a que se estenderam, sem as amoldar, a estrutura da sociedade pós-iluminista. Terras formadas por estratos humanos, soterrados, anônimos, sobre os quais, por algumas décadas, se sobrepõem uns poucos agrupamentos, provisoriamente estabilizados (LIMA, 2007, p. 349).

A proximidade entre estes dois romances também é lembrada por Hugo Almeida em “O salto da vida para a arte”³². Neste artigo, o pesquisador afirma: “Hatoum prende a atenção do leitor com a força da narrativa, como fez García Márquez em *Crônica de uma morte anunciada*, novela que *Dois irmãos* faz lembrar”³³.

O romance de Gabriel García Márquez não apenas dialoga com *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, mas, conforme confessa Germano Almeida, essa obra serviu de motivação para a escrita de *Os dois irmãos*:

Já tinha a ideia na cabeça, mas não sabia como escrever essa história. Entretanto, comecei a ler o livro *Crônica de uma morte anunciada*, de Garcia Márquez, gostei e assim que terminei, comecei a escrever *Os Dois Irmãos*. Reconheço que fui influenciado neste caso pelo livro do Garcia Márquez³⁴.

³² “O salto da vida para a arte” foi publicado no *Jornal da Tarde*, São Paulo, em 08 de julho de 2000.

³³ Ibidem.

³⁴ Entrevista concedida a Teresa Sofia Fortes publicada em *Kriolidade*, parte integrante do *Jornal A Semana* em 11 de fevereiro de 2005. Disponível em <http://www.asemana.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf>. Acesso em 14/07/2009 às 17:00.

Nesse horizonte, parece possível afirmar que *Crônica de uma morte anunciada* junta-se a outros pontos de contato entre o romance de Germano e o de Hatoum. O último, a partir do tema dos gêmeos e da busca da paternidade do narrador, conta a estória de uma família árabe rica de pormenores culturais e étnicos. Nesse sentido, verifica-se a presença do autor na obra pelo fato de Milton Hatoum descender de uma família de imigrantes libaneses e ter vivido muito tempo em Manaus e convivido com outros imigrantes, nativos, agregados e “exilados”, habitantes dessa cidade. Esse conhecimento tornou persuasivo o espaço romanesco e suas personagens, por pincelá-los com cores de verossimilhança.

Também no romance de Germano Almeida a estória tem ares de veracidade. Deparamo-nos logo no frontispício do romance com uma afirmação do autor de que participou como agente do Ministério Público do julgamento de “André”, nome fictício do protagonista da história que deu origem à narrativa *Os dois irmãos*. Segundo o autor, esse acontecimento dramático que envolve uma história familiar ocorreu por volta de 1976, algures na ilha de Santiago.

Constata-se logo no início dos enredos o retorno à casa paterna dos dois protagonistas. Ambos, como emigrantes que retornaram, tornam-se deslocados, divididos no lar e na pátria. Por mais que Yaqub afirme ter esquecido tudo sobre o Líbano, ele não consegue mais se restabelecer em Manaus, sobretudo na própria casa. A presença do caçula o incomoda o tempo todo, por isso prefere trancar-se no quarto e estudar à espera pelo momento certo para abandonar a família e obter o sucesso em outro espaço.

Em seu retorno, André vê sua vida transformar-se num tormento ao ser recebido como um ser estranho que ameaça quebrar um padrão de conduta da aldeia. Essa personagem constata a destruição da própria família e o desprezo dos aldeões para consigo, principalmente do pai que o ignora e o instiga a cometer um crime para restabelecer a harmonia perdida na comunidade e, mormente na própria família.

A presença temática da emigração e suas consequências constatadas na volta dos irmãos mais velhos às suas respectivas casas em *Os dois irmãos* e

Dois irmãos é mais um ponto de contato entre os romances de Germano Almeida e Milton Hatoum.

Em *Dois irmãos* observa-se também a presença da imigração numa Manaus que recebeu, a partir da primeira década do século vinte “(...) imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que (...) falavam português misturado com árabe, francês e espanhol” (DI, 2000, pp. 47-48). Posteriormente, recebeu uma nova leva de imigrantes como o indiano Rochiram que “vivía em trânsito, construindo hotéis em vários continentes” (DI, 2000, p. 226).

Constata-se ainda em *Dois irmãos* a presença da migração em momentos adversos de Manaus, na modernização da cidade no auge do ciclo da borracha ou em seu declínio, empurrando índios, ex-seringueiros, pescadores e habitantes de outras regiões às periferias, onde improvisavam tudo. Ali, sem ter onde morar, “ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade” (DI, p. 41).

No caso de Cabo Verde, em virtude do condicionamento geoeconômico e climático, muitos habitantes do arquipélago, vítimas das constantes secas e dos consequentes flagelos foram forçados a deixar as ilhas como forma de sobrevivência própria e da família que ficava no aguardo dos recursos enviados, da emigração, indispensáveis à sobrevivência familiar e ao abastecimento econômico do arquipélago.

A América, por volta de 1800, começou a ser o destino de muitos caboverdianos que encontravam nos barcos baleeiros americanos que aportavam no arquipélago um importante meio para chegar aos portos dos Estados Unidos. Para tal, eram contratados em substituição às lacunas da tripulação dessas embarcações. Instalados naquele país, levavam seus familiares, criando assim uma corrente que, apesar de enfraquecida, ainda não cessou, lembra a pesquisadora Maria Manuela Lopes Guerreiro (1998, p. 93). Em *O testamento do senhor Napomuceno da Silva Araújo* (1989), o protagonista Napomuceno visita os Estados Unidos para conhecer o desenvolvimento desse país que povoa o imaginário dos caboverdianos, como já se disse.

Romances como *Chiquinho* (1947) e *Os flagelados do vento leste* (1960), ao elegerem como tema as calamidades ocasionadas pelas longas secas nas ilhas de São Nicolau e Santo Antão, respectivamente, na primeira parte do século vinte, colocaram em evidência o abandono do povo das ilhas pelo colonizador e o dilema: deixar Cabo Verde, como Chiquinho (protagonista do romance homônimo), ou resistir até a morte, como José da Cruz, personagem central de *Os flagelados do vento leste*. Baltasar Lopes, em *Chiquinho*, realça também as dificuldades que o emigrante encontrava para sobreviver num país estrangeiro e a saudade que sentia dos que ficavam.

Em *Os dois irmãos* (1995), Germano Almeida aborda o tema da emigração para a Europa na segunda metade do século vinte e as suas consequências ao emigrado (representado na personagem André) pela dificuldade em se readaptar à cultura local em sua volta à comunidade. Germano Almeida enfatiza nesta obra outras consequências provocadas pela aculturação a que o emigrante é submetido:

Porque os que emigram são necessariamente postos em contacto com outras culturas e diferentes valores sociais e na maior parte das vezes não são os valores ancestrais que conseguem sobreviver. É por isso que quando regressam os choques de valores são frequentes (ODI, p. 202).

No romance *Os dois irmãos*, o agente do Ministério Público defende a condenação da personagem André por não admitir que, morando três anos em Portugal, não tivesse ainda se apropriado suficientemente da cultura europeia para evitar o assassinato do irmão, contrapondo-se dessa forma à vontade da aldeia que exigia uma reparação pelo (suposto) adultério da esposa. Para o ilustre causídico

o réu, como homem que se mostra não destituído de alguma instrução, que já esteve no estrangeiro, que já viu televisão e frequentou cinemas e leu jornais e talvez mesmo outros livros, tinha o especial dever de a todo custo resistir à pressão psicológica que sentiu que se procurava exercer sobre ele (ODI, p. 127).

Mas, posteriormente, o promotor admite a seguinte possibilidade:

quando regressou já era um quase europeu mas que passados alguns dias em estreito contacto com a sua aldeia e o seu povo voltou a reassumir a plenitude da sua cultura e já não teve qualquer dúvida em fazer o que a sua comunidade esperava que ele fizesse (ODI, p. 205).

Como a formação inicial da sociedade caboverdiana deu-se a partir de um contingente étnico de brancos europeus e negros trazidos de diversas partes da África, essa origem torna-se muito difícil de ser destrinchada. O fato desses dois grupos se comporem de identidades diferentes e, no caso da componente africana, ainda serem pouco conhecidas as suas origens, dificulta determinar mecanismos que definam a formação étnico-cultural da sociedade de Cabo Verde.

Por sua vez, a Manaus de Milton Hatoum vai sendo povoada por imigrantes libaneses, indianos, sírios, judeus marroquinos, juntamente com migrantes nativos, agregados, ex-seringueiros, pescadores, entre outros, num “complexo contacto entre culturas ambulantes e deslocadas, ou em trânsito” (VIEIRA (2007, p. 175) numa Capital em constantes transformações.

3.4 - A presença do ambiente na ótica dos narradores

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.

Theodor W. Adorno

O narrador que se diz *eu* está limitado. A memória lhe é auxílio valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A

memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los.

Donaldo Schüller

Encontramos logo no frontispício do romance *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, uma confissão do autor de que a história que lhe serviu de motivação para a escrita do romance aconteceu pelos idos de 1976: “Como agente do Ministério Público fui responsável pela acusação de ‘André’ pelo crime de fratricídio. Só muitos anos depois percebi que ‘André’ nunca mais me tinha deixado em paz” (ALMEIDA, 1995). Portanto, no seu processo de composição, Germano Almeida aproxima ficção e realidade, num artifício de verossimilhança. Apesar do autor se identificar como o agente do Ministério Público durante o julgamento, o romance não é narrado por essa personagem. O narrador, em terceira pessoa, dá a voz ao advogado de acusação (agente do Ministério Público), ao advogado de defesa, ao juiz, ao réu, à família da vítima, aos amigos e à comunidade, sem nunca assumir a primeira pessoa, como veremos posteriormente. Dessa forma, a estória que é enunciada como verídica no decorrer da narrativa vai sendo assumida por diversas vozes na medida em que essas vão tomando a fala.

O desenvolvimento do romance é concomitante ao julgamento de André e o leitor torna-se um expectador e pode formar seu juízo diante dos diversos pontos de vista apresentados. As vozes das personagens confirmam a mesma estória, no entanto, cada versão ancora-se em uma vertente antitética: a de acusação e a de defesa do réu.

Ainda que o autor revele a estória logo no frontispício do romance e antecipe a sentença de André no início da narrativa, o limite da verdade sobre a culpa dessa personagem não é alcançado, principalmente pelas circunstâncias em que o crime foi cometido. O juiz tem certeza de que André cometera o crime, mas sente dificuldade em atestar sua real culpabilidade:

Não lhe foi, porém, imediatamente óbvia essa conclusão definitiva e a seguir à leitura da sentença confessaria ter consumido não poucas noites em agitadas mas infelizmente

inconcludentes insônias e por várias vezes tinha posto de parte a condenação por crime doloso que se lhe afigurava demasiado singelo (ALMEIDA, 1995, p. 11).

A impossibilidade de chegar-se a veredictos de Verdade e a existência de dúvidas não esclarecidas estão presentes nos dois romances em estudo: em *Dois irmãos*, Nael busca a paternidade até o final da narrativa, mas nem mesmo sua mãe a revela. Com esta morta, o narrador espera até o fim por um pedido de desculpas de Omar pela violência (o estupro) praticada contra Domingas: “Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão. (...) Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora” (DI. 2000, pp. 265-266). Sem um pedido de desculpas e sem descobrir sua paternidade, o narrador conclui o romance; por sua vez, em *Os dois irmãos*, o juiz, mesmo com um “esforço extremo apenas tinha conseguido obter uma leve clarificação da completa nebulosidade que desde o início tinha rodeado o crime de André” (ALMEIDA, 1995, p. 12).

No romance de Germano Almeida a verdade absoluta não se esclarece, talvez porque haja um espaço vazio não revelado no exato momento do crime. O preenchimento deste espaço provavelmente não alteraria em nada a trama, mas sua intrincada revelação é um dos principais motivos da narrativa, afirma Paula Gândara (2008, p. 56). Segundo a pesquisadora, esse esclarecimento nada nos ofereceria que a história já não tivesse revelado. A verdade absoluta jamais é alcançada, porque ela inexistente. A busca de esclarecimentos do “momento vazio” da consumação do crime é o que instiga e motiva a perseguição da verdade, impossível de ser alcançada:

“...conforme confessaria [o Meritíssimo Juiz], a verdade é que ainda existiam muitas zonas de sombra que não lhe estavam permitindo completamente realizar no seu espírito todos os momentos da tragédia e não queria desistir de tentar, se não de preencher pelo menos de esgotar, todas as possibilidades de obter qualquer achega que pudesse vir a revelar-se processualmente útil” (Almeida, 1998, 217).

Ao dar a voz a várias personagens, o leitor é guiado por um narrador quase divino que nunca se revela na primeira pessoa. Este narrador meio invisível, onipresente, vai cedendo a fala, compondo desta forma o que Paula Gândara chama de “realidades-ficções-discursos” (GÂNDARA, 2008, p. 77). Lembra a pesquisadora que estes discursos “aproveitados como intervalos do espaço de julgamento no tribunal, servem depois como diálogos entre a cultura instituída e a cultura que se quer tipicamente cabo-verdiana” (GÂNDARA, 2008, p. 57). Observemos na narrativa de Germano Almeida, no fragmento abaixo, o que Gândara propõe como “realidades-ficções-discursos”:

Ser contra a monogamia é a forma como o homem cabo-verdiano se desculpa da sua promiscuidade, disse o juiz sorrindo. Então você quer dizer que nunca deu uma facadinha no matrimônio, espantou-se o advogado, mas o juiz deu uma gargalhada (ALMEIDA, 1995, p. 203).

O excerto acima demonstra a diversidade cultural de Cabo Verde e um determinado comportamento reprovado à aldeia, todavia presente no arquipélago. O romance traz à tona, durante o seu processo de construção, a díade tradição *versus* modernidade. A emigração, um dos aspectos constitutivos da cultura caboverdiana, tem como consequência a importação de novos hábitos reprovados na sua diferença, principalmente pelos mais velhos. Para eles, “as novas ideias que chamavam de modernidade, [mas que] no fundo não eram senão de malandragem” (ALMEIDA, 1995, p. 55). As vozes das diversas personagens se subdividem em duas vertentes por razões socioculturais: dos que vêm de fora e aceitam o adultério como uma questão cultural e, em contraponto, as vozes da comunidade local que aceitam o “crime” como um comportamento em defesa da tradição. O choque inevitável dessa diversidade cultural surge na voz do próprio narrador:

Ora num país como Cabo Verde, nascido de uma miscigenação até agora ainda ignorada nas suas origens, porque, se mais ou menos conhecemos as influências europeias, ainda muito pouco sabemos das diversidades culturais africanas que nos formaram, importava fazer-se um estudo aprofundado, implicando todos os ramos das ciências humanas, para efectivamente se conhecer

que povo somos e que cultura temos para se saber que leis se adaptam àquilo que somos (ALMEIDA, 1995, p. 203).

O fragmento questiona o processo jurídico colocado em questão na obra por não considerar as diversidades culturais africanas e desconhecer a cultura local. O julgamento põe em confronto o que Paula Gândara chama de “justiça pública e julgamento privado” (2008, p. 57). Neste choque, confrontam-se duas culturas: uma instituída (com base nas leis que advêm das “Ordenações”, portuguesas) representada pelo juiz que condena o réu, e outra tipicamente local, que já há o absolvera muito antes do julgamento. A escrita do romance é uma espécie de cumprimento de pena do autor, que se confessa perseguido pela sua própria vítima, no frontispício do livro, num apelo à verossimilhança.

No romance de Hatoum, como afirma Marleine Paula Marcondes (2004, pp. 30-31), “a história é narrada sob a perspectiva de Nael”, que deixa transparecer as amarguras de ser o “filho da empregada”. Por ser filho bastardo da família e dormir nos fundos do quintal à beira do cortiço, o narrador percebe o quanto é discriminado e possui uma posição privilegiada como membro observador e testemunha de uma história familiar.

Toda a narrativa é norteadada pela voz de Nael, o que Marcondes (2004, p. 48) chama de “representação mental” ou “existência em imagem” que, se por um lado permite ao narrador fazer uma análise das demais personagens, por outro impregna essa análise dos seus desejos. O mesmo Yaqub, eleito por Nael como seu pai por admirá-lo, ao final da narrativa é totalmente ignorado por tê-lo decepcionado.

Narrando em primeira pessoa, tudo o que sabemos nos chega através de Nael, ainda que ele dê a voz a outras personagens. O narrador espera a casa desmoronar para contar a história de duas gerações de uma família de imigrantes libanesa, com enfoque nos irmãos que rivalizam desde o início da narrativa. A história dessa família também é a história do narrador, marcada por conflitos e discriminação, por um sentimento de exploração e pela busca da paternidade. Por se envolver na trama e estar no centro do conflito, avulta-se também como um narrador-personagem.

Sobre a construção deste narrador observador, personagem e testemunha privilegiada dos acontecimentos, afirma Maria da Luz Pinheiro de Cristo:

Durante as muitas conversas que tive com Milton Hatoum e também pelo que pude observar no contato com os manuscritos, uma questão está sempre presente: o narrador de *Dois Irmãos*. Nas primeiras versões, ele se situava de maneira distanciada com relação aos dramas e conflitos que narrava, como uma testemunha alheia à trama que se desenrola. Essa distância comprometia todo o desenvolvimento do romance. Mais do que uma testemunha, Nael, o narrador, participava da trama, envolvido de uma forma ou de outra nos conflitos e tensões ali em jogo. Esse equilíbrio entre narrador-testemunha e narrador-personagem não pôde ser alcançado nas primeiras versões. *Passei um ano reescrevendo o narrador!*, afirma Hatoum (CRISTO, 2007, pp. 324-325).

Este excerto demonstra a preocupação do autor na construção do narrador. Nael encontra-se num espaço de fronteira que permeia entre a periferia e a proximidade das demais personagens por estar fora da casa, mas tramitar livremente por ela. O narrador foi eleito por Zana como o porta-voz e depositário da história que conta, que é também sua própria história.

Eleito o porta-voz, Nael espera por cerca de trinta anos, quando quase todos estavam mortos, para juntar os estilhaços de fatos que presenciou, de retalhos de outras histórias que ouviu e guardou, e tecer das cinzas do passado, com os escassos elementos de que dispunha, a narrativa do romance. Dessa forma, numa vertente rememorativa faz das vozes dos outros uma única voz para compor o seu relato, reconstruir sua própria identidade do quatinho no fundo do quintal, premido pela eterna dúvida que carrega na busca de sua paternidade entre filhos da casa, com todas as implicações de cunho simbólico e psicanalítico.

O quatinho do fundo, ambiente de mediação, de fronteira entre a loja indiana e o cortiço vizinho, é o local ideal que o narrador, discriminado, nem índio nem imigrante, encontra para tornar concreta numa única estória a estória de tantos narradores que direta ou indiretamente a ele se agregaram. Para isto,

precisa de um tempo para imaginar, recordar, fazer surgir dos entulhos do passado a redescoberta de tantos fatos acontecidos:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras... (ODI, 1995, pp. 244-245).

O tempo torna os sentimentos mais verdadeiros, por permitir que as mágoas se assentem e por trazer a reflexão. Por se envolver na trama e estar no centro dos conflitos, o narrador, explorado pela família que lhe nega a paternidade, filho bastardo e discriminado, precisa de um distanciamento temporal para olhar o passado e reconstruir das ruínas a memória de tudo que viveu e presenciou sem muita parcialidade.

Se a passagem do tempo desfoca a memória, a imaginação auxilia na sua reconstrução. Nael é o único capaz de olhar para o passado e reconstruir a história de uma família em conflito. Desse passado vêm as lembranças dos sofrimentos da mãe que, extraída de sua tribo e explorada como empregada doméstica, ainda se vê obrigada a esconder a paternidade buscada por ele. A narrativa dessa memória, aos poucos revitalizada, também traz ao presente a história de como a casa de Halim e Zana é feita e desfeita em processo semelhante por que passa a cidade de Manaus.

Ressaltamos ainda que a focalização do narrador muda constantemente. Ao se encontrarem no centro da narrativa e assumirem o comando, as personagens são conhecidas de acordo com sua perspectiva. Pouillon denomina este tipo de narração de “visão com”, lembra Marleine Marcondes (TOLEDO, 2006, p. 28). Às vezes a personagem se encontra no centro do conflito, outras, na periferia, como já se disse. Verifica-se uma proximidade de Nael (o narrador) ao falar de Domingas e do espaço de Manaus, no entanto narra com certa distância a personagem Yaqub e a cidade de São Paulo. Essa distância pode ser justificada por Yaqub encontrar-se ausente na maior parte do tempo, e a

Capital Paulista ser apenas uma referência que o narrador conhece através das cartas, fotografias e histórias que ouviu.

Os dois autores doaram um pouco mais de si às respectivas obras. Ambas permeiam entre ficção e veracidade: Milton Hatoum descende de árabes, seu avô era um exímio contador de estórias e morou muito tempo em Manaus, o que favorece o conhecimento destes ambientes e a cultura dos povos abordados em sua produção. O próprio autor, falando de Nael, confessa:

Ele vive e escreve ali; entre a vida e a obra encontram-se a imaginação e a sua forma concreta, que é a linguagem. É uma mediação, uma das maneiras de ver o mundo, quer dizer, de transcendê-lo. Tem um pouco da minha vida, é claro. Passei anos escrevendo num quartinho, quase sempre à mão, por causa dos apagões, que, anos depois, causaram transtorno em quase todo o Brasil³⁵.

Por sua vez, Germano Almeida afirma na orelha do livro ser, na vida real, a personagem do romance responsável pela acusação de “André”, daí a aproximação entre ficção e realidade pela confluência entre as linguagens literária e processual do Direito. Como o autor buscou determinados fatos relativos no passado, procurando interpretá-los no presente com implicações ideológicas pessoais, a forma da narrativa tem mais equivalência com a ficção do que com o discurso jurídico, embora a linguagem do romance pareça objetivar que as fronteiras entre o discurso jurídico e o literário não sejam delimitáveis.

A doação de dados biográficos dos autores à composição de suas obras tem como função criar uma verdade própria da literatura, evitando reduzir-se à reprodução de realidade, até porque “o romance será um fracasso na medida em que quiser ser igual à realidade” (1992, p. 67), afirma Antonio Candido. O mundo criado pelos dois autores metamorfoseia alguns aspectos constitutivos

³⁵ Entrevista “Treze perguntas para Milton Hatoum” concedida à Revista *Magma* nº 8 (pp. 55-74) do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2002 / 2003.

do real na criação de um mundo próprio ficcional a que podemos chamar de “suprarrealidade”.

CAPÍTULO IV – IRMÃOS EM CONTRAPONTO

Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito...

Machado de Assis

Digo, que quando a alma (é) mal nascida...

Dante Alighieri

4.1 - A relação fraternal: mitos de rivalidade e violência

O relacionamento fraterno é dos mais controvertidos, por sua riqueza e complexidade. O ciúme entre irmãos geralmente é um dos motivos de grandes controvérsias e muitas vezes gera conflitos insolúveis. Esse tema está presente em muitos relatos bíblicos, míticos e textos literários que os revisitam.

A história do conflito familiar de *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, inicialmente estabelece relações intertextuais com outras duas famílias bíblicas universalmente conhecidas: Adão e Eva, Isaac e Rebeca, ambas presentes no Gênesis, primeiro livro da Bíblia Sagrada. O diálogo entre estas obras se dá, sobretudo, pelo conflito entre os irmãos Yaqub e Omar, André e João em associação com os mitos bíblicos Caim e Abel, Esaú e Jacó. A matriarca de *Dois irmãos* (Zana) remete-nos a Rebeca (mãe de Esaú e Jacó), pela opção afetiva pelo caçula Omar em detrimento de Yaqub, atitude que coloca os irmãos ainda mais em polos opostos.

A narrativa de Adão e Eva (no terceiro capítulo do Gênesis) é o mito primeiro da violência. Caim, etimologicamente o forte, é o filho mais velho de Adão e Eva, em contraposição a Abel, o fraco. Ambos fazem oferendas a Deus,

que prefere as de Abel. Enciumado, Caim perde “o olhar” de humanidade e assassina o irmão originando o primeiro ato violento entre os homens.

Esaú e Jacó são conhecidos como os gêmeos bíblicos da rivalidade e da reconciliação. Esses gêmeos lutam desde o ventre materno. Jacó, o mais novo, nasce agarrado no calcanhar de Esaú. Mais tarde se separam, depois que Jacó usurpa o direito de primogenitura do irmão ao se passar por ele (vestindo as suas roupas) diante do pai cego, num logro engendrado por Rebeca, a mãe dos gêmeos. Instala-se o ódio entre eles, Jacó foge para a casa de Labão e se casa com suas filhas Lia e Raquel. Mais tarde, enriquecido, retorna à casa paterna e se reconcilia com o irmão, reconhecendo-o como seu senhor (Gênesis, cap. 27 a 33).

O mito de Castor e Pólux (filhos de Júpiter e Leda) contraria muitos outros cujas estórias de violência entre irmãos terminam com desfechos trágicos. Nessa lenda pagã, os irmãos se reconciliam e tornam-se exemplos de dedicação, por Pólux dividir fraternalmente com Castor a imortalidade concedida por Júpiter e obter o privilégio de passar um dia na Terra e outro no Hades.

Um relacionamento igualmente conflituoso e com desfecho positivo é o de José, o penúltimo dos doze filhos que Jacó tivera e que ganhara uma diferenciada afeição do pai. Enciumados, os irmãos venderam-no e comunicaram ao pai ter sido José morto por um animal. No Egito, José interpreta um sonho do Faraó e por isto é elevado a governador, administrador dos armazéns. Sobrevêm os tempos difíceis e os irmãos, na busca de alimentos, encontram-no, mas não o reconhecem. Identificado, mais tarde, José os perdoa e fraternalmente cuida dos irmãos e do pai.

Em *Édipo Rei*, de Sófocles, antes que Laio rejeitasse seu filho Édipo, há outras estórias conhecidas de rejeição, como a de Urano. Porém, o texto de Sófocles tornou-se o mais conhecido, talvez por servir de base a Freud para a criação da psicanálise. Para a elaboração da teoria do complexo de Édipo, o psicanalista tomou como base a paixão do filho pela mãe, ou a contrapartida, o desejo da filha pelo pai – denominado complexo de Electra.

Há muitas versões sobre o mito de Édipo, mas pouco alteram o seu sentido. Uma das versões é a de que Laio fora amaldiçoado por Pélops por ter tido em sua juventude uma paixão louca por seu filho Crísipo. Talvez por isto, o rei de Tebas (Laio), pouco antes de se unir a Jocasta, consulta o oráculo de Delfos sobre sua descendência e ouve dele a terrível profecia de que teria um filho que mataria o pai e esposaria a mãe. Para livrar-se da profecia, Laio encarrega um servo de matar seu filho. Entre a fidelidade ao seu rei e a terrível incumbência de assassinar o menino, o servo limita-se a perfurar seus pés e deixá-lo suspenso amarrado num galho de uma árvore no monte Cíteron. Forbas, um pastor de ovelhas, encontra a criança com os pés amarrados e, compadecido, entrega-a para Políbio, rei de Corinto, cuja esposa a adota como filho. O menino é Édipo, (cujo nome em grego significa “pé inchado”).

Ainda jovem, Édipo vai a Delfos em busca da verdade sobre sua ascendência e descobre seu terrível destino. Impressionado com a violenta profecia e, para não matar Políbio, que pensava ser seu pai, Édipo dirige-se a Fócida e, num desentendimento na estrada, mata um ancião sem saber que ele é Laio, seu verdadeiro pai. Em Tebas, encontra a cidade desolada, decifra o enigma da esfinge e salva a cidade de uma maldição. Como recompensa, casa-se com Jocasta, a viúva de Laio, que não sabia ser sua mãe. Quatro filhos são gerados desta união: Antígona, Ismene, Eteócles e Polinices. Mais tarde, ao ser descoberto o incesto, Jocasta mata-se imediatamente, Édipo se pune arrancando os próprios olhos, julgando-se não mais merecedor de ver a luz do Sol e, expulso pelos filhos, vai se exilar em Colona, acompanhado por Antígona, a filha que não o abandona.

De Sófocles a Hatoum, a rejeição de Halim por Omar (o ladrão do amor de Zana) intertextualiza com a rejeição de Laio por Édipo. No mito grego (Laio), a estratégia da rejeição foi inútil e cumpriu-se a profecia. Halim também tentou livrar-se dos filhos: “queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub” (ODI, p. 15). Posteriormente, o caçula foi mandado à força a São Paulo “Halim o empurrou com força e deu as costas ao filho [...] Ele viajou dando coices no ar, rebelde,

enraivecido (Ibidem p. 106), mas retornou. Ausente ou em presença, Omar atrapalhava o pai da mesma forma, Zana enlouquecia sem o filho por perto. Halim torcia para que o filho se envolvesse com qualquer mulher e desaparecesse, mas Zana não permitia que o caçula solidificasse um relacionamento.

Em *Dois irmãos*, a relação incestuosa, como em Édipo Rei, também está presente. O incesto no romance ocorre entre os gêmeos e a irmã. Rania também teve seu namoro proibido pela mãe, por considerar não estar à altura da filha um pretendente de que esta gostava. Contrariada, Rania resolve ficar sozinha e manter uma relação que beira o incesto com os dois irmãos. No caso de Omar:

Ela o abraçava e beijava, mas afagos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rania suava-se eriçava e se afastava do irmão, chispando para o quarto (2000, pp. 93-94).

No que diz respeito a Yaqub:

As pernas dela, morenas e rijas, roçavam as do irmão; ela acariciava-lhe o rosto com a ponta dos dedos, e Yaqub, embevecido, ficava menos sisudo. Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta (2000, p. 117).

Com um ou com outro Rania “formava um par promissor” (p. 117), afirma o narrador através da personagem Nael. Este observa atento o jogo de sensualidade e sedução de Rania para com os gêmeos, talvez por desejá-la também. A condição de sobrinho não impede que Nael concretize um momento longamente aguardado:

Ela ofegava. E não se esquivou do meu corpo nem evitou meu abraço, meus afagos, os beijos que eu desejava fazia tanto tempo. Pediu que eu apagasse a luz, e passamos horas juntos naquele suadouro. Aquela noite foi uma das mais desejadas da minha vida (2000, p. 206).

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, ao invés do incesto, procede o suposto adultério entre João e sua cunhada Maria Joana, segundo a visão do patriarca. Essa suposição torna-se o estopim da tragédia familiar.

Não se poderia aqui omitir *Antígona*, da trilogia de Sófocles: *Édipo Rei*, *Édipo em Colona* e *Antígona*. Morto o pai em Colona, Antígona retorna a Tebas e encontra seus irmãos disputando a sucessão ao trono. Eles chegam a um acordo: cada um ficaria alternadamente um ano no trono. Etéocles assume primeiro e, passado um ano, recusa passar o trono ao irmão. Polinices se retira para Argos, onde se casa com a filha do rei, que lhe coloca à disposição um exército para se apossar do trono em Tebas. Trava-se uma batalha sangrenta e os irmãos morrem um pela mão do outro. Creonte assume o reino e, como punição pela invasão da cidade, proíbe o sepultamento de Polinices, sob pena de morte a quem o desrespeitasse. Antígona desafia Creonte, ao sepultar o irmão e cultuá-lo e por isto é enterrada viva.

Em *Antígona*, como nos romances *Os dois irmãos* e *Dois irmãos*, o conflito entre os irmãos acaba por destruir as famílias não apenas pela discórdia estabelecida, mas também porque os filhos dessas três famílias não geram herdeiros. No romance de Hatoum e na tragédia de Sófocles realiza-se nos filhos o desejo dos pais (varões) de não ter descendentes.

O incesto é outro tema revisitado em muitos textos literários. O romance de Carlos e Maria Eduarda em *Os maias*, de Eça de Queirós constrangeu parte da sociedade portuguesa quando publicado. Carlos, ainda menino, perde os pais Pedro e Maria Monforte, quando a última foge com o sedutor Tancredo e leva apenas a menina Maria Eduarda, deixando o garoto com o pai, que se suicida entristecido pela perda da mulher.

Amantes na idade adulta, Carlos descobre que a madame Castro Gomes (a mulher que trocara o marido por ele) era sua própria irmã Maria Eduarda. No entanto, mesmo tendo descoberto o parentesco entre eles, mantém por algum tempo o conúbio, sem que ela seja avisada.

Em *Lavoura arcaica* (1989), de Raduan Nassar, encontramos um drama lírico e trágico da eterna luta entre a tradição e a liberdade. Este romance, como

Dois irmãos, revisita o repertório bíblico e clássico, além de arquétipos conhecidos como a parábola evangélica do filho pródigo. Trata do amor e do incesto entre André e a irmã Ana, que motivam a tragédia familiar. A austeridade paterna fundamentada na tradição e na religião, aos moldes de *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, não admite a falência na educação e muito menos a transgressão dos filhos numa família tradicional em que a sacralidade era defendida a qualquer preço. Se em Germano o pai entregava o caçula ao irmão mais velho para que ele “fizesse o que bem entendesse”, em Raduan o pai vem a falecer num ataque de tristeza, logo que percebe o relacionamento amoroso entre os filhos André e Ana.

Benedito Nunes, ao se referir à parábola do filho pródigo revisitada em *Lavoura arcaica* (1989), atenta para a presença do mito freudiano ao referir a morte do pai, quando este descobre o incesto entre os filhos:

No fundo, a parábola, que se tomou por base, pressupondo no começo a rebelião do jovem e no final a subordinação à autoridade paterna como fracasso dessa rebelião, está bordejada pelo mito ancestral, freudiano, do assassinato do pai, secundada, no desenrolar do romance, pela invocação da potência mítica do tempo (2007, p. 214).

O crítico mostra ainda três inversões relevantes efetuadas por Raduan na parábola cristã. Destas, destacamos duas: a primeira consiste em que, na parábola evangélica, o filho dilapida os bens acumulados pela família, enquanto que, em *Lavoura arcaica* ele vai destruir a sacralidade da vida familiar defendida pelo pai e aceita por Pedro, o irmão mais velho. E a segunda inversão ocorre no retorno dos filhos, quando na parábola evangélica o filho que permaneceu em casa reclama enciumado ao ver a festa dada pelo pai ao filho pródigo André, já que ele nunca recebera um cabrito para festejar com os amigos. Todavia, no romance, a discussão é com o próprio filho que voltou, e a prodigalidade está na paixão da personagem pela irmã. Há também no romance de Raduan uma festa pela reconciliação de André que desencadeia a morte do amor familiar, pois Ana dança para o irmão numa sensualidade provocadora e recebe do pai, ao descobrir o incesto, uma estocada letal.

Segundo Benedito Nunes, *Lavoura arcaica*, *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, e *Dois irmãos* são três obras primas que fazem parte do terceiro surto do mito na literatura brasileira:

Nenhum destes romances gera mitos novos como os anteriores; todos vão buscar no repertório bíblico e popular figuras míticas já existentes, por eles reformuladas e postas a funcionar como modelos arquétipos das histórias contadas. Esses romances não são, por isso, mitogênicos, mas pela função modelar, ordenadora, que emprestam a tais figuras na condução da história e na expectativa do leitor, são mitomórficos (2007, p. 212).

Segundo o filósofo, a matéria mítica de *A pedra do reino* é retirada do populário das narrativas de cordel do Nordeste, enquanto que, em *Lavoura arcaica* seu autor revisita a parábola evangélica do filho pródigo, como já se disse. A saga de Esaú e Jacó (filhos de Isaac) forneceu a Milton Hatoum a linha principal de *Dois irmãos*. Este romance, segundo Benedito Nunes “é a tríplice progênie, etnográfica, bíblica e literária, de sua moldagem mítica, remontando, por um lado, a uma das mais primitivas representações grupais, por outro à história veterotestamentária de Esaú e Jacó, e finalmente, ao romance machadiano de título homônimo” (2007, p. 216). Hatoum revisita esta “tríplice progênie”, mas com diferenças, que começam pelo narrador em primeira pessoa, em *Dois irmãos*.

No Seminário *Café Filosófico*, em Campinas, o escritor Milton Hatoum, numa fala sobre a presença do mito da rivalidade entre irmãos em todas as culturas, fez a seguinte afirmação:

A rivalidade entre irmãos e os conflitos familiares não estão presentes apenas na literatura escrita, a rivalidade vem de muito longe e provavelmente antes mesmo da Bíblia. Há narrativas orais no Egito antigo que já falam da rivalidade entre os gêmeos e são mitos que estão presentes em todas as culturas. Por exemplo, na cultura ameríndia da América, há mitos dos índios “guahambi” do Amapá e também da Guiana Francesa, dos Caiapós que tratam também da rivalidade entre irmãos. Então são mitos, são quase arquétipos de sociedades e não apenas de sociedades vamos dizer cultas e literárias que já tem registros da

literatura, mas também de sociedades ágrafas na medida que são narrativas orais que são transmitidas através de gerações.³⁶

Ainda sobre a rivalidade dos irmãos explorada em todas as culturas inclusive na ameríndia, afirma Tânia Pellegrini no ensaio *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*:

Nessa trama, imediatamente pode-se identificar ecos bíblicos e machadianos. *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, é a referência mais forte e a crítica já apontou isso,³⁷ mas o conflito entre gêmeos tem sido fartamente explorado em todas as culturas e em todos os gêmeos; assim sendo, é também um mito ameríndio, o que reforça por outras vias a questão do regionalismo, também já esboçada pela escolha desse narrador específico (PELLEGRINI, 2004, p. 126).³⁸

Cita ainda Hatoum, que “por exemplo, entre os índios Kaapor, tão amados por Darcy Ribeiro, os irmãos Maíra e Micura representam o bem e o mal, juntos, sem o maniqueísmo de um certo ocidente” (Entrevista a Michel Laub, *Folha de S. Paulo*, 11/06/00). O mito da rivalidade entre irmãos e dos conflitos familiares está presente na nossa cultura, em todos os gêneros: no cinema, nas novelas de televisão, no teatro, entre outras formas artísticas, e seus relacionamentos vão do tom mórbido ao caricato. Na literatura brasileira, o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis tornou-se o paradigma fraterno conflitante mais conhecido.

O romance desse autor traz no próprio título uma referência direta ao mito bíblico Esaú e Jacó do livro do Gênese. Pedro e Paulo, como Esaú e Jacó, rivalizam ainda no ventre da mãe. Na narrativa de Machado de Assis, os gêmeos são iguais na aparência, porém simetricamente diferentes, seguindo em campos opostos da infância à maturidade. Pedro é dissimulado e conservador, enquanto Paulo é arrojado e impetuoso. O primeiro se forma em medicina e o

³⁶ Este Seminário *Café Filosófico - O Irmão* foi realizado em Campinas – SP promovido pela CPFL numa parceria com a TV Cultura e posteriormente distribuído em DVD pela Log On Editora Multimídia Ltda – Empresa licenciada pela TV Cultura.

³⁷ Ver: LAUB, Michel. Esaú e Jacó em Manaus. *Bravo*, ano 3, n. 33, jun. 2000; SEREZA, Haroldo Ceravolo. Milton Hatoum canta Manaus para ser universal, op. Cit.; PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante, op. Cit.; LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante, *Folha de S. Paulo*, 24/09/00; MARTINS, Gilberto. Garras da modernidade ferem *Dois Irmãos*. *O Estado de S. Paulo*, 18/06/00; NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de S. Paulo*, 11/06/00 e outros.

último, em advocacia. Com posições políticas diferentes, Pedro adere à monarquia e Paulo ao partido republicano. O que eles têm em comum é o amor extremado pela mãe e uma paixão pela mesma moça, Flora. Ela, na impossibilidade e na necessidade de ter os dois (já que um completaria o outro), acaba por morrer. Diante do túmulo surge-lhes a ideia gêmea de uma reconciliação, porém continuam a digladiar-se na tribuna onde são deputados. Há um juramento de paz e uma rápida reconciliação com a morte da mãe, mas seguem como sempre, desunidos.

Quando o tema parecia esgotado no Brasil, Milton Hatoum revigorou-o com a publicação de *Dois irmãos*. Em Cabo Verde, cinco anos antes da publicação de Hatoum, Germano Almeida trouxe à tona o tema com a publicação do romance *Os dois irmãos* (1995). A revisitação do mito nesses dois romances está em consonância com os espaços dessas narrativas.

Ainda que à primeira vista não possamos tomar o par de mitos - Esaú e Jacó - como pilar da armação das narrativas em estudo, a díade aparenta ser, no mínimo, indissociável como estrutura antitética, pois nos leva ao tema dos irmãos, dialogando com os dois romances escolhidos. Estes se aproximam por uma série de fatores. Queremos ressaltar que os irmãos bíblicos Esaú e Jacó acabam por se reconciliar, embora não haja essa possibilidade nos romances de Hatoum e Germano Almeida. Nessas obras, os irmãos representam seres humanos em campos adversários, por isto se opõem aos da mitologia, seres divinizados. Na narrativa de Germano Almeida, as adversidades entre os irmãos chegam ao extremo, causando a morte de um dos irmãos, como no par Caim e Abel; na ficção de Hatoum chegam ao limite da loucura.

A referência a este mito bíblico em *Dois irmãos* (2000) é feita por Zana, numa carta enviada a Yaqub em mais uma tentativa de aproximar os filhos na construção de um hotel. Porém os gêmeos veem como motivo de escárnio a citação do mito bíblico de Caim e Abel. Yaqub responde a carta desconhecendo o pedido da mãe e fazendo a seguinte menção: “Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver violência, será uma cena bíblica” (p. 228). Ao ler a carta,

Omar ri e em tom de deboche, ironiza: “O que o sabichão quer dizer com *cena bíblica*, hein Rânia? O que o teu irmão entende de civilidade?” (p. 229).

Sobre o diálogo entre o texto de Hatoum e o *Gênesis*, reflitamos sobre a afirmação de Hugo Almeida:

Como Machado de Assis em *Esaú e Jacó*, Milton Hatoum não ficou preso ao texto bíblico para construir a história de *Dois Irmãos*. Ao usar o drama dos gêmeos de Rebeca e Isaac, e de Caim e Abel, não escreveu mera paráfrase do Gênesis. Fez adaptações e inversões importantes. No texto bíblico, o primogênito é Esaú, mas Omar, também “peludo”, é o caçula. Rebeca preferia Jacó, ao contrário de Zana. E Isaac gostava mais de Esaú. Quando viveu contra sua vontade no Líbano, Yaqub foi pastor de ovelhas, como Abel. Da mesma forma que Caim, “fugitivo e errante sobre a terra”, Omar “prisioneiro de tanto desejo”, está sempre fugindo – da mãe, da irmã, da polícia – e não encontra sossego³⁹.

São pertinentes as observações feitas por Hugo Almeida; no entanto, queremos acrescentar ainda a este jogo proposto por Hatoum que, em hebraico, Yaqub significa Jacó, e não Esaú, o primogênito. Portanto, o autor, para manipular as inversões, teve também o cuidado na escolha dos nomes. Quanto à preferência de Zana por Omar, não nos parece totalmente contrária à de Rebeca, pois se por um lado Omar é peludo como Esaú, contrariando assim o texto bíblico, por outro, é o filho caçula como Jacó. Lembra-nos ainda Hugo Almeida (Jornal de Resenhas, 2000) que a inversão também ocorre com Caim e Abel, uma vez que, no Líbano, Yaqub foi pastor de ovelhas como Abel. No romance de Germano Almeida há uma escolha clara de André pelo pai, enquanto que a mãe, mesmo sem forças, silenciosamente implora pela vida de João, o filho caçula de *Os dois irmãos*, que também tem preferência por uma vida simples e solta, próxima à natureza. Ou seja, exceto as inversões de Hatoum, parece possível afirmar que Yaqub e André estão mais próximos de Esaú, assim como Omar e João aproximam-se de Jacó.

Se o conflito entre irmãos está presente na história da humanidade, a inspiração para as narrativas estudadas diferencia-se: Germano Almeida afirma

³⁹ Artigo publicado no Caderno de resenhas da *Folha de São Paulo* em 29 de abril de 2000.

que encontrou a motivação para a escrita de seu romance numa história real que presenciou como Agente do Ministério Público, em Cabo Verde. Certamente, o autor conhece os mitos citados, entre outros, porém viveu pessoalmente uma história real, ponto de partida para a escrita de seu romance.

Por sua vez, o romance de Hatoum tem uma inspiração livresca, mantendo com vários pontos de contato entre *Dois irmãos* e o romance homônimo de Machado de Assis, que enfoca o mito bíblico *Esaú e Jacó*. Milton Hatoum esclarece sua inspiração e a presença do mito da rivalidade entre irmãos na Conferência *Arquitetura da memória*, realizada Aliança Francesa em São Paulo:

Dois Irmãos tem uma inspiração livresca que já falei diversas vezes, é um mito, uma estória bíblica da rivalidade de irmãos. Não só bíblica porque os mitos do ocidente também existem no oriente, e os do oriente são muito mais antigos. O mito dos irmãos rivais do Egito é um mito antiquíssimo. Há também os da rivalidade de irmãos na cultura ameríndia... e em toda parte. Inclusive em algumas tribos os gêmeos são considerados uma maldição. Também há na cultura árabe e na judaica. Eu me lembro quando morava em Higienópolis, mães que haviam lido meu livro disseram: “Você escreveu uma parte da estória da minha família”⁴⁰.

O autor de *Dois irmãos*, numa referência explícita, como lembra a pesquisadora Maria da Luz Pinheiro de Cristo (2007), transcreve fidedignamente um trecho do romance machadiano voltado à personagem Flora: “Gostava dela, era atraído pelo contraste de uma mulher assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo”.⁴¹ Este excerto do romance *Esaú e Jacó* reaproveitado em *Dois irmãos* retrata os sentimentos do narrador Nael para com Rania, a irmã dos gêmeos.

No romance machadiano citado, ainda que os irmãos Pedro e Paulo antagonizem até o fim, no nível da trama, a mãe Natividade morre com a certeza de ver os filhos reconciliados. Em Hatoum, Zana deixa a vida aflita por não

⁴⁰ Conferência “Arquitetura da memória”, realizada em 18 de março de 2007, na Aliança Francesa em São Paulo.

⁴¹ *Dois irmãos*, p. 262, e *Esaú e Jacó*, p. 133.

presenciar nenhum sinal de reconciliação entre os gêmeos: “Meus filhos já fizeram as pazes? (...) Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel” (2000, pp. 12 e 227-228).

Nos romances de Germano Almeida e de Hatoum, a afeição pelas mulheres é a causa principal do conflito entre os irmãos: na obra de Germano, o suposto adultério entre João e Maria Joana dá origem ao conflito que desencadeia a tragédia; no romance de Hatoum, Yaqub e Omar disputam o amor da mãe, da irmã e de Lívia, a mocinha dengosa que atraía os dois.

Machado de Assis constrói um futuro feliz para os gêmeos na trama romanesca: os irmãos seguem em campos opostos, mas têm um ativo papel político na República. No Brasil Moderno de Hatoum, os irmãos também seguem por caminhos adversos: um pelo trabalho desenvolvimentista (enriquece, mas não é feliz) e o outro pelo ócio irresponsável rumo à derrocada. Rania (a irmã) fica paralisada ao ver o estado de Omar antes de ser preso:

Estava magro, meio amarelão, barba de uma semana, o cabelo crespo com jeito de juba. Os braços cheios de arranhões, a testa avolumada por calombos. Os olhos fundos e acesos davam a impressão de um ser à deriva, mesmo sem ter perdido totalmente a vontade ou a força de recuperar uma coisa perdida (p. 259).

O caçula, antes um felino indomável pronto para atacar por instinto, perseguido pelo irmão, contando apenas com Rania, que pouco pode fazer por ele, aparenta chegar ao fim como um velho leão acuado, sem forças diante do inimigo, num espaço sobre o qual não tem mais domínio.

Se no romance de Hatoum a reconciliação não acontece e a interferência da família gera novos conflitos, no de Germano a mãe pressente o pior e tenta proteger o caçula, mas sem resultado. Com o rosário às mãos, só lhe resta pedir “a Deus que lhe conservasse os seus filhos em bem” (p. 74). O último parágrafo do romance revela, com força expressiva, um momento de extrema tensão quando João, chamado pelo irmão mais velho, trôpego, caminha ao seu encontro:

João olhava ao redor num inútil pedido de auxílio. Porém não havia nem compreensão nem compaixão em nenhuma das pessoas presentes, apenas a pasmada resignação diante da inelutável fatalidade. João olhou para André que da rua continuava gritando, João!, João!, João!, e viu os olhos de José Furtado sentado em silêncio na sua cadeira e viu que todos estavam pendentes dos seus gestos e dos seus actos porque todos sabiam que ele sabia o que tinha a fazer. E foi assim desamparado e como sonâmbulo que João se deixou tropeçar para a rua e à frente de André caminhou vagarosamente para o beco (ODI, p. 238).

Neste excerto, o narrador faz uso de uma linguagem precisa e comovente para concluir o romance com o desfecho do crime quando João (consciente de que seria executado) olha para o irmão que iria matá-lo, para José Furtado, o “cabo-chefe da aldeia” e para os aldeões em seu redor como um último pedido de auxílio, mas tudo já está determinado. Desamparado, o caçula, como se cumprisse um ritual, segue trôpego em direção a André, impulsionado por uma força maior. Essa harmonização entre o espaço e a ação, recorda-nos a proposta de Lins ao afirmar que o espaço transfigurado em ambientação, provoca uma ação quando “a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida – vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos” (LINS, 1976, p. 11).

Também Hatoum conclui seu romance com a desgraça de Omar, quando essa personagem deixa o presídio “à custa dos níqueis acumulados por Rania” (p. 262) e, titubeante, volta à casa que não mais lhe pertence, perdido como um náufrago:

Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aguçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão. Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora (DI, pp. 265-266).

Sem a mãe que sempre o protegeu, e a casa, que fora transformada numa loja de quinquilharias, Omar é mais um perdido, subtraído de uma Manaus

sem raízes, dissipada por um “progresso” defendido pelo irmão que o arruinou. Combalido, o “noivo cativo” da mãe (DI, p. 177), que “tudo” pudera, menos ter uma mulher para si, segue o destino a esmo, sozinho, à espera do fim.

A prisão e o infortúnio de Omar (perseguido por Yaqub) e a morte de João concluem os dois romances com a ruína das famílias dessas personagens. As obras dialogam com o mito da violência entre os irmãos em dois contextos diferentes: em Hatoum, a estória se estrutura num núcleo mítico que se metamorfoseia em romance; em Germano (segundo o autor), o romance tem como base uma história real que aconteceu pelos idos de 1976, numa aldeia tradicional da ilha de Santiago.

4.2 – Cicatriz: uma marca eterna

A cicatriz é um sinal na pele, de uma ferida na alma.

João Alcântara

Uma cicatriz camufla um sofrimento impregnado na memória e reativa um conflito irresoluto.

Paulo Toledo

Uma cicatriz pode representar diversos significados entre os quais uma marca deixada por um ferimento depois de curado ou, num plano simbólico, uma maldição de que não se pode fugir, bem como a permanência de uma mágoa difícil de ser esquecida. Neste caso, a cicatriz enquanto marca acaba por ser um significante altamente expressivo, pois traz as desagradáveis lembranças daquilo que deveria ser esquecido, mas que permanece.

Desta forma, muitas vezes um conflito insolúvel, uma imperfeição moral, um sofrimento ou um estigma da maldição de algo inevitável aparece sulcado

por uma cicatriz. No texto literário, essa geralmente traz algum significado simbólico associado à personagem.

Num dos textos fundadores da literatura, a *Odisseia*, de Homero, canto XIX, encontramos uma das cicatrizes mais conhecidas da ficção literária quando Ulisses, ao retornar à casa (disfarçado de forasteiro), é reconhecido pela ama que, ao lavar os pés do visitante (um costume na velha hospitalidade grega), verifica uma marca semelhante à da coxa do seu senhor. Essa marca surge como motivo para o aedo, em digressão, revelar a coragem do então menino Ulisses, quando na infância (numa caçada) enfrentara e fora ferido por um javali, animal forte e perigoso, capaz de lutar até a morte. A cicatriz do herói grego não prenuncia uma tragédia, mas traz de volta a alegria longamente aguardada pelo restabelecimento de seu trono em Ítaca, depois do difícil retorno à sua ilha, ao aniquilar os pretendentes de sua esposa Penélope durante os anos em que ele lutara na Guerra de Tróia.

O romance *A escrava Isaura* (1983), do autor brasileiro Bernardo Guimarães, sob o pretexto da ideologia abolicionista, desenvolve o melodrama de Isaura, uma bela moça que possuía “acima do seio direito um sinal de queimadura, mui semelhante a uma asa de borboleta” (GUIMARÃES, 1983, p. 82). Essa cicatriz, a princípio sem maior relevância, servirá mais tarde como prova para o delator, interessado numa recompensa, denunciar publicamente a condição social de escrava homiziada num baile em Recife, onde Isaura se encontrava.

Na literatura caboverdiana encontramos uma cicatriz assustadora na personagem Leandro, em *Os flagelados do vento leste* (1979), romance de Manuel Lopes. Esta personagem, parecida com “um monstro saído dos romances de Vítor Hugo” (LOPES, 1979, p. 245), é marcada por um estigma: “A boca parecia rasgar-se, de modo sinistro e escaninho até o lóbulo da orelha direita. Uma bocarra torta, estranha e inquietante” (LOPES, 1979, p. 114).

O estigma no rosto de Leandro condena a vida do moço a um futuro sinistro marcado pelo sofrimento, ao obrigá-lo a viver entre as montanhas (local

onde encontra seu refúgio longe dos povoados), até que é visto seguindo um camponês que conduzia duas reses.

Pouco depois:

Um pobre homem do Norte fora, essa madrugada, barbaramente assassinado na descida da Bordeira; não foi difícil identificar, horas depois, o autor do crime. Indicaram um moço de boca rachada, aspecto sinistro e maltrapilho, como o herói do trágico acontecimento (*Op. cit.*, p. 235).

A presença de Leandro, constatada pela cicatriz que o denuncia, pode ser considerada como um “motivo associado”, designação de Tomachévski (1971, p. 175). O moço fora visto acompanhando o condutor dos animais na véspera de sua morte e, isso bastou para condená-lo. Não há defesa para ele diante das evidências. Perseguido e apedrejado, Leandro teve sua inocência confirmada tarde demais.

Não muito diferente, em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a marca no rosto de Yaqub atormenta essa personagem pela origem, pelos insultos e pelas mágoas que ficaram:

Beijava-lhe a face direita e chorava, (Zana) aflita, ao ver a outra face inchada, costurada parecia uma pata de caranguejeira. Yaqub, calado, matutava. Evitava falar com o outro. Desprezava-o? Remoia, mudo, a humilhação?
“Cara de lacrau”, diziam-lhe na escola. “Bochecha de foice”. Os apelidos, muitos, todas as manhãs. Ele engolia os insultos, não reagia (HATOUM, 2000, p. 28).

Humilhado, Yaqub passa uma vida preparando a vingança do irmão que lhe causara o ferimento. Não por acaso, a cicatriz tem a aparência de uma pata de caranguejeira, animal que o representa pela paciência com que ambos constroem suas armadilhas à espera da presa. Yaqub, ao tornar-se (ainda jovem), independente de sua família, também se aproxima deste animal (símbolo de autolibertação) conhecido pela escolha e reconhecimento do ambiente propício para a construção de armadilhas e por caminhar livremente sobre elas. A vingança do irmão mais velho, cuidadosamente planejada, passa

pelo mesmo processo do aracnídeo, pela busca de um ambiente ideal para fortalecer-se e aniquilar o caçula.

A cicatriz no rosto de Yaqub, por representar uma marca do conflito fraterno e não poder ser excluída da personagem sem danificar a trama, pode ser considerada como um “motivo associado”. Sem esse estigma, talvez o romance não existisse. De origem vexatória e revoltante, a cicatriz torna o futuro dessa personagem, sombrio e angustiante:

Ele só parou de rir quando Domingas, por distração, roçou-lhe a cicatriz com os dedos. O rosto corado de Yaqub se fechou, ele pôs os pés no chão, interrompeu o balanço da rede e acendeu outro cigarro. Nunca deve ter se conformado com esse traço estranho na face esquerda, que ele logo tratou de cobrir com a palma da mão. O rosto se contraiu e o olhar ficou desnorteado, aflito (*Op. cit.*, 2000, p. 194).

A cicatriz de Yaqub, inicialmente comparada a uma pata de caranguejeira, neste fragmento aparece descrita como um “traço estranho na face esquerda”. Por estar no rosto, fere a vaidade da personagem, que vence na vida em São Paulo e retorna como herói a Manaus, mas basta a simples lembrança desse sinal para mudar seu comportamento, sob o peso da memória involuntária.

Tal como a cicatriz no rosto (que representa a violência do irmão), Yaqub tem outras cicatrizes que gostaria de esquecer, sobretudo a rejeição da mãe que elegera Omar como o filho predileto e o Líbano, que lhe roubara a infância por ter sido mandado para lá ainda menino: “Não morei no Líbano, seu Talib (...). Me mandaram para uma aldeia do sul, e o tempo que passei lá, esqueci” (*Op. cit.*, pp. 118-119).

Reparo imperfeito da natureza, a cicatriz está de alguma forma presente em toda a família de Zana. Ninguém escapa dessa marca, todos são atormentados por alguma mágoa: a matriarca morre sem ver os filhos reconciliados; Omar e Rania são noivos cativos da mãe, que os impede de constituírem famílias; Halim “perde” a esposa e o lar com o nascimento dos filhos que não queria; o narrador traz a marca da injustiça, por não ter a paternidade reconhecida, por presenciar a exploração da mãe e por morar com

ela num quartinho dos fundos da casa “paterna”, à beira de um cortiço; e, Domingas, extraída de sua aldeia (ainda menina) para ser confinada num seminário e posteriormente “vendida” a Zana, não pode revelar a paternidade que o filho tanto ansiava.

O texto compõe-se de uma junção de cicatrizes que angustiam a todos numa cidade cujo “progresso” deixou destroços por todo lado. Ao contrário de seus antigos habitantes, exemplificados na família de Zana, Manaus tenta se reerguer, mas não consegue apagar as marcas deixadas pelo homem numa cidade que quem conheceu só reconhece agora pelas cicatrizes deixadas.

4.3 – Poder do pai, tradição e identidades sociais em *Os dois irmãos*

No berço de nossa cultura ocidental considerava-se pai não o homem de uma mulher e sim o mestre que dirigia a cidade.

Susana Amália Palacios

Ciertamente, es el hombre el que ha inventado a Dios y lo que sorprende no es que Dios exista en realidad, sino que esa idea de la necesidad de Dios haya venido al espíritu de un animal tan feroz y maligno como el hombre...

Fedor Dostoiewski

O relacionamento controverso entre pais e filhos tem sido abordado numa diversidade de obras. O escritor tcheco Franz Kafka, numa carta ao pai (que na verdade não foi entregue), com precisão literária, expõe o relacionamento conturbado entre ele e o pai num acerto de contas histórico. Essa carta revela o ressentimento do escritor pelo poder tirânico do pai que lhe impunha uma rígida educação, impedindo-o de tomar suas próprias decisões, como um oponente castrador. O escritor revela, nessa carta, a energia combativa contra o pai e a

falta que sentia de um referencial paterno digno de ser imitado. Escrita por um narrador perturbado, a carta expõe os sentimentos ambíguos de um filho que se debate entre o amor e o ódio, numa espécie de encontro com os próprios sentimentos.

O patriarcalismo também aparece como gerador de conflitos entre pai e filho no romance *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum. O enredo tem como centro Manaus e a Vila Amazônia junto a Parintins, entre as décadas de 60 e 80, período marcado pela ditadura militar. O patriarca Trajano (Jano) surge como um dos representantes dessa ditadura e se revela como um pai ambicioso e impulsivo que beira a tirania ao impor uma relação autoritária aos seus subordinados. Raimundo (Mundo) é um filho com vocação artística e coragem para recusar a educação imposta pelo pai que despreza seus talentos. Para evitar um conflito ainda maior com o pai, Mundo se desprende de sua cidade e busca a liberdade no Rio de Janeiro e depois fora do país, para evitar um conflito maior.

O papel do pai, ao representar a verdade e a segurança, pode conquistar o respeito essencial à convivência da família e à constituição de vínculos morais e religiosos, bem como à transmissão de valores necessários à convivência em sociedade, mas o excesso desses valores pode trazer consequências danosas à família.

A ensaísta Susana Amália Palácios, no ensaio *O que é um pai?* (1997), ao estudar o papel do pai no romance *Os irmãos Karamazov*, de Fedor Dostoiévski (2001), afirma que “o texto mostra que o pai ou Deus fazem a culpa, a imortalidade, o amor, a fé, a verdade e a mentira, os enigmas, a beleza, a vergonha, o bem e o mal, a adoração e o tormento” (1997, p. 113). Essa reflexão sobre o papel do pai ilumina, de certa forma, o que representa o patriarca do romance *Os dois irmãos*. Essa personagem (o pai de André) radicaliza-se sobre alguns conceitos de verdade e fé em que acredita, sem titubear, e que nortearam uma vida inteira:

(...) em toda a sua vida tinha sido sempre homem de religião, católico, apostólico, romano, e tinha feito questão de jurar, não

só por Deus como também pela honra, dizer a verdade, toda a verdade, só a verdade e nada mais que a verdade (...). Seu pai tinha-lhe ensinado a ler, primeiro os hinos e a *Cartilha*, depois o *Compêndio da Doutrina Cristã* e por fim a *Bíblia Sagrada*. Ao longo da sua vida tinha também lido muitos e diversos livros deixados por seu pai e citou de memória *A Chave do Céu* e a *Prática da Oração Mental* (ODI, pp. 185-187).

A leitura dos livros feitos pelo patriarca dá-nos uma noção exata dos valores que possuía. Munido desses, o pai afirma ter sempre se esforçado para “ministrar uma educação cristã, dentro do temor de Deus e do maior respeito pela família, pela honra, pela palavra dada e pelos mais velhos” (ODI, p. 61). Por isso, convicto de que havia educado os filhos de acordo com os princípios que julgava fundamentais, exige deles o

(...) dever especial de que por todo o tempo um filho deveria permanecer sempre respeitoso e obediente ao seu progenitor, nunca se atrevendo a levantar a voz diante dele ou achar-se no direito de contrariar as suas ordens (ODI, pp. 43-44).

Susana Amália Palácios afirma também que “Um pai para o Sujeito constitui o fundamento da crença, que é também sua alienação” (1997, p. 116). Essa afirmação vai ao encontro do papel exercido pelo pai de André quando força o filho a acreditar no que diz ter ocorrido (o adultério da esposa) e o torna um sujeito perturbado a ponto de agir conforme os preceitos e as expectativas da sociedade paterna.

Auerbach, em *A cicatriz de Ulisses* (2007), na abordagem à épica judaico-cristã (Velho Testamento), evidencia a intenção religiosa dos relatos bíblicos, que exigem e condicionam fundamentalmente uma crença absoluta na verdade histórica. Para o teórico, na história de Abraão e de Isaac,

(...) o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. (...) ele tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido por sua fé na verdade da tradição, ou, do ponto de vista racionalista, por interesse na verossimilhança (AUERBACH, 2007, p. 11).

Desta forma, o narrador bíblico vê-se obrigado a admitir ser um mentiroso *político*, consciente das suas funções na busca de testificar uma verdade inquestionável das histórias sagradas e uma autoridade absoluta representada pela tradição devota que se impõe sobre qualquer vontade humana. No texto de Germano Almeida, a tradição também predomina e se impõe sobre a razão. Na comunidade tradicional de Santiago, objeto de extremo zelo religioso em sua colonização, não é de se estranhar que a verdade da tradição seja mantida durante séculos e ainda predomine sobre qualquer vestígio de modernidade.

A trama do romance *Os dois irmãos* (1995) se desenvolve nesse ambiente. O pai (não nomeado) vive a verdade absoluta da honra e da tradição dos relatos bíblicos em que acredita sem titubear e não admite que o que supõe ter ocorrido em sua casa seja acobertado ou fique impune. Se na história de Abraão e de Isaac não sabemos o que estas personagens bíblicas pensam durante a longa caminhada para o sacrifício de Isaac, em *Os dois irmãos*, poucas vezes até o desfecho do crime o pai de André manifesta seu pensamento, e ainda através de uma fala quase monossilábica ou de um monólogo incompreensível.

Os dogmas, tanto no texto do Gênesis quanto no de Germano Almeida, sobrepõem-se à própria família. No texto do Eloísta, o pai leva o filho ao sacrifício em virtude de uma ordem que acredita ter vindo de Deus, enquanto que em *Os dois irmãos*, o pai exerce uma intensa pressão sobre o filho mais velho e praticamente entrega o caçula ao sacrifício. Ao excluir de André outra possibilidade a não ser a vingança, a atitude do pai beira a tirania e incita à violência. O texto é extremamente tenso e o ambiente do lar representa bem esta tensão:

(...) porque procurava uma forma qualquer de quebrar a violência que sentia pairar no ambiente, aquele silêncio pesado que abafava toda a casa (*Op. cit.*, p. 45).

(...) se sentia arrependido de ter regressado à sua casa e à sua família para acompanhar aquele velório (*Op. cit.*, p. 61).

(...) Foi então que André se descontrolou completamente e gritou, Não! Não! Não!, como se estivesse puxando os cabelos e chorando diante do pai (*Op. cit.*, p. 209).

Obrigado a viver exatamente como determina a tradição, André busca o diálogo, mas não o encontra. A mãe, sem forças, cala-se, enquanto o pai torna-se uma “estátua” a ponto de fingir não sentir a presença do filho mais velho. A pretensão da tradição de sua comunidade é mais tirânica que a de verdade da Bíblia, uma vez que na última pode haver uma intervenção divina que mudará o curso dos acontecimentos.

A intransigência fanática da comunidade de André, petrificada nos conhecimentos imutáveis de várias gerações, faz com que seus membros fiquem alheios à sucessão de acontecimentos num mundo em constantes mudanças. Essa intransigência justifica a violência.

Comumente falamos de dogmas aos referirmos o campo religioso, no qual encontramos uma verdade estabelecida e indiscutível. Aceitemos ou não, essa verdade se constitui como inquestionável, mas não é prejudicial. No entanto, quando transpomos ao campo não-religioso a ideia de dogma, as verdades inquestionáveis podem tornar-se perigosas, por levar o homem a deixar de buscar a veracidade dos fatos, perder a razão e agir por obrigação, como o fez André. Totalmente dominado até o desfecho do crime, este não encontrou uma saída a não ser a obediência incondicional à tradição, por isso acaba por cometer o fratricídio legitimado por sua comunidade, mas alheio à própria vontade.

Por retardar a vingança, André passa a ser totalmente ignorado pelos que cobravam dele uma ação. Fragilizado e dividido entre dois mundos, o da tradição em que fora criado e que não lhe pertence mais, e o novo que conhecera em Portugal, essa personagem vê-se deslocada e sente dificuldades de reenquadrar-se aos padrões de conduta local. André passa então a ser totalmente ignorado por todos os componentes da comunidade que cobram dele uma ação. A intervenção paterna, em forma de silêncio, gestos, atos ou

monólogos será determinante para a decisão de André: “faz com ele o que entenderes” (ODI, p. 40), dizia o pai.

Ao contrário do mundo bíblico, em que se espera uma intervenção de Deus para evitar um sacrifício como o de Isaac, no mundo dos homens não há intervenções mágicas e André não tem essa alternativa. O pai faz lembrar antigos patriarcas seguros de suas decisões, esteios da disciplina e da tradição que, em nome da honra e do temor a Deus, tomam atitudes incompreensíveis para a maioria. Numa espécie de verticalidade, o pai de André se incumbe de representar e dignificar seus antepassados:

Começou por dizer que tinha nascido e criado na sua aldeia, que aliás e até onde ele sabia, tinha sido desde sempre a morada dos seus antepassados, porque o seu bisavô encontrava-se enterrado no cemitério local. Seu pai (ODI, p. 188).

No Velho Testamento, os conflitos irreconciliáveis entre irmãos surgem do cotidiano, sendo o ciúme e a eleição paterna os principais motivos das desavenças, como nas estórias de Caim e Abel, Esaú e Jacó. No romance de Germano Almeida, André é o filho eleito pelo pai que lhe comunica o “adultério” e cobra dele uma vingança, e não há defesa para o irmão caçula e a cunhada (a esposa de André). Ao contrário do mundo bíblico, no mundo dos homens a intervenção paterna, ao invés de trazer a reconciliação, fomenta ainda mais o conflito. André diz ter retornado à aldeia para “apenas procurar saber o que se estava a passar na família” (ODI, p. 21). No entanto a pressão exercida pela comunidade e, sobretudo, pelo pai, que já “julgaram e condenaram” João e Maria Joana, faz com que o irmão mais velho seja obrigado a cometer um crime contra sua vontade. Não há vencedor nem herói nesse romance, e a família termina soterrada por ruínas provocadas por suas próprias ações.

CAPÍTULO V – O IMPACTO DO ESPAÇO NAS PERSONAGENS: A CASA EM RUÍNAS E A RIVALIDADE ENTRE IRMÃOS

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

Carlos Drummond de Andrade

A casa, na vida do homem, afasta
contingências, multiplica seus conselhos de
continuidade. Sem ela, o homem seria um ser
disperso.

Gaston Bachelard

5.1 - A casa como representação do conflito familiar

A casa é um importante componente das narrativas estudadas, independentemente de sua localização, edificada na cidade ou na aldeia. Voltemos agora nossa atenção à importância do ambiente da casa para a configuração das personagens. Por isso, parece-nos imprescindível destacar os preceitos teóricos de Gaston Bachelard sobre o tema. O psicanalista suíço, em *La poétique de l'espace* (2000), consagra, do total de dez, os seis primeiros capítulos aos espaços íntimos e seu significado simbólico, numa espécie de *poética da casa*. Bachelard compara a alma humana a uma casa antiga e, para compreendê-la e explicá-la, faz-se necessária, segundo o pensador, uma investigação cautelosa e pertinaz.

No primeiro capítulo, “A casa. Do porão ao sótão”. “O sentido da cabana”, Bachelard faz um levantamento das noções gerais associadas à moradia, tais como proteção, sossego, estabilidade ou o seu contrário. Observemos:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. (...) a casa é uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (...). Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano (2000, pp. 24-26).

Se a casa representa a proteção, o nosso primeiro universo, o corpo e a alma, não se poderia esperar outro desfecho nos dois romances, na medida em que a casa é tomada, o lar é desfeito e tudo se vai transformando em ruínas, ou seja, num verdadeiro abismo familiar.

Tanto na narrativa de Hatoum quanto na de Germano Almeida, é claro o impacto do ambiente interno e externo da casa nas personagens. No romance de Hatoum, o narrador Nael (participante e observador), tem uma perspectiva privilegiada e ganha a confiança do leitor: na condição de filho de um dos gêmeos com a empregada, tinha articulação livre pela casa, e, como observador atento e pessoa de confiança da mãe e do avô Halim, conhecia todos os segredos da casa, menos sua paternidade.

Assim sendo, para construir seu texto, o narrador vai juntando “cacos” dispersos nos interstícios de sua memória, como as conversas entreouvidas da família. É desta forma que, aos poucos, vamos conhecendo a casa e a família na medida em que o narrador vai articulando seus relatos, assim como os alheios, embora fragmentados e sem uma sequência lógica, como se estivesse montando um mosaico.

A casa encontra-se dividida pelas disputas travadas pelos dois irmãos pelo amor da mãe, pela atenção do pai e pela constituição de suas identidades. Toda ação está centrada no conflito dos irmãos que divide a família. O próprio espaço físico expressa essa violenta divisão e cada irmão quer de alguma forma demarcá-lo. Podemos citar como emblemático o momento em que Yaqub, mesmo morando em São Paulo, envia dinheiro para a reforma da casa, pois desta maneira não haveria como olhar para ela sem sentir-se diretamente a sua presença:

Halim não teve tempo de recusar a ajuda providencial. Uma boa amostra da indústria e do progresso de São Paulo estacionou diante da casa. Os vizinhos se aproximaram para ver o caminhão cheio de caixas de madeira lacradas; a palavra *frágil*, pintada de vermelho num dos lados, saltava aos olhos (DI, p. 129).

Este ato de Yaqub parece representar mais uma marcação simbólica de seu espaço, do que propriamente uma ajuda financeira, ou seja, ele consegue uma reapropriação do espaço que lhe foi negado, principalmente quando ainda na infância teve que deixar tudo para morar no Líbano. Consciente disto, Omar recusa a ajuda, não permitindo que reformem seu quarto: “Omar desprezou a reforma da casa e da loja. Proibiu que pintassem seu quarto, privou-se de qualquer sinal de conforto material que viesse do irmão” (DI, p. 131).

Semelhantes, contíguos e com a mesma mobília, os quartos dos gêmeos deveriam ser iguais, no entanto cada quarto é modelado de maneira completamente diferente. Desta forma, o quarto reflete a personalidade dessas personagens e como cada uma ocupa seu espaço particular: os quartos dos gêmeos funcionam como uma espécie de espelho de seus moradores.

O quarto de Omar se encontra em perfeita sintonia com o desregramento e a promiscuidade dessa personagem pela desarrumação e pelos objetos que o compõem:

a coleção de cinzeiros, copos, garrafas cheias de areia, calcinhas, sutiãs, sementes vermelhas, tocos de batom e baganas manchadas. Domingas, ao vasculhar o guarda-roupa, descobriu um remo indígena, lustrado e escuro. Na pá do remo, nomes femininos gravados a ponta da faca (DI, p. 107).

Os objetos pessoais indicam a personalidade dessa personagem transparente e alheia à moralidade, que não aceita que pintem seu quarto, o que equivaleria a permitir que o irmão invadissem, ordenasse e descaracterizasse um espaço só dele.

Dessa forma, Omar recusa a interferência do irmão em seu espaço mais íntimo e simbolicamente transforma seu quarto numa trincheira, seu refúgio e fortaleza, o único espaço que ficou livre das interferências de Yaqub. Porém, o

quarto, local também para remoer suas derrotas, nunca foi o espaço preferido por Omar. Ele sempre teve preferência pelo espaço aberto. Quando em casa, geralmente se encontra numa rede na varanda. Ainda que preguiçoso para o trabalho, Omar é um homem de ação. A rede parece representar bem esta personagem carregada da dubiedade, alguém extremamente preguiçoso para o trabalho, no entanto, sempre pronto para as “noitadas”. Diferentemente da cama, a rede geralmente fica num espaço aberto e em movimento, daí sua sintonia com a personagem, que não consegue renunciar às suas “farras”. E impaciente, perturbado, Omar não conseguiria permanecer muito tempo inerte numa cama e trancado num quarto. O alpendre, onde se situa a rede, faz parte da casa, mas ao mesmo tempo está fora dela; sendo assim, é um local de onde Omar presencia tudo ao redor e marca duplamente seu espaço, estando ao mesmo tempo dentro e fora da casa.

A presença de Omar na rede vermelha é tão marcante que se torna difícil imaginar o alpendre sem o caçula ali. O vermelho representa um indício claro da rebeldia dessa personagem. Entre outros significados, considera-se o vermelho a cor da paixão fervorosa, da guerra, do ódio, do derramamento de sangue e de tudo o que destrói, mas também do poder. Omar prefere dormir na rede vermelha depois de passar suas “noitadas de bebedeira” nos cabarés de Manaus. Na rede, o caçula sente-se em seu trono, onde recebe os cuidados das mulheres da casa.

A morte de Halim intensifica o aniquilamento do lar. Zana ainda tenta, em vão, salvar a família. Aumenta, porém, a tensão quando Yaquub num retorno a Manaus de passagem, “para matar a saudade e rever a casa” (DI, p. 232), é encontrado pelo irmão deitado sobre a rede:

Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaquub no rosto, nas costas, no corpo todo (...).
Yaquub se contorcia na rede, não conseguia levantar. O rosto inchou, a boca não parava de sangrar, os lábios cheios de estrias e caroços (DI, pp. 233, 234).

A presença de Yaqub na rede vermelha, para Omar, representava uma invasão do inimigo ao seu território, daí a necessidade de expulsá-lo ou eliminá-lo. Há um vínculo tão marcante entre Omar e a rede que em sua ausência, ela o representa. Nos desaparecimentos dessa personagem, Zana passa as noites ao lado da rede, como se esta fosse o próprio filho.

O espancamento de Yaqub marca definitivamente o desmoronamento da casa. Não haverá perdão, Omar torna-se um foragido e Zana passa a conviver com fantasmas. Com a ausência do caçula, a “rede perdera a cor original e o vermelho, sem vibração, tornara-se apenas um hábito antigo do olhar” (DI, p. 243).

Ao fim do romance, Omar volta desamparado para a casa que não mais lhe pertence, por isso “(...) não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava” (DI, p. 265). Sem a presença das mulheres da casa, do alpendre e da rede, titubeante e à deriva, ele “recuou lentamente, deu as costas e foi embora” (DI, p. 266). Restaram apenas lembranças e ruínas.

Por sua vez, ao contrário de Omar, Yaqub fixa-se no quarto, espaço de reclusão, para conseguir seus objetivos: “Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; (...) Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático” (DI, p. 31). No entanto, se Yaqub prendia-se no quarto para estudar e se isolar da mãe e principalmente do irmão, o quarto, na verdade, não representa um espaço de total reclusão, pois, enquanto a porta estava fechada para a família, a janela encontrava-se aberta para o mundo. Daquele ponto ele olhava reflexivamente para a cidade de Manaus:

Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da Praça dos Remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer: no batente das janelas, tocos de velas iluminavam as noites da cidade sem luz (DI, p. 22).

Da janela, além de se embeber e reencontrar o espaço perdido da infância, Yaqub tem uma visão ampla da sua cidade e da história dela. Estar à

janela é “uma forma de sair de casa, sem sair fora de portas” (ALMEIDA, 1985, p. 03). Yaqub, recém-chegado, a partir da janela, não apenas tem uma visão ampla da cidade e reencontra o passado perdido, mas, observador discreto e atento a tudo que está a seu redor com “olhão de boto” (DI, p. 31), já se prepara para mais tarde levar “todo mundo para o fundo do rio” (*Ibidem*, p. 30). Para isto, Yaqub encontra nos estudos a melhor maneira para se sobrepor a todos e deixar aquele espaço que já lhe fora negado, em busca de novos horizontes.

A exemplo do quarto do irmão, o aposento de Yaqub também reflete a personalidade dessa personagem, capaz de esconder tudo. Por isso seu aposento é destituído de qualquer adorno, “sem marcas ou entulho: abrigo de um corpo, nada mais” (DI, p. 107). Dominado pelo despojamento, esse espaço tem como tônica a discricção, o vazio e a ausência de qualquer marca em sintonia com a personalidade dessa personagem.

A casa, para Yaqub, nunca foi sinônimo de lar, de aconchego. De passagem, esta personagem é quase uma sombra na casa da família. Por isto, exceção feita à reforma da casa, ele prefere não interferir em nada. Seu quarto não se diferencia muito de um quarto de hotel em que o hóspede está sempre em trânsito.

A caracterização dos quartos dos gêmeos em consonância com o estado de espírito dessas personagens pode ser percebida, segundo Tomachévski (1971, p. 284) como *motivação caracterizadora homóloga*, ou seja, como conformidade entre a descrição do ambiente e os estados de ânimo de Omar e Yaqub.

Por sua vez, se os quartos dos gêmeos são personalizados e refletem as características de seus ocupantes, a sala, por ser um espaço social, é por todos frequentada. Cenário de importantes ações do romance de Hatoum, sua mobília não demonstra ostentação: apenas um sofá cinzento, algumas cadeiras de palha, um lustre fora de moda, um tapete esgarçado e um altar com a estátua da santa.

Espaço coletivo, a sala torna-se palco de momentos de amor, destempero e violência, local onde o sagrado e o profano convivem lado a lado: ali, Halim e

Zana viveram momentos de amor, muitas vezes “com a alma pura e o gosto da hóstia no céu da boca, Halim a erguia na soleira da porta” (DI, p. 65). Espaço das orações de Zana e Domingas por possuir um altar, com a imagem de uma santa e uma bíblia sagrada, a sala também servia de alcova para Omar, que não respeitava o espaço predileto do pai, e como forma de afrontá-lo:

Gandaiava como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do altar da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e casca de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente do altar, e viu o filho e a moça, nus, dormindo no sofá cinzento (DI, p. 91).

Halim golpeia sem piedade o filho por ver em sua atitude um insulto, um enfrentamento a ele e ao que havia de mais sagrado, a crença da mãe. A mesma sala, em que tantas vezes Zana rezara pela volta do filho, também presencia o caçula ser espancado e acorrentado pelo pai.

O sofá cinzento associa-se a Halim. Em casa, o patriarca geralmente se encontra em seu sofá cinzento. Essa cor, composta em partes iguais do preto e do branco, está associada à justiça equilibrada. Nas crenças populares representa a cor dos espíritos e das almas errantes. O cinzento está associado à cor cinza que, entre outros significados, é considerada em algumas culturas como símbolo da morte. Estas observações nos remetem a um excerto do romance:

(...) ele não se escondia, apenas caminhava, solto, errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens. Às vezes, ao chegar em casa, Halim sentava no sofá cinzento e murmurava: “Morreu o Issa Azmar... morreu aquele vizinho da loja, o português da Barão de São Domingos... como se chamava? (DI, p. 210)

Se o sofá cinzento nos remete à personagem Halim e afirmamos que o cinzento indiretamente simboliza a morte, o reino transitório, esta personagem não poderia escolher um local mais propício para seus momentos finais:

... de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com o sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu. Estava quieto como nunca. Calado, para sempre (DI, p. 213).

A casa encontra-se dividida, como já foi referido. Zana sente esta divisão, mas não consegue unificá-la. A ruína da casa representa o fim da matriarca. Ela não consegue dissociar sua vida da casa e, ao perdê-la, vai definhando até a morte, que não demora a chegar. A perda da casa para Zana não denota apenas uma perda material, mas uma vida desmoronada cujas lembranças constituíam parte significativa de sua identidade. A casa significa para ela a presença da família, ainda que estilhaçada, inclusive dos já falecidos: o pai Galib e o marido Halim. A epígrafe drummondiana do romance já antecipa a importância do espaço da casa para a recuperação da memória:

A casa foi vendida com todas as lembranças
 Todos os móveis todos os pesadelos
 Todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 A casa foi vendida com seu bater de portas
 Com seu vento encanado sua vista de mundo seus
 imponderáveis [...] (DI, p. 09).

Para Zana, perder a casa significa perder absolutamente tudo, não apenas os parentes ainda vivos, mas até as lembranças dos mortos que ali conviviam em forma de fantasmas. A perda material da casa e a desconstituição da família é consequência da rivalidade entre os irmãos. Perdê-la, para eles, é uma forma de negar totalmente o passado cheio de pesadelos e pecados.

O poema de Drummond “Liquidação”, que serve de epígrafe ao romance, retrata com propriedade o espaço da casa, com suas “lembranças, pesadelos e pecados”. Cada móvel, cada canto ou “bater de portas” traz à tona a memória da família com suas alegrias e tristezas, os fatos do passado que se quer preservar ou que devem ser esquecidos ou suprimidos. Porém, o registro da casa de Zana

é marcado pelo conflito, pelo duelo e pelo sofrimento. As melhores lembranças da matriarca são de um passado longínquo. Ela não aceita a perda da casa para não perder também as lembranças que cada canto traz à tona. Nesse passado, como sugere Drummond, houve pecados e pesadelos assim como pode ter havido boas lembranças. Olhar para o espaço da casa é recuperar o registro da memória de um tempo perdido: para recuperá-lo, basta à matriarca olhar ao redor. Para Bachelard: “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso” (BACHELARD, 1978, p. 202). Perder a casa significa perder definitivamente tudo o que na verdade já se perdeu, ou seja, uma vida inteira marcada pela perda. E esta não marca apenas a personagem Zana: em *Dois irmãos*, a família inteira é marcada pelas sucessivas perdas.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida (1995), desde o suposto adultério até o desfecho do crime, a casa abandona sua função primeira de aconchego e passa a representar um local de conflito e sofrimento. O próprio pai afirma que “uma desgraça” se abatera sobre a família.

No retorno à casa paterna, à medida que André vai se aproximando do antigo lar, evidencia-se paulatinamente o calvário que teria pela frente. Após a chegada à Ilha do Sal, André segue seu destino rumo à cidade da Praia, na Ilha de Santiago, onde “com o sol tão baixo e com um tempo tão escuro que aconteceu de facto ele recear que o avião não encontrasse a pista” (ODI, p. 25). Depois de pousar na Praia, segue num caminhão velho e cheio de gente e ainda caminha a pé por duas horas, sob um sol causticante, “debaixo daquele calor infernal com as malas já a fazerem-lhe doer as costas... (ODI, p. 27) até chegar como um hóspede indesejado à casa que não o esperava.

Mas, antes de chegar, André tem ainda “um morro” (símbolo do calvário) a transpor e não aparenta nenhuma motivação à chegada, ainda que a viagem se tenha tornado sofrida e sem nenhuma recompensa. O filho já não caminha, arrasta-se ao encontro do pai que, junto da porta, permanece indiferente ao vê-lo “tropeçando ao peso das duas malas que agora carregava em cada mão”

(ODI, p. 31). André parece pedir por socorro, mas a mãe nada pode fazer para aliviar sua angústia, ela sabe que uma inevitável tragédia está por vir.

A aproximação de André à casa dos pais remete-nos ao calvário de Cristo, o peso das malas semelhante ao peso da cruz que carregará. Esta afirmação parece ser confirmada no oitavo capítulo, quando o narrador afirma que estava “André trilhando, pelo menos pela segunda vez, a dolorosa via-sacra de todo um calvário que não tinha desejado, mas que lhe tinha sido imposto quase pela força a partir do momento em que chegou à porta da casa dos seus pais” (ODI, p. 68).

O tempo escuro na aterrissagem, o calor infernal, o morro a transpor e outros obstáculos, ou seja, a via-sacra que antecede a tragédia inevitável nos remete novamente ao que Tomachévski (1971, p. 284) chamou de *motivação causadora homóloga*, pois o espaço externo de um contexto difícil e adverso vivido pela personagem sintoniza-se ao seu estado psíquico.

Na casa paterna, a sala, espaço social, local para receber os estranhos, é onde a família geralmente se encontra, mas não para conversar, pois só alguns pequenos monólogos são trocados, algumas vezes provocativos, por parte do pai.

A cozinha, que tem a função de aconchego pela presença do calor do fogo e dos sentimentos da mãe, não é praticamente frequentada pela família. As refeições não representam comunhão, mas desconforto e conflito. André, que deveria ser acolhido pela volta à casa paterna, passa a ser um intruso na mesa de sua própria casa:

Quando lhe passou a angústia daquela visão, André regressou a casa para o mata-bicho. Disse que se sentou no único lugar que se encontrava vago à mesa, mas o pai, sem olhar para ele, resmungou que aquele lugar não lhe pertencia (ODI, p. 123).

O quarto também não se apresenta como espaço agradável, torna-se apenas um local de recolhimento e angústia, quando deveria proporcionar um “devaneio interminável”, como afirma Bachelard (2000, p. 34). No retorno de Portugal, André encontra seu quarto como deixara, mas a própria disposição dos

móveis indica controvérsia. A cama, principal móvel do quarto, deveria estar no centro dele, mas tal não ocorre, ela está localizada num canto à esquerda, podendo representar contrariedade e negativismo em virtude do conflito gerador de um terrível pesadelo.

O primeiro contato que o leitor tem do quarto de André é quando este, ao se aproximar da porta, vê primeiramente sobre a cômoda a fotografia de seu casamento, como se nunca tivesse saído de casa. Logo a seguir, o narrador retoma a descrição desse momento para destacar que:

A cômoda continuava à direita, com a fotografia do seu casamento mais pendida sobre o lado esquerdo para melhor poder ser vista logo da porta do quarto. André reviu-se de fato preto e gravata e luvas brancas passando o seu braço pelo braço da Maria Joana toda vestida de branco, o longo véu tapando-lhe a cara (ODI, p. 54).

O fato de a fotografia estar providencialmente colocada sobre a cômoda para ser vista da porta do quarto sugere o orgulho da família pelo casamento do filho. No entanto, à medida que essa união (o casamento) entra em ruína, a fotografia adquire outras conotações para os pais de André.

Ferramenta da memória, a fotografia capta, recupera e traz à tona no presente um momento vivido que, de alguma forma, dialoga com o passado. Sobre a representação da foto, vejamos o que expõe Bridget Christine Arce:

Embora uma foto seja estática e não mude jamais, sua significância muda. A imagem envolve o espectador individual de forma vária, e significa diversas coisas em diferentes momentos no tempo. A fotografia, como ferramenta da memória que recupera e capta momentos efêmeros no tempo, mantém também uma relação dialógica com o presente, criando novas significações, enquanto cataloga as antigas. (ARCE, 2007, p. 228).

Ainda que a foto seja estática e não mude, o seu significado adquire representações diferentes, dependendo do momento vivido. O que era aprazível pode tornar-se desagradável, por criar novas significações a pessoas diferentes, dependendo do contexto.

Se, a princípio, a fotografia do casamento representava um momento de júbilo da família, à medida que a união familiar se esfacela, a fotografia passa a ser um incômodo por presentificar um passado que deve ser esquecido. Talvez por isso, ao retornar à casa após o primeiro encontro a sós com o irmão, André:

Acendeu o candeeiro e começou arrumando maquinalmente os seus objectos sobre a cômoda e virou a fotografia do seu casamento que encontrou voltada para a parede. E deitou-se e fechou os olhos e por longo tempo esteve revivendo o encontro com a mulher naquela tarde, e sorriu feliz por ter acreditado no João porque os olhos de Maria Joana não lhe tinham mentido (ODI, p. 77).

O fato de André encontrar a foto virada para a parede é uma forte evidência de que, por não ter vingado a suposta traição no momento oportuno (segundo a comunidade), e o pior, ainda por encontrar-se com a mulher, passa a ser encarado como um covarde. A fotografia virada para a parede representa o repúdio da família, microcosmo de comunidade, às atitudes de André.

O filho, indigno, agora é um hóspede intruso, não há mais espaço para ele, mesmo em seu próprio quarto. Depois de ficar desaparecido por treze dias, quando já se pensava até mesmo na morte de André, em seu retorno à casa:

(...) ele tinha encontrado a sua cama já desmanchada e o seu colchão enrolado e amarrado com uma corda e colocado num canto do quarto e a fotografia do seu casamento metida dentro de uma gaveta (ODI, p. 235).

A cama desfeita, o colchão enrolado e amarrado com uma corda e a fotografia guardada na gaveta deixam claro para ele que aquele espaço não mais lhe pertence, é hora de partir como um covarde ou vingar-se do irmão. O próprio pai já o instigara ao fratricídio.

Como já se disse, em *Dois irmãos*, de Hatoum, a reforma da casa realizada com o dinheiro de Yaqub foi uma forma deste marcar seu espaço, mesmo estando ausente. Yaqub é uma personagem de passagem ou quase uma sombra, pelo seu silêncio, mas sua presença torna-se constantemente

representada pelas fotografias que desafiavam e enfraquecem o caçula, incapaz de se projetar, ascender socialmente como o irmão mais velho:

Omar sempre esteve presente ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub. Quando Rania beijava as fotos do irmão ausente, Omar fazia umas macacadas, se exibia, era um contorcionista tentando atrair a atenção da irmã. Mas a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam sinais fortes, poderosos de presença (DI, p. 62).

O caçula continuou a destroçar tudo com fúria: arrastou cadeiras, quebrou molduras dos retratos do irmão, e começou a rasgar as fotos; rasgava, pisoteava e chutava os pedaços de moldura, bufando, gritando (Ibidem, p. 172).

A presença das fotos de Yaqub contrapõe-se à realidade de sua rejeição. Omar sabe que o irmão não voltará mais a morar ali, mas suas fotografias o atormentam por preservar a imagem de Yaqub. As fotografias do irmão são uma espécie de projeção de seu sucesso, pois sua ausência é motivada pelo seu êxito na capital paulista, de que o pai sente tanto orgulho, daí mais um motivo para o notável ódio do filho caçula pelos dois.

Voltando ao romance de Germano Almeida (ODI, 1995), a casa, que deveria aconchegar a família e apaziguar o conflito instalado, adquire uma função contrária: é nela que André recebe a maior pressão por meio de um silêncio de morte vindo principalmente do pai, que não aceita que o “crime” fique impune. O próprio narrador afirma que uma das falas do pai é “uma espécie de instigação paterna ao fratricídio” (Ibidem, p. 39).

Além disto, todas as portas da casa literalmente se fecharam para André até o desfecho do crime:

Postou-se um momento junto da mesa olhando o filho numa concentração estática e ausente, como se estivesse a vê-lo num mundo diferente do seu ou então a despedir-se dele e depois, sem pressas, como se executasse um ritual, começou a fechar todas as janelas da casa e a porta que dava para o quintal e depois trancou uma das portas da frente deixando a outra apenas entreaberta e encunhada com uma pedra (ODI, pp. 124-125).

No dizer de Laura Cavalcante Padilha, em *O espaço do desejo*, as “janelas são a imagem plástica da abertura” (1989, p. 42). Como tal possibilitam, sem sair de casa, a que se tenha contato com o que está do lado de fora. Permitem olhar para o horizonte e sonhar com uma nova realidade. Com as portas e janelas fechadas, André sente-se confinado naquele espaço sem sequer poder imaginar uma nova realidade, a menos que sua honra seja refeita.

Parece-nos que fechar todas as portas e janelas da casa em momentos de luto (ou semelhantes a ele) era um hábito em algumas comunidades de Cabo Verde. No livro de crônicas *A ilha fantástica* (1994), de Germano Almeida, o narrador em primeira pessoa, numa digressão, relata um antigo costume da comunidade da Boa Vista:

A devolução de uma noiva por falta dos três vinténs constituía uma verdadeira tragédia, mil vezes pior do que uma moça solteira de família remediada ficar grávida: era logo declarado em casa um luto carregado para toda a família, com portas e janelas cerradas, todos os vizinhos, parentes e conhecidos comparecendo para apresentarem aos pais as suas condolências, exactamente igual a um caso de nojo (ALMEIDA, 1994, p. 46).

Esta última inserção traz à tona um velho hábito caboverdiano de o noivo devolver a noiva por ela não ser mais virgem, como se esperava. O luto cerrado declarado pela família da noiva em virtude da vergonha e da desonra funciona como evidência, para a comunidade, de que não era conivente com tal mácula: as portas e janelas da casa são trancadas em sinal de nojo, para receber os pêsames das pessoas mais próximas numa espécie de ritual em que “as visitas falavam sempre em voz muito baixa” (ALMEIDA, 1994, p. 46), em sinal de respeito pelo infortúnio presenciado.

Este hábito tradicional também aparece em *Os dois irmãos*, quando o pai de André fecha as portas e janelas da casa num momento de extrema aflição em virtude de o filho caçula e Maria Joana terem “transgredido” os valores morais, sem ainda terem sofrido, à altura, a inevitável penalidade. O fato de ficar uma única porta entreaberta pode sugerir que ainda haveria uma saída para o

filho mais velho, ou seja, vingar-se. E, ao consumir a vingança, ansiosamente esperada por todos, novamente todas as portas e janelas são reabertas para André:

(...) reparou que as janelas da casa estavam de novo abertas, as duas portas escancaradas como se fosse dia de festa, e olhava ainda hesitante a temerosa figura do pai quando este desceu os degraus da entrada e, andando devagar, mas firme e solene, caminhou até onde o filho estava e sem quaisquer palavras o tomou pela mão e o conduziu para dentro da casa (ODI, pp. 152-3).

A porta simboliza a travessia, a passagem do profano para os valores consagrados pela comunidade, do mundo subterrâneo (porta fechada), para o céu, a liberdade social (porta aberta). O pai de André, ao vir ao seu encontro e conduzi-lo para dentro de casa, comprova que o filho já não é mais um estranho na própria comunidade, uma vez que novamente se conforma aos padrões de conduta local e por isso as portas se reabrem para ele. Agora em casa, na companhia do pai, “André tinha-se de novo deitado sobre o colchão estendido no chão e o pai estava sentado num canto e enrolava um cigarro” (ODI, p. 163). Sobre estar num canto, afirma Bachelard:

A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto (2000, p. 34).

Este excerto de Bachelard parece representar os sentimentos do pai que procura encontrar-se em paz consigo mesmo, porque o respeito voltara à sua casa. Daí seu refúgio num canto. No entanto, o fato de enrolar o cigarro, além do vício, pode sugerir um estado de perturbação pela perda do filho mais jovem.

Honra refeita, o crime ansiosamente esperado por todos, em *Os dois irmãos*, trouxe a casa à função primeira, pois ela volta a ser um espaço de aconchego, principalmente para o filho eleito pelo pai. As próprias visitas, antes ausentes, retomam sua constância.

Na obra de Hatoum, a casa é destruída. A última nota da destruição do passado se estabelece com a transferência da casa de Zana para Rochiram: “a fachada que era razoável tornou-se uma nota de horror” (DI, p. 189). O final do romance não oferece saída, tudo se perdeu. Restaram apenas ruínas e silêncio.

5.2 – A Escola: espaço decisivo na formação das personagens em *Dois irmãos*

Os seres humanos nascem ignorantes, mas são necessários anos de educação para torná-los estúpidos.

George Bernard Shaw

A educação seria a arte de parecer inofensivo.

Corrado Álvaro

Dividido em doze capítulos (sem títulos), o romance *Dois Irmãos* inicia-se com um pequeno preâmbulo que antecipa cenas do fim da narrativa, em que trata da morte da matriarca e aguça o interesse do leitor pela narrativa.

O primeiro capítulo tem seu início com a ida de Halim ao Rio de Janeiro ao encontro de Yaqub, que retorna do sul do Líbano, onde ficara por cinco anos. O filho regressa completamente “matuto”, a ponto de “arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia” (DI, p. 14). Em seguida, o narrador traz à tona a história da cicatriz no rosto de Yaqub, para então dedicar praticamente todo o restante desse capítulo ao processo de escolarização dos gêmeos e do narrador sob a influência das escolas por eles frequentadas, seu entorno, e dos professores: o padre Bolislau e Antenor Lavau.

Ao chegar à casa Yaqub recebe de Domingas “o lápis de sua primeira caligrafia e o caderno amarelado” (DI, p. 21). O narrador também, ao fazer a primeira descrição do quarto preparado para Yaqub, destaca a presença de dezoito volumes de uma enciclopédia na estante. A descrição desses objetos

pode não ser imprescindível à obra, mas serve para caracterizar o espaço em que a personagem Yaqub se enclausurará, estudando, noites a dentro. Esses reforços periféricos que caracterizam o espaço ou a ação da narrativa nos conduzem ao que Tomachévski (1971) denomina de *motivos livres* ou *marginais*⁴².

A princípio, os gêmeos estudam no conceituado colégio dos padres, local onde Yaqub fora por duas vezes alvo de chacotas: primeiro, sendo chamado de “Cara de lacrau, (...) Bochecha de foice” (DI, p. 28) na ocasião que obteve a cicatriz; posteriormente, no retorno do Líbano, onde quase desaprendera a língua portuguesa: “Tinha vergonha de falar: trocava o pê pelo bê (Não Bosso, babai! Buxa vida!)” (DI, p. 30). O estranhamento por que passa Yaqub no colégio nos remete a reflexões de Milton Santos:

No novo lugar, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação (...).

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação (SANTOS, 2008, p. 330).

Cinco anos numa aldeia no Líbano fizeram Yaqub quase esquecer a língua materna. Perdido no novo espaço, sem subsídios para enfrentá-lo, Yaqub passa por um doloroso processo de readaptação em que a “memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro” (Ibidem) e, consciente da necessidade de se readaptar e vencer, Yaqub:

Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; repetia mil vezes as palavras mal pronunciadas: atonito, em vez de atônito. A acentuação tônica... um drama e tanto para Yaqub. Mas ele foi aprendendo. (...) O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números (DI, p. 31).

⁴² Os motivos livres, como já se disse, segundo o teórico B. Tomachévski, em *Teoria da literatura* (1971) são os periféricos (como as características físicas e psicológicas das personagens, a descrição do ambiente) e podem ser eliminados sem comprometer a fábula (o que se passou), mas podem danificar a trama (como o leitor toma conhecimento).

Dominado o idioma e readaptado ao local, Yaqub “surpreendia os professores” do colégio dos padres, com resoluções instantâneas de equações complexas na cabeça. Por sua vez, Omar não se adaptava ao padrão de conduta exigido, por isso “exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros” (DI, p. 32), o que lhe custou duas reprovações seguidas e a “única expulsão nos últimos dez anos” (DI, p. 34) por espancar o padre Bolislau, o professor de matemática que o castigara anteriormente deixando-o horas ajoelhado ao pé de uma castanheira, sob insultos dos colegas.

Sobre essa necessidade de interação entre personagens e espaço Georges Poulet (1992) afirma que as personagens necessitam de “um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre” (1992, p. 30). Em consonância com a postulação do teórico, Omar repugna o espaço adverso à sua personalidade, menospreza-o e encontra na violência um meio (ao seu modo) para abandonar o colégio. Por sua vez, Yaqub demonstra certeza de que aquele era seu ambiente, readapta-se ali onde reina absoluto, mas almeja algo melhor. Aconselhado por Bolislau: “Vá embora de Manaus”. “Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão” (DI, pp. 40-1). Yaqub deixa Manaus e vai morar em São Paulo.

Na capital paulista, Yaqub começa a lecionar matemática e, sem alarde, noticia seu ingresso na Universidade de São Paulo, onde venera “os sisudos mestres engravatados” (DI, p. 61): “Não ia ser matemático, ia ser engenheiro. Um politécnico, calculista de estruturas” (DI, p. 60). A distância do irmão, o progresso vertiginoso dessa cidade e o anonimato que ela oferece a seus habitantes fazem com que Yaqub encontre ali seu verdadeiro habitat.

Expulso do colégio dos padres Omar matricula-se no Liceu Rui Barbosa, o Águia de Haia, conhecido como o Galinheiro dos Vândalos por receber a escória de Manaus em busca de um diploma. Ali Omar é recebido pelo mestre Antenor Laval, o professor e poeta que lhe emprestava livros de romances e poemas. No Águia de Haia Omar deixa vestígios: “ex-namoradas, histórias de algazarra, de cenas heróicas, duelos, desafios. Nas paredes do banheiro havia inscrições de sua autoria. Por onde passava, deixava um gesto ousado, de

valentia (p. 107)". Por ser um eterno "caçador de aventuras" (p. 108) que lhe davam intenso prazer e fortes emoções, o caçula encontrava no Galinheiro dos Vândalos seu espaço ideal. Sem almejar nenhum diploma ele deixa o colégio sem concluir o curso.

Omar fora mandado a São Paulo para tentar obter sucesso semelhante ao do irmão. De lá enviava cartas dizendo que madrugava para ir ao colégio, que estudava com afinco e pouco saía do quarto. Yaqub, ao passar no colégio para saber do irmão, ouviu que:

Ele era estranho, disseram-lhe. Um rapaz impulsivo, ousado, gostava de vencer obstáculos. Omar assistia às aulas com assiduidade, frequentava os laboratórios, só era um pouco estabado nas aulas de educação física. Estava indo bem: por que deixara de frequentar o colégio? Adoecera?" (DI, pp. 109-110).

Sem se ambientar àquele espaço, o caçula desaparece da escola e da cidade aonde nunca quisera ir. Estar confinado num quarto de pensão e numa sala de aula seria renunciar à sua personalidade para viver a vida do irmão.

Ao seu posto, chega a vez da escolarização de Nael. Sem recursos, só lhe resta o Galinheiro dos Vândalos. O excesso de serviços determinados por Zana obriga-o a faltar constantemente às aulas e é motivo de repreensão e insultos das professoras, principalmente pelas tarefas deixadas por fazer, ainda que estudasse noite adentro. Diante dessas adversidades, Nael se diz satisfeito: "Aprendi um pouco no Galinheiro dos Vândalos e aprendi muito lendo os livros que Laval me emprestou, conversando com ele depois das aulas" (p. 180).

Professor e poeta, dinâmico, envolvente e crítico a governos, Antenor Laval é duramente perseguido pelos militares. Falar em metáforas não diminuiria sua perseguição. "Desculpem-me, estou muito indisposto", disse em francês. "Aliás, muita gente está indisposta", murmurou, agora em português (p. 188). Seu destino já estava determinado, "humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. (...) dois dias depois soubemos que Antenos Laval estava morto" (pp. 190-91).

Discípulo de Laval, Omar tem um destino parecido com o do mestre. O primeiro, cercado pelo exército, nada pôde fazer; o último não consegue escapar “ao cerco de um oficial de justiça” a mando do próprio irmão (257). Enfraquecido com a morte da mãe, Omar é agredido e preso em seu próprio espaço por duas motivações: a primeira de natureza pessoal, a vingança do irmão, e outra, de caráter político - “(...) intuí que a sua amizade com Laval era uma forma de condenação política” (260), afirma o narrador. Por influência da irmã, Omar não fora morto, porém “(...) foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão” (261).

A imagem de Yaqub, como um ser inofensivo que beira a perfeição, esfacela-se na medida em que é revelada. A perseguição calculada a Omar é vista pelo narrador como uma estupidez imperdoável. Estudar no Galinheiro dos Vândalos aproximou Nael de Laval a ponto do primeiro reunir os escritos do poeta e tornar-se também professor do Liceu. Nesse sentido, somos levados a relembrar Franco Moretti (2003, pp. 52-58), quando afirma que o espaço caracteriza as personagens em seu entorno, bem como determina o comportamento de seus ocupantes. Desta forma, os laços entre as aulas do professor Laval e seus alunos, aqui notoriamente Nael e Omar, fazem com que diminua a distância entre ambos a ponto de o primeiro ter uma visão mais compreensiva dos desmandos do caçula e ignorar completamente Yaqub.

5.3 - Espaço citadino e seus ocupantes em *Dois irmãos*

Não encontrarás novas terras, nem outros mares.
A cidade irá contigo. Andarás sem rumo
Pelas mesmas ruas. Vais envelhecer no mesmo bairro,
Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
Não há barco nem caminho para ti.
Como dissipaste tua vida aqui
Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.

Konstantinos Kaváfis

A Cidade Flutuante é uma ruína pululante de vitalidade.

Leyla Perrone-Moisés

Em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, há um entrelaçamento entre o drama das personagens, da casa, da cidade de Manaus e do rio que, juntamente, vão se degradando, entrando em colapso e se metamorfoseando em ruínas. Ana Amélia Andrade Guerra (GUERRA, 2003) observa que é a partir da experiência física que acontece a história da cidade e dos que nela habitam, daí o entrelaçamento entre as personagens e a cidade.

Logo no preâmbulo do romance, a matriarca Zana, desamparada, necessita deixar a casa e o quintal, lugares onde sentia a presença do pai e do marido: “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa” (DI, p. 11). Sente também a presença do filho ausente: “Perto do alpendre, o cheiro das açucenas-brancas se misturava com o do filho caçula” (Ibidem). Nesse romance, determinados espaços representam certas personagens, motivam suas ações e intensificam seus dramas. Este processo nos remete ao que Osman Lins (1976) chama de harmonização entre o espaço e a ação das personagens. Em *Dois irmãos*, o drama da personagem se estende ao espaço em seu entorno e a ruína da cidade converge para a degradação desse ser de ficção. Nael, ao percorrer a cidade, verifica que cada espaço representa uma classe social. Nesse deslocamento pelos becos e ruelas próximos ao porto ele se depara com uma Manaus marcada pelo imprevisto, pela pobreza e desprovida de qualquer conforto. Ali, em meio a um modo de vida simplório, Nael encontra um mundo degradado, similar ao da infância de Domingas:

um outro mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via

mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (DI, pp. 80-81).

O narrador deixa transparecer uma fina melancolia ao encontrar na pobreza desses becos as suas origens. A miséria e o modo de vida dos que habitavam as palafitas evoca o passado de sua mãe, levada para o orfanato em nome da caridade das freiras para ser alfabetizada e entregue a Zana, sob o jugo da qual vivia em estado de servidão. No entanto, a mudança da ótica do narrador de um espaço degradado para outro, alegre e iluminado, surge como num passe de mágica quando Nael se lembra dos trocados que, uma vez ou outra, ganhava de Halim. Com eles, ingressava num espaço fictício: “Entrava num cinema, ouvia a gritaria da plateia, ficava zonzinho de ver tantas cenas movimentadas, tanta luz na escuridão” (DI, p. 81).

Halim, por sua vez, é um amante da Manaus antiga e integrado a esse espaço, no qual possui o amor de Zana sem a interferência dos filhos: uma visita da esposa era motivo para fechar a loja e ficar “os dois a sós, como ele gostava. Uma brisa soprava do rio, trazendo o pitiú de peixe, o cheiro de frutas e pimenta. Ele gostava desse cheiro” (DI, pp. 71-2). São esses momentos que na velhice essa personagem prefere lembrar. Ainda que embaralhada e confusa no tempo e no espaço sua memória é capaz de resgatar os momentos de felicidade vividos ao lado da companheira. Por isso, passa horas no mesmo depósito que um dia testemunhou a felicidade do casal. Este local não fora invadido pelo caçula. Ali, da janela:

Ele se deixava entorpecer pelo mormaço, as leves lufadas de ar morno que penetravam da janela do depósito. E quando olhava para o tabuleiro, logo desviava o rosto para a baía do Negro, procurando serenidade nas águas que espelhavam nuvens brancas e imensas (DI, pp. 182-183).

A janela serve como uma espécie de palco por onde o patriarca olha para o rio Negro, que faz ressurgir uma parte boa de sua vida através das lembranças sem ordem, embaralhadas e confusas no tempo e no espaço. Olhar para o rio e

sentir sua aragem, além de buscar serenidade, pode ser um meio de Halim transpor-se e reviver um tempo que só existe em sua memória. Em virtude da fluidez, o rio se tornou, desde a cultura grega, um símbolo do tempo e da transitoriedade. Ele tem o poder de confluir o passado e o presente, por ser constante e infinito.

Ausente da sobreloja, desorientado, Halim segue a esmo, livre, irreconhecível como sua cidade:

Quando não o encontrava sentado na cadeira de palha da sobreloja, eu seguia seus rastros de bar em bar, contornando toda a orla do rio. Minha busca tardava horas; na verdade, ele não se escondia, apenas caminhava, solto, errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens (DI, pp. 210-211).

Desencantado com a família e ciente do que perdera pelas mudanças impostas pelo tempo e pelo espaço, Halim sente-se como sua cidade, “irreconciliável com o seu passado” (p. 264). Por isso, segue como um nômade perdido pela cidade ao sentir-se sem nenhum porto seguro, apenas vai como “um naufrago agarrado a um tronco, longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim” (DI, p. 183).

Por sua vez, arraigado à natureza, ao clima e aos odores de Manaus, as ações espontâneas e destemidas de Omar estão integradas ao ambiente. Essa personagem não conhece o medo e não mede o risco: “Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore” (p. 17). A infância do caçula está envolta em aventuras e ousadias: ora provocando três ou quatro moleques parrudos, ora saltando no ar para pegar uma linha cheia de vidro de cerol, mesmo que cortasse as mãos. Omar não tinha medo de sangue.

Com o tempo fechado “e com nuvens baixas e pesadas” (p. 26), ocorre o estopim da eterna inimizade entre os gêmeos, quando Lívia prefere os carinhos de Yaqub e recusa um passeio pelo quintal em companhia de Omar “numa tarde de trovoadas” (p. 26). A chuva (entre outros significados) é um símbolo plástico das influências psíquicas e espirituais dos deuses sobre a terra enquanto o

trovão, para os Celtas, representa uma perturbação cósmica. Sentindo-se traído, o caçula não tem dúvidas e estoca o rosto do irmão. Nesse contexto, acrescido do fato de Omar estar totalmente inserido na natureza, somos levados a pensar nas influências que essa personagem sofre do ambiente e transforma em ação. Essa reflexão nos leva aos conceitos de Osman Lins (1976) quando afirma que uma das funções da transfiguração do espaço em ambientação é influenciar a personagem a transformar “em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço” (LINS, 1976, p. 100).

Omar prefere o espaço que lhe possibilite o contato direto com a natureza: mesmo em casa, talvez pela constante inquietude dessa personagem, ela prefere a rede na varanda do quarto. Dali, presencia tudo ao seu redor e se encontra pronto para uma nova ação. Numa de suas fugas, seu esconderijo é encontrado: “Morava num motor velho, barquinho de aluguel, bem barato. Dormiam numa rede, ele e a mulher. E dormiam ao ar livre em praias desertas, onde atracavam o motor” (p. 169). Esse contato excessivo com a natureza beiraria a loucura se não fosse fingimento para atrair a atenção da mãe:

Tamanho homem, engatinhando, cheirando as flores, torcendo os ingás e chupando seus bagos brancos. Ele estava também para cavar a terra, só por cavar, acho que para sentir o cheiro da umidade, forte, depois da chuva. Divertia-se com essa liberdade, e dava até vontade de imitá-lo (p. 205).

Parte integrante da natureza, o caçula resolve instintivamente seus conflitos com a imposição da violência: “Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo” (p. 233). Por sua vez, Yaqub faz parte de um grupo social que tem por característica a negociação e o uso da lei como solução dos impasses, mas suas atitudes não são menos danosas que as inconsequentes do caçula. Para vingar-se dele, em São Paulo, Yaqub contrata advogados e coordena sua perseguição:

Agora ventava com rajadas de chuva, e a praça das Acácias era um palco só. Sabiam que Omar podia reagir. E reagiu, à sua maneira: deu uma risada na cara dos meganhas. A coronhada

que levou no rosto antecipou sua entrada no inferno. Caiu de costas e foi puxado, arrastado até a viatura (p. 260).

No presídio, o sofrimento de Omar é animalesco, ele fica enjaulado e esquecido em meio a celas inundadas onde cochilava em pé em noites de chuva. Solto, perambula pela cidade e se esquia de todos. Num final de tarde chuvosa, retorna à casa que não mais lhe pertence

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com nitidez o seu rosto (...).

Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora (pp. 265-266).

Perdida a casa e totalmente desprotegido, Omar deixa o espaço que já não lhe pertence e segue não se sabe para onde. Em suas constantes andanças pela periferia da cidade, qualquer beco serve como abrigo temporário para ele, que não conseguia ficar muito tempo distante da proteção materna. Integrado a Manaus, mas sem se adaptar a nenhum local específico, Omar é uma personagem perturbada, um transeunte pelas periferias da cidade em busca de prazeres fortuitos para preencher um vazio, uma angústia não revelada. Personagem em trânsito, sua trajetória ultrapassa as fronteiras de Manaus: em São Paulo, o ritmo da capital paulista o incomoda e, por mais que ele finja ter se transformado num ser ajuizado, o ritmo da cidade o aborrece e ele se aventura nos Estados Unidos. De lá escreve um bilhete mordaz ao irmão ao verificar que aquele seria um espaço ideal à ambição do engenheiro: “Louisiana é a América em estado bruto e mesmo brutal, e o Mississippi é o Amazonas desta paragem. (...) E tu podes enriquecer muito, aqui na América” (pp. 122-23).

Sem se dar conta da passagem do tempo e sem demonstrar preocupação com o que viria, Omar sempre volta à casa onde sua mãe o aguarda em vida até

que, um dia, encontra o desabrigo e o sofrimento simbolizados pela tarde chuvosa.

A chuva representa para as personagens o desconforto e a ruína, ao invés de proporcionar a bonança em terras férteis. As três visitas que Yaqub fez a Manaus estão associadas às chuvas e ao mal-estar pelo seu excesso. Sem ser espontâneo em casa, busca desconstrair-se em alguns momentos na companhia de Nael. Num passeio pela cidade e pela zona portuária, ele reencontra comovido com um espaço perdido na infância e se entristece pela perda: “Fui obrigado a me separar de todos, de tudo... não queria” (DI, p. 116).

As visitas de Yaqub a Manaus são marcadas pela tensão. A cidade ora encontra-se tomada pela sujeira, ora ocupada por militares ou inundada pela chuva. Há uma intersecção entre estes fatores externos e o conflito vivido pelas personagens, principalmente entre os gêmeos. Na mesma proporção que a cidade vai se descaracterizando com as demolições e a verticalização de suas construções, arrastando os antigos moradores aos cortiços e às novas áreas desmatadas, a tensão entre os gêmeos vai se intensificando até o confronto final entre eles, que culmina com o espancamento de um e, por consequência, a vingança que aniquila o outro.

Marcado pela impaciência durante os três retornos a Manaus, (talvez por não se sentir à vontade ali), Yaqub torna-se uma personagem de passagem pela cidade: “A visita de Yaqub, ainda que passageira, permitiu que eu o conhecesse um pouco” (p. 114), afirma o narrador. A segunda visita ocorre sem nenhum aviso “E, ao olhar para a sala, divisei um vulto alto e esguio (...) Era o Yaqub” (p. 193). Da mesma forma que chega, parte: “Ele não gostava de prolongar a despedida” (p. 201). Yaqub passa por Manaus, mas não chega a ser um transeunte, essa personagem tem espaços bem marcados: a Manaus da infância perdida, o Líbano que diz ter esquecido, e São Paulo, a cidade em que descobre sua verdadeira identidade, onde encontra um espaço propício à sua emancipação.

Na trama romanesca de *Dois irmãos* ganha relevância para as personagens a busca de seus espaços, onde podem sentir-se fortalecidas para

lutar pela realização de seus desejos. A estreita ligação entre o interior das personagens e o espaço convertido em ambiente propicia-lhes momentos de prazer ou o seu contrário, instiga o conflito e a vingança. O mesmo espaço que acolhe é o que repele seus ocupantes, dependendo das interferências sofridas. Desta forma, a cidade ganha tal força que, muitas vezes, torna-se protagonista pela influência exercida sobre as personagens. O crescimento desordenado de Manaus faz dos pobres as principais vítimas e os obriga a morar nas periferias da cidade, em lugares impróprios à sobrevivência humana. A ausência de um projeto urbano causa um colapso na cidade, degrada personagem e espaço e os transforma em ruínas. As andanças, sobretudo de Nael e Omar, pela cidade revelam, como afirma José Alonso Torres, que na Manaus de Hatoum “um pequeno passo no traçado urbano pode representar um salto social” (FREIRE, 2006. p. 216).

5.4. - O impacto do espaço no comportamento das personagens

O espaço não é o “fora” da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro.

Franco Moretti

A ruína é o ponto de partida para se lembrar e recriar.

Milton Hatoum

Em *Os dois irmãos* (1995), o fratricídio ocorre mais por pressão da comunidade que envolve André e João do que propriamente por desejo do fraticida. O forte impacto do meio sobre o irmão mais velho tem por consequência o desfecho do crime, ainda que essa personagem não tenha certeza da existência do adultério (supostamente presenciado pelo pai), o que talvez não “justificasse” a violência. Esta dúvida enriquece o texto e instiga o

leitor, pois André se vê obrigado a cometer um crime de acordo com a expectativa e os valores de uma sociedade cujo código de honra está acima de tudo. Sendo assim, ele parece ser tão vítima quanto o próprio irmão.

Nesse romance, as personagens são impactadas pelo meio: este é o principal fator do conflito que desencadeia o crime. Ao retornar de Portugal, André encontra seu lar desfeito, “um velório”, palavras do narrador. Segundo o próprio pai, “a vítima tinha ultrapassado todos os limites do respeito e da decência debaixo do mesmo tecto” (ODI, p. 61). Ou seja, mesmo após o crime, o pai, autêntico representante da comunidade, não se arrepende da pressão exercida sobre o filho, ainda que a vítima fosse seu outro filho.

Encontramos neste romance um retrato de uma sociedade (a caboverdiana) repartida entre a tradição e a modernidade, entre a ruralidade e a urbanização, entre o isolamento e a comunicação. Ao começar a se abrir para o mundo, a sociedade de André começa a pagar o preço das interferências e mudanças. André retorna da metrópole à Ilha de Santiago sem ideias de vingança, pois, após quatro anos na Europa, não partilha mais dos costumes e valores de sua aldeia ou, pelo menos, desconfia deles. Esta mudança é incompreensível e renegada pelos aldeões, que o desprezam.

André procura contrapor-se à exigência de uma reparação imposta por sua aldeia ao retardar uma vingança não pretendida por ele, mas não consegue realizar seu intento e cede, ao agir conforme ditava a tradição, ainda que em contraposição à própria vontade. Sobre as duas mentalidades, a da comunidade de André, representada pela tradição, e a da personagem diaspórica, com a sua maneira de pensar relativizada no período em que morou em Portugal, afirma Paula Gândara:

Repare-se como, nesta obra, o Autor entra em diálogo com: primeiro, a solução da emigração proposta pelos intelectuais de 30 e constata a sua inviabilidade; segundo, estabelece um diálogo entre o espaço/tempo colonial e pós-colonial através da apresentação paralela de duas mentalidades – uma forjada no Cabo Verde de outrora, arreigado aos preconceitos e aos valores de um tempo passado, e outra forjada entre o diálogo de

um novo tempo e do velho, nesse irmão que volta, perdido entre a pátria e a matéria, e sem uma nem outra (2008, p. 55).

André retorna da Europa, mas não é mais o mesmo. Ele não pertence mais à sua aldeia, ainda que não seja um europeu. André agora se encontra num “espaço de fronteira” entre estes dois mundos: o europeu e o de sua comunidade. Podemos ainda mencionar a presença de outras fronteiras no romance, como o limite entre ficção e História, uma vez que o autor invoca a veracidade da história no frontispício do livro, estabelecendo assim um diálogo entre os dois campos. Mas, entre *ficto* e *facto* (que pode ser também um artifício do autor no apelo à verossimilhança), a forma da narrativa terá mais equivalência com o discurso literário do que com o discurso jurídico, fonte das motivações aludidas:

A história que serve de suporte a esta estória aconteceu lá pelos anos de 1976, algures na ilha de Santiago. Como agente do Ministério Público fui responsável pela acusação de “André” pelo crime de fratricídio. Só muitos anos depois percebi que “André” nunca mais me tinha deixado em paz. Devo-lhe por isso este livro no qual a realidade se confunde com a ficção (1995, s.p).

Não é possível julgar que a ficção se opôs aos fatos acontecidos e não se pode afirmar que as fronteiras entre o discurso jurídico e o literário estão delimitadas, pois o discurso ficcional busca também uma verdade, ainda por meio de criação.

A narrativa compõe-se, pois, de um diálogo entre a História e a ficção. Avultam no texto duas mentalidades antagônicas e inconciliáveis: a mentalidade da aldeia arraigada a valores ancestrais e imutáveis, e a de André, emigrante em conformidade com valores europeus. Essa personagem não comunga mais com a necessidade de sua comunidade que fundamente cometer um crime para vingar-se de um suposto adultério. Porém, a mentalidade primeira (coletiva) sobrepõe-se à última (individual), e, por isso, ainda que contra sua própria vontade, André torna-se num mero instrumento de um mandado popular ao assassinar o irmão:

O Réu não tinha sido senão um mero instrumento de execução de um irrevogável mandado popular, tão ínsito na consciência daquele povo que o seu desrespeito teria sido um escandaloso ultraje a valores que estão muito acima e muito para além da consciência individual. Razão por que, continuava, André Pascoal sozinho nunca poderia ter tido suficiente audácia para pôr em causa esses superiores ditames da sua comunidade e por essa via desafiar o seu total e eterno desprezo.

Deve desde já ser dito que essas duas posições entre si inconciliáveis estiveram sempre patentes ao longo de todo o tempo que durou a audiência de discussão e julgamento e não poucas vezes foram causa de violentas diatribes entre a acusação e a defesa, cada uma delas pretendendo que a correcta interpretação dos factos teria necessariamente que estar a favor das posições processuais que tinha sido chamada a defender (ODI, pp. 14-15).

O romance de Germano Almeida põe, portanto, em choque duas culturas: uma instituída em leis que têm como base uma cultura europeia representada no julgamento pela autoridade do Meritíssimo Juiz e; a outra (local) alicerçada em valores dos ancestrais representados pelos membros da aldeia santiaguense, que de antemão absolveram André.

Mas o que vem ainda acontecendo, continuou embargado o mesmo levando o lenço aos olhos, é que ainda continuamos julgando os nossos irmãos como estrangeiros, nós como invasores da sua terra e dos seus costumes e valores, aplicando-lhes as nossas leis em nome de valores que não são os seus e, cúmulo maior do desrespeito!, falando-lhes e condenando-os numa linguagem de que eles não entendem patavina (ODI, p. 84).

Por se tratar de uma comunidade crioula (ainda que o português seja a língua oficial de Cabo Verde, a língua caboverdiana é a falada no cotidiano da comunidade e o idioma português (principalmente o utilizado na linguagem do Direito), é quase totalmente incompreensível para a aldeia, com o agravante de que as leis são instituídas com base numa cultura europeia (as Ordenações portuguesas). Desta forma, os membros da comunidade santiaguense se sentem triplamente exilados em sua própria terra, por se sentirem julgados como estrangeiros, por estrangeiros e numa linguagem também “estrangeira”. Portanto, não há saída para André, ainda que o fratricídio como vingança de

adultério faça parte de um comportamento usual à recuperação da “dignidade perdida” em face das razões socioculturais de sua comunidade: ele será condenado por uma lei europeia que desconhece a cultura local, caboverdiana.

A tensão resultante do choque entre duas culturas (europeia e africana) no decorrer do julgamento é assim descrita por Paula Gândara:

Numa tensão permanente entre a tradição cultural que justifica o crime e uma tradição europeia, portuguesa, consignada na lei, o Autor, perseguido pela sua própria vítima, realiza na escrita uma espécie de auto-de-fé ou de cumprimento de pena ou até de catarse libertadora duma realidade que, transformada em ficção, pode ser, enfim, motivo de regozijo e desenvolvimento (GÂNDARA, p. 56).

Esta tensão é constatada bem antes do julgamento de André. Desde a chegada desta personagem a Santiago até o desfecho do crime, ela passa por um período conflitante de perplexidade ao ter colocar entre parênteses a cultura adquirida em Lisboa para se readaptar aos costumes locais. Neste momento, André passa ao que Milton Santos (2008, p. 328) chama de “um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória”. Sobre esse tempo em que se olha para o passado e, ao mesmo tempo, para o futuro imediato, assim define Milton Santos:

A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa inovação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado (2006, p. 330).

Diante da adversidade em que André se encontrava e da urgência da ação entre “futuro imediato e passado imediato”, e ante o dilema entre o seu próprio sentido de moral e a necessidade de ser aceito, ele acaba não achando outra saída a não ser cometer um assassinato legitimado pela sua comunidade e pelo próprio pai, ainda que não concordasse intimamente com a reparação.

Muito da valorização estética desta obra reside, assim, na expectativa e nos valores da sociedade de André, afirma José Carlos Venâncio (2005, p. 15). Trata-se de um romance social que remete a uma sociedade bastante conservadora. Segundo o próprio Germano Almeida (2003), o homem de Santiago é muito retraído e há uma explicação histórica para isto. A ilha de Santiago foi utilizada em Cabo Verde como base principal para o comércio de escravos. Por isto, foi objeto de uma extrema atenção religiosa, pois a escravidão se justificava para a Igreja Católica se ela tivesse como fim salvar a alma do escravo; esta atenção facilitava o comércio de escravos, ao impedir a comunhão entre eles na prática de crenças que os unificavam:

Porém, não já assim com Santiago onde a maior abundância de escravos possibilitava um maior apego e comunhão entre eles e até uma maior facilidade de prática das crenças trazidas da África e que, portanto, a todo o custo era preciso extirpar (ALMEIDA, 2003, p. 179).

Perdida a pátria, a família e a língua, para consolidar a escravidão só restava tirar dos escravos a comunhão da prática de crenças comuns entre eles; estas precisavam ser eliminadas urgentemente para que então eles conhecessem o novo Deus (único, verdadeiro e poderoso), que tinha poder sobre todos os outros que cultuavam.

Em virtude desta urgência, Santiago, em 1533, mesmo possuindo um reduzido número de almas a serem “salvas” na ilha, já abrigava nada menos que o segundo Bispado fora do território português, 17 dignidades eclesiásticas e mais 12 cônegos, acrescenta Germano Almeida (2003). Isto justifica este maior apego à moral e o conservadorismo da sociedade em que se insere André.

Também na obra de Milton Hatoum o comportamento das personagens é impactado pelo ambiente. Yaqub, ao ser mandado para morar no Líbano, distancia-se da família para sempre. Ao retornar ao lar, sente-se um estrangeiro na própria terra. Sendo assim, resolve voluntariamente ir morar em São Paulo:

Somente Yaqub aparentava não se enquadrar nos padrões de conduta local. A vinda para São Paulo, lugar frio e sério, insinua que ele encontrara, enfim, seu verdadeiro habitat (...).

O mesmo não ocorreu com Omar. A ida a São Paulo obrigou-o a colocar uma máscara temporária de “seriedade” e “juízo”, no intuito de não ser escoraçado de imediato pelos demais, mas o engodo foi descoberto, pois ele era um “peixe fora d’água” (TOLEDO, 2004, p. 79).

Como propõe a pesquisadora Marleine Marcondes, o espaço (habitat) é de fundamental importância para o fortalecimento da personagem. Os irmãos Yaqub e Omar tinham seus domínios cada um em seu próprio espaço: o primeiro identificava-se com São Paulo onde se forma engenheiro e enriquece; o último, com Manaus, cidade propícia ao seu jeito de viver. Sobre a ligação entre as personagens e determinados ambientes, afirma Gerorges Poulet:

As personagens não estão somente ligadas a suas aparências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre (...).

Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização (1992, pp. 30-31).

Desta forma, não adiantaria Omar tentar obter sucesso semelhante ao do irmão na Capital Paulista, aquele não era seu espaço, não se adaptava ali, e, após roubar o irmão, retornou a Manaus, lugar onde se sentia à vontade para as suas noitadas, com a cumplicidade da irmã e da mãe. A estreita ligação entre Omar e Manaus e seu entorno oferece-lhe prazer e segurança, uma vez que o ambiente manauara no qual essa personagem se insere serve-lhe de esconderijo durante suas fugas.

Por sua vez, a identificação de Yaqub com São Paulo, como já se disse, dá-se a partir da própria natureza dessa personagem, representada “fria e solitária” como a capital paulista: “Com poucas palavras, Yaqub pintava o ritmo de sua vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho” (DI, p. 59). Os recursos que essa cidade oferecia, bem como o

anonimato que ela proporcionava aos seus habitantes era o que essa personagem precisava para crescer e se preparar “para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. Deslizou em silêncio sob a folhagem” (DI, p. 61), friamente planejou e executou sua vingança que aniquilou definitivamente o irmão.

Em *Dois irmãos* (2000) há uma estreita ligação entre espaço e personagens. Nesta obra, à medida que o narrador desenvolve a estória destas, narra concomitantemente a estória de Manaus, seu crescimento transformado depois em ruínas e sua transição para uma “outra” cidade. As ruínas de Manaus estão diretamente ligadas às derrocadas de suas personagens. A própria Manaus é uma importante personagem, sua transição remete-nos diretamente aos novos habitantes. A casa de Zana, ao ser adquirida por Rochiram, ganha a identidade de seu novo proprietário: “a fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror” (DI, p. 255). Entregue ao indiano em troca de dívidas dos gêmeos, responsáveis pelo fracasso da construção do hotel, a casa perde seus azulejos que lembram o romantismo português e é transformada numa loja de quinquilharias trazidas por Rochiram de Miami e do Panamá. O único compromisso dessa personagem, que representa o progresso destruidor, é com o lucro imediato a qualquer custo: para Rochiram nada é permanente e a vinda a Manaus tem como objetivo construir um hotel, local ideal para pessoas como ele, em trânsito.

O progresso obtido com a destruição do passado, transformado num mundo em ruínas, remete-nos a Walter Benjamin, no ensaio *Sobre o conceito da história*, quando afirma:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. (...) Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. É o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Como esclarece Benjamin, nada detém o progresso. Ele chega como uma tempestade e, tudo transforma, ainda que acumule “ruína sobre ruína”. A Manaus retratada nesta obra, em cerca de trinta anos, transforma-se em escombros:

O Café Mocambo fechara, a praça das Acácias estava virando um bazar (...). A novidade mais triste de todas: o Verônica, lupanar lilás, também fora fechado. “Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus (DI, p. 223).

A metamorfose de Manaus é constatada pelo engenheiro Yaqub: “Manaus está pronta para crescer” (DI, p. 196). Em reconstrução e crescimento, a nova Manaus não oferece mais espaços para seus antigos moradores. Mesmo a rua, que representava mais um espaço de lazer e confraternização por onde Halim caminhava sem pressa e conversava com seus amigos, agora é descrita como um “formigueiro de gente”. Sem o romantismo anterior, a rua reduz-se a um simples trajeto a ser percorrido e vencido em busca de um objetivo.

Desta forma, a cidade da infância do narrador não existe mais no tempo presente da narrativa. E, para reconstruir o espaço perdido, o narrador Nael lança seu olhar à deriva, ao passado. E à medida do que ouviu ou presenciou, vai reconstruindo a história da cidade e da família de Halim. A história da Manaus antiga, um dos pilares do romance, está ligada principalmente à de Halim. Um dos momentos mais comoventes do romance é quando esta personagem presencia, atônito, a destruição da cidade flutuante:

Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeando brutalmente os finos pilares de madeira (...).

Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite (DI, p. 211).

Com a destruição da cidade flutuante (um bairro que flutuava sobre o Rio Negro), Halim vê parte de sua vida destruída. Para ele, aquela destruição representava o fim de muitos momentos felizes e de tantas histórias que só ficariam na memória. Ali estavam naufragando muitas amizades e era suprimida uma parte boa do seu passado. Sobre o caráter destrutivo que oblitera por completo o passado, assegura Nelson Brissac Peixoto:

(...) a demolição visa apagar todos os traços do lugar, não deixando nenhuma marca que possa ser reconhecida pelos que um dia moraram lá. (...) Suprimir por completo toda lembrança, todo passado, toda identidade. Transformar a cidade numa terra de ninguém e seus habitantes em estrangeiro. (...) O assassinato é a metáfora mais adequada para o impulso aniquilador e predatório da cultura contemporânea (1987, p. 220).

Destruída a cidade e tudo o que ela representava, ao naufrago Halim só resta, “longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim” (DI, p. 183), esperar pela morte definitiva que não demora a chegar. Num final de noite, depois de passar o dia desaparecido, provavelmente caminhando “solto, errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens” (DI, p. 210) e bebendo num ou noutro bar, é encontrado no sofá cinzento: “Estava quieto como nunca. Calado, para sempre” (DI, p. 213).

O bar representa para Halim uma espécie de fuga, de libertação, de prazer e também de encorajamento. É nele que o futuro esposo de Zana pede a Abbas, o poeta, a composição dos gazais, responsável pelo início do seu romance. Também nele Halim busca refúgio antes de voltar para casa, onde se sente desprezado pela esposa e desgostoso com Omar. Sereia do Rio, nome do bar preferido por Halim, parece sugestivo, pois, na mitologia, a sereia está associada aos perigos da sedução que levam os pescadores à morte. Halim conhecia a sedução como ninguém, já que vivia em deleitosa lascívia com a esposa até o nascimento dos filhos (que ele não queria, pois não sabia dividir a

esposa). “Perdida” a mulher, o filho escolhido distante, e boa parte dos amigos já mortos ou expulsos pelo progresso com a destruição da cidade flutuante, pouco ou nada resta a Halim.

A morte de Halim representa o fim da Manaus romântica, com sua ambientação diferente de outras cidades, pois seu clima, suas cores e odores são descritos como incomuns, devido à constante revitalização da vegetação equatorial, com seu cheiro de floresta e lodo. É principalmente através da trajetória desta personagem que conhecemos boa parte de Manaus, com seu Mercado Municipal, a Manaus Harbour (o porto), a Praça Nossa Senhora dos Remédios e a Igreja. Com a personagem conhecemos ainda “Tantos pequenos povoados e vilas nas margens de cada rio e seus afluentes...” (DI, p. 156).

A destruição da cidade flutuante (e de Halim) representa ainda os males da colonização que esvazia e desmorona casas, restando apenas na memória o paraíso perdido para uma leva de novos ricos representados por Rochiram. Esses buscam apenas o lucro fácil num mundo onde tudo pode ser descartado, inclusive o ser humano. O passado, para eles, não tem nenhum valor, o que já não serve, deita-se fora. O romance *Dois irmãos* resgata e retrata o que resta da Manaus antiga, que só existe na memória de quem a conheceu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - NÃO ADENTRARÁS NOVAMENTE O MESMO RIO

Saber desistir, abandonar ou não abandonar – esta é muitas vezes a questão para um jogador. A arte de abandonar não é ensinada a ninguém. E está longe de ser rara a situação angustiosa em que devo decidir se há algum sentido em prosseguir jogando.

Clarice Lispector.

A estupidez consiste em um desejo de concluir.

Gustave Flaubert

Na abordagem da literatura é sempre delicado falar em conclusões, pois o texto literário possui muitas vias de penetração e possibilita inúmeras análises críticas. No entanto, não podemos fugir de nos pronunciarmos, até porque já lançamos algumas conclusões parciais do estudo no decorrer dessa tese, substantiados por teorias e críticas literárias. Consideramos que este trabalho ainda propicia muitos desdobramentos que gostaríamos de desenvolver, mas, nesse determinado momento ritual, precisamos fazer uma parada.

Nos romances estabelecidos como polos comparativos, verificamos como o espaço é um componente de força capaz de motivar as personagens a praticar ações e de fazer com que em determinados ambientes se desenvolvam certas narrativas e não outras. Verificamos ainda que a literatura brasileira cedo aderiu ao espaço como um índice diferenciador do país, como afirma Antonio Candido (2007). Essa mesma constatação pode ser feita na literatura caboverdiana (uma “literatura de espaço”, como sublinha sempre em suas aulas a Professora Simone Caputo Gomes), e a ficção claridosa - Chiquinho, de Baltasar Lopes, e *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes - bem o exemplifica.

Se em determinados momentos o espaço aparenta não ser tão relevante para alguns textos produzidos no Brasil e em Cabo Verde, em outros ele avulta

com tal força capaz de projetar literariamente regiões pouco ou quase nada conhecidas na literatura, independentemente de seu desenvolvimento econômico. Euclides da Cunha apropriou-se do sertão baiano em *Os sertões*, Guimarães Rosa do até então “esquecido” Vale do Jequitinhonha em *Grande sertão veredas*, Milton Hatoum, de uma Manaus num momento de decadência e transformação, e Germano Almeida de uma comunidade não nomeada no interior da Ilha de Santiago.

Os ambientes⁴³ em que se desenvolvem as duas narrativas, longe de meros cenários das diegeses, impactam e interferem na ótica dos narradores. O narrador de *Dois irmãos*, de Hatoum, não consegue esconder a mágoa da paternidade renegada, por ser filho bastardo de um dos gêmeos da casa a que tinha acesso livre, mas não lhe pertencia. Eleito o porta-voz da matriarca, Nael presencia o desmoronamento da casa e espera por cerca de trinta anos (quando quase todos os familiares estão mortos) para contar, de um quatinho do fundo da casa que há muito desmoronou, uma estória que ressurgiu dos entulhos do passado, de fatos que ouviu e presenciou de uma trama da qual fazia parte.

O quatinho dos fundos, espaço de mediação e fronteira entre o cortiço e a casa paterna transformada numa loja de quinquilharias, propicia ao narrador a obtenção do equilíbrio necessário para reconstruir uma estória que emerge dos estilhaços que sobraram, sem se distanciar por completo do ambiente em que vivera. Dali, onde fora criado pela mãe nas proximidades da casa, sem perder o comedimento necessário que a passagem do tempo proporciona e torna os sentimentos mais sóbrios e verdadeiros, Nael pode, no presente da narrativa, rememorar, refletir e tecer a trama em que se encontra envolvido.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, o narrador em terceira pessoa cede a voz a várias personagens que confirmam a mesma história, mas sob pontos de vista divergentes, durante o julgamento. Ainda que diferenciados sob a ótica de cada personagem que dá seu testemunho, os pontos de vista confirmam o cerne da intriga e deixam o leitor formar seu próprio juízo diante de

⁴³ Preferimos esta terminologia quando entendemos o espaço físico, social e psicológico ultrapassar o limite havendo uma interação com a personagem.

uma verdade nunca alcançada. Como as vozes das diversas personagens surgem durante o julgamento, elas não estão livres do impacto causado pelo ambiente da aldeia, sobretudo em dois momentos: primeiramente, o da formação de opiniões durante o período que antecede a consumação do crime e, num segundo instante, o do julgamento que, por si só, eletriza a aldeia de angústia e tensão. Ali, diante das testemunhas, duelam o Meritíssimo Juiz, o Advogado de Defesa e o Defensor Público, confinados numa pequena “casa da escola”, sob a “influência que o tormento das moscas e o calor” (ODI, p. 51) causam sobre o ambiente. E com o agravante de que a aldeia desconhece as leis que incriminam seu herói, já antecipadamente absolvido pela comunidade, por questão de honra.

Ainda sobre os ambientes em que as narrativas se desenvolvem, não se pode negar alguns laços entre as obras e a vida de seus autores, e nem mesmo que estes doaram um pouco de si às narrativas: Milton Hatoum morou em Manaus e descende de família árabe, como Halim e Zana, enquanto Germano Almeida, como já se disse, fora enviado como Agente do Ministério Público para participar do julgamento do irmão fraticida, circunstância que inspirou a escrita de *Os dois irmãos*.

As duas narrativas dialogam por terem como centro o conflito fraterno, a perda, a dor que envolvem as famílias dos protagonistas e nos conduzem a antigos mitos da rivalidade e da violência de várias procedências e épocas, que revisitam a atualidade. O tema da rivalidade entre irmãos, universal e fortemente explorado em todos os tempos e culturas, quando já parecia esgotado, surge revigorado com maestria e riqueza na percepção do cotidiano de duas famílias: uma manauara e outra santiaguense.

Nas duas obras, o conflito entre irmãos nos remete a tragédias como as de Sófocles, sobretudo *Antígona*, em que a catástrofe se abate e aniquila a família, cujos filhos acabam por não gerar herdeiros. Milton Hatoum confessa uma inspiração livresca, o mito bíblico de Esaú e Jacó e o romance homônimo de Machado de Assis, como ponto de partida para a escrita de *Dois irmãos*; Germano Almeida afirma ter presenciado parte da história que motivou a

narrativa de *Os dois irmãos*. O primeiro romance é ambientado em Manaus, enquanto o último se desenvolve numa aldeia *badia* da ilha de Santiago de Cabo Verde. Os dois ambientes em que se desenrolam as diegeses são componentes decisivos no desfecho das narrativas.

Por sua vez, o ensaio em que Erich Auerbach (2007) traça um paralelo entre a épica homérica e a judaico-cristã ofereceu-nos duas importantes contribuições para a leitura dos textos literários: a primeira, a clássico-pagã, serviu-nos como ponto de partida para refletirmos sobre a cicatriz da personagem Yaqub no item “Cicatriz: uma marca eterna”. Nessa esteira, a segunda contribuição veio da abordagem que o ensaísta faz da épica judaico-cristã (Velho Testamento). Nesta, os homens são movidos unicamente pelo poder da fé e são obrigados a acreditar fundamentalmente na verdade das histórias sagradas, bem como numa tradição que predomina sobre a razão. Também no romance de Germano Almeida, os aldeões da comunidade de André, sobretudo o pai, são movidos pela crença numa verdade absoluta da honra e da tradição em que acreditam, de tal modo que chega a ser tirânica. Tanto no romance de Germano quanto no de Hatoum, os conflitos entre irmãos são irreconciliáveis, por ocorrerem no mundo dos homens, ao passo que no relato religioso é possível o restabelecimento da paz pela intervenção divina.

Ainda sobre a cicatriz, o ensaio *Temática* (1971), de Boris Tomachévski, ganhou relevância e se tornou imprescindível para entendermos a representação da cicatriz no rosto de Yaqub em *Dois irmãos*. Esse estigma que atormenta o irmão mais velho é um componente indispensável à narrativa de Hatoum. E por estar impregnado na personagem, por atormentá-la e motivar primeiramente os insultos dos colegas da escola na adolescência e, posteriormente, o desejo da vingança, a cicatriz não pode ser excluída da trama sem prejudicá-la. Por isso, consideramo-la como um “motivo associado⁴⁴” (1971, p. 175).

No quarto capítulo nossa atenção voltou-se exclusivamente aos espaços

⁴⁴ Os “motivos associados” são aqueles fundamentais às narrativas, e por isto não podem ser excluídos sob o pretexto de arruinar a sequência causal.

dos romances. E se a casa “é o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 2000, p. 26), como ensina Bachelard, procuramos compreender como a casa entra em colapso e leva à desconstituição das famílias nas duas narrativas. Sem ela, “uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2000, p. 26), as personagens perdem as amarras e, desajustadas, gravitam muitas vezes em torno do edifício que não mais aconchega e apazigua a família, contrariando as tentativas das matriarcas.

No romance de Hatoum, Zana frustra-se nas tentativas de reconciliar os gêmeos, pois não tem domínio sobre Yaqub, que cedo proclama sua independência. Essa personagem sente-se dividida, preocupa-se com a família paterna, mas não consegue perdoar o irmão, nem compreende por que o caçula fora o filho eleito da mãe. Eleito, sim, mas que paga o preço por torna-se o “noivo cativo” da matriarca, que o mantém sempre por perto. Omar deixa a casa por várias vezes, mas frustra-se constantemente e volta ao domínio materno.

Em *Os dois irmãos*, numa família fundamentalmente patriarcal, a mãe deseja evitar o pior, mas pouco pode fazer. André procura desconhecer o que se passou (ou pensou-se ter passado) para evitar o conflito com o irmão que se diz inocente; todavia não consegue fugir da imposição, sobretudo paterna, que cobra dele uma vingança reparadora da honra perdida com o adultério (?) da esposa.

A casa, distante de sua função de aconchego e integração, transforma-se num ambiente hostil que impõe o conflito fraterno. Com a casa arruinada, desamparado e sem forças, aparentemente movido por uma força maior proporcionada pelo ambiente que o envolve, João se entrega ao irmão que vai matá-lo, mesmo contra a própria vontade. Aqui somos conduzidos ao texto de Osman Lins, quando afirma que uma das funções do espaço quando se transfigura em ambientação é influenciar a personagem a “transformar em atos a pressão sobre ela exercida” (LINS, 1976, p. 100).

O drama da casa nos romances em estudo se estende aos espaços em seu entorno: à aldeia, no texto de Germano Almeida e à cidade, no de Milton

Hatoum. Em *Dois irmãos* constata-se um entrelaçamento entre determinadas personagens com certos espaços citadinos. Entre outros lugares, através da trajetória de Omar conhecemos os subúrbios de Manaus, os cabarés, enquanto que por meio de Halim, por exemplo, somos levados à cidade flutuante, ao Mercado Municipal, a Manaus Harbour (o porto). Boa parte da capital nos é apresentada por Nael em suas andanças, ora sozinho, ora em companhia de outras personagens como Yaqub, Domingas e Halim. Juntamente com os dois últimos conhecemos também pequenos povoados e vilas ribeirinhas. A partir dessas deambulações, como se fosse um mosaico, vai se montando um mapa imaginário de uma Manaus multifacetada que se revela de diferentes formas, de acordo com o deslocamento de seus habitantes.

Como já se disse, em *Os dois irmãos*, as personagens são impactadas pelo ambiente. Ele é o principal fator que propicia o conflito que culmina no crime. André retorna da Europa mudado, cosmopolita, por isso procura contrapor-se à exigência de uma reparação imposta por sua aldeia, ao retardar a vingança. Essa atitude causa estranhamento aos anciãos que permanecem na comunidade e ainda mantêm uma tradição que exige que o “adultério” seja reparado. Ignorado por todos num ambiente de extrema tensão, essa personagem vê-se obrigada a cometer um crime legitimado pela comunidade e pelo próprio pai, ainda que contrariando seu próprio desejo, já pautado pelos valores citadinos e diaspóricos.

Também na obra de Hatoum, as personagens muitas vezes agem movidas pelo ambiente que as acolhe e fortalece, ou as repele. Yaqub volta do Líbano, mas sente-se desconfortável na própria casa, por isso prefere o isolamento do quarto, onde encontra nos estudos uma maneira de fortalecer-se para mais tarde seguir o próprio destino e vingar-se do irmão.

Na descrição da “fria e solitária” capital paulista essa personagem encontra sintonia com a sua própria natureza, numa cidade que lhe propicia as oportunidades de que necessita para crescer e triunfar sobre os que ficaram em Manaus. Yaqub vence, mas perde a dignidade e decepciona o narrador por perseguir o irmão caçula, igualando-se a ele. A Manaus que sempre protegeu

Omar em suas fugas não suporta a perseguição matematicamente calculada e posta em execução por Yaqub, a partir de São Paulo.

Concluindo que há uma ligação estreita entre as categorias ambiente e personagem, percebemos que, à medida que Manaus se transforma em ruínas, seus ocupantes entram em franca decadência. A cidade se reergue, porém seus antigos habitantes, arruinados, são substituídos por novos moradores que desconhecem a aura de uma cidade ímpar em suas cores, clima e odores. Na voz de Nael, a personagem narradora, Milton Hatoum resgata da memória o romantismo de uma cidade reconstruída na escrita do romance.

Como se viu, as duas narrativas têm como centro o tema da rivalidade entre irmãos, a perda e a dor que envolvem as famílias dos protagonistas e nos conduzem a antigos mitos da violência de várias procedências e épocas de uma forma ou outra revisitados na atualidade. Esse tema surge revigorado com maestria e percepção do cotidiano de duas famílias: uma manauara e outra santiaguense. Os ambientes⁴⁵ em que se desenvolvem as duas narrativas, longe de meros cenários das diegeses, impactam e interferem no ponto de vista dos narradores e no comportamento das personagens envolvidas na trama de acordo com o contexto em que estão inseridas. Em *Dois irmãos*, Yaqub vinga-se de André e paga o preço do desprezo da própria família, enquanto em *Os dois irmãos*, André, ainda que condenado pelas leis estabelecidas, é de antemão absolvido e acolhido como herói em sua comunidade. De acordo com o ambiente, a vingança pode ser considerada um crime ou uma reparação.

⁴⁵ Preferimos esta terminologia quando entendemos o espaço físico, social e psicológico ultrapassa ele limite havendo uma interação com a personagem.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1973.

ALBUQUERQUE, L. de. *O descobrimento da ilhas de Cabo Verde*. In SANTOS, M^a Emília Madeira & ALBUQUERQUE, Luís de (coord). *História Geral de Cabo Verde*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical de Portugal: Praia: Instituto de Investigação Cultural de Cabo Verde, 2001, V. 1, pp. 23-39.

ALMADA, J. L. H. A ficção cabo-verdiana pós-claridosa: *Aspectos fundamentais da sua evolução*. In: VEIGA, Manuel (org). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris, Karthala, 1998. pp. 168-185.

ALMEIDA, J. A. de. *A bagaceira*. 22^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 02.

ANDRADE, C. D. de. *Boitempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ANDRADE, M. de. *Antologia temática de poesia africana: na Noite Grávida de Punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

ANJOS, J. C. G. dos. *Intelectual, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre - Praia: Editora da UFRGS - Instituto Nacional de Investigação Promoção e Patrimônio Culturais – INIPC, 2004.

ARRUDA, M. D. A. de. *Jorge de Lima e Jorge Pedro Barbosa: resgate folclórico*. Dissertação de Mestrado/USP: São Paulo, 2004.

ASSIS, M. de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

AUERBACH, E. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Rio de Janeiro: 1986.

BARBOSA, J. *Arquipélago*. S. Vicente: Edições Claridade, 1935.

_____, J. Crônicas de S. Vicente. In *Cabo Verde*. Praia, março 1953, p.24.

_____, J. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. [Coleção dos países de língua portuguesa: 29].

BARTHES, R. “Introdução à l’analyse structurale des récits”. In: *Communications*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRITO-SEMEDO, M. *A construção da identidade nacional – análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

BUTOR, M. O espaço no romance. In: *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 39-46.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*, 3 ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, pp. 105-129.

_____. Degradação do espaço. In: *Revista de Letras*. Assis, vol. 14, pp. 7-36, 1972.

_____. Entre campo e cidade. In *Tese e Antítese*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANIATO, B. J. *Percurso pela África e por Macau*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CARREIRA, A. *Cabo Verde: aspectos sociais. Secas e fomes do século XX*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

_____. *Cabo Verde: classes sociais, estrutura familiar, migrações*. Lisboa: Ulmeiro, 1977.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: textos fundamentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CHALENDAR, G. e P. A paisagem na literatura cabo-verdiana. In: *Revista África Literatura-Arte e Cultura*. Vol. II, n. 9, ano II, jul-set, Lisboa: jul-set. 1980.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CORREIA e SILVA, F. E. (org.). *Cabo Verde 30 Anos de Cultura (1975 – 2005)*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2005.

CURY, M. Z. F.. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *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 Amazonas / UNINORT, 2007.

DAVID, S. N. (Org.). *O que é um pai*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

DOSTOIEWSKI, F. *Os irmãos Karamasov*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, M. *A aventura crioula*. 3 ed. Lisboa: Plátano Editora, 1985.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Emergência da intertextualidade afro-brasileira. In: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989, pp. 156–157.

FINAZZI-AGRÒ, E. & VECCHI R. (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

GARCÍA, M. G. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga Filho. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GOMES, S. C. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura* – Cotia-Praia: Ateliê Editorial; Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008.

_____. *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.

GUIMARÃES, B. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1994.

HAMILTON, R. G. *Literatura africana, literatura necessária, II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.

HATOUM, M. A natureza como ficção. In: GROSSMANN, Judith et all. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993 (Coleção Casa de Palavras, 12).

_____. *Por que escrevo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, maio 2001.

HERNANDEZ, L. L. *Os filhos da terra do sol: a formação do estado-nação em Cabo Verde*. São Paulo: Selo Negro, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.

KAFKA, F. *Carta ao Pai*. Trad. Maria Lin de Souza Monis. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, J. *A família*. Tradução de Brigitte Cardoso e Cunha, Ana Paula dos Santos, Graça Lamas e Graça Lapa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

LARANJEIRA, P. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas lit. de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LIMA, N. S. R. *Revisitando Claridade: o encantamento da poesia caboverdiana com o modernismo brasileiro*. Tese de doutorado/UFF. Orientadora: Simone Caputo Gomes. Niterói, 2000.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, B. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Cabo Verde, 1955.

_____. *Chiquinho*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. (ALCÂNTARA, Osvaldo) "Há um homem estranho na multidão". In: *Revista Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n° 4, Janeiro, de 1947, p. 23.

LOPES, J. "Apontamentos". *Claridade*, n. 2. São Vicente: 1936.

LOPES, M. *Os flagelados do vento leste*. São Paulo: Ática, 1979.

LOPES FILHO, J. *Imigrantes em terra de emigrantes*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2007.

_____. *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: ISE, 2003.

MANTOVANI, A. A. *O Quinze e Chiquinho: um diálogo*. In: DIAS, Marieta Prata de Lima (Org.). *Língua e Literatura: Discurso Pedagógico*. – São Paulo: Ensino Profissional, 2007.

MARGARIDO, A. *Estudos sobre literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARIANO, G. *Cultura caboverdiana – ensaios*. Coleção: Palavra Africana. Lisboa: Vega, 1991.

MARTINS, O. *Gritarei Berrarei Matarei – não vou para Pasárgada*. Roterdã: Caboverdianidade, 1973.

MÁRQUEZ, G. G. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga, filho. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOBRE, M. da C. *Antologia de poesias angolanas*. Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957.

PADILHA, L. C. *O espaço do desejo: uma leitura de A ilustre casa de Ramires de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: EDUFF – Editora Universitária, 1989.

PAULA, J. C. de. *Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*. Orientador Hélder Garmes; co-orientador Rubens Pereira do Santos. Dissertação de Mestrado/USP: São Paulo, 2005.

PEIXEIRA, L. M. de S. *Da mestiçagem à caboverdianidade: registos de uma sociocultura*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

PEIXOTO, N. B. *“Cenários em ruínas”: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIRES, F. *Da cidade da Ribeira Grande à Cidade Velha em Cabo Verde*. Mindelo: Edições de Cabo Verde – UNICV, 2007.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

POULET, G. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

QUEIROZ, R. de. *O Quinze*. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

RAMA, Á. *Transculturação narrativa em América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

REBELO, M. *Oscarina*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 4ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

RIBEIRO COUTO, R. In: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTILLI, M. A. *Africanidade: contornos literários*. S. Paulo: Ática, 1985.
_____. *Estórias africanas: história & antologia*. São Paulo: Ática, 1996.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, M. E. M. S, TORRÃO, M. M. F. e SOARES, M. J. S. (Org.) *História concisa de Cabo Verde*. Lisboa – Praia: IICT e IIPC, 2007.

SANTOS, R. P. dos. Literatura Brasileira e Caboverdiana – Intertextualidades. Casos de Manuel Lopes e Graciliano Ramos. In: *Abrindo Caminhos*. Homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica, n° 2, São Paulo, 2002, pp. 521 - 531.

_____. *Vidas secas e Os flagelados do vento leste: insulamento e tragédia*. Tese de Doutorado/USP: São Paulo, 1995.

SPÍNOLA, D. *Evocações – A ilha de Santiago e a cultura cabo-verdiana*. In: *Evocações*. V. 1. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

TACA, O. *As vozes do romance*. Trad. por Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TOMACHEVSKI, B. Thematique. *Teoria da literatura / os formalistas russos*. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

TRIGO, S. *Ensaio de Literatura Comparada: Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega, 1986.

FORTUNA CRÍTICA SOBRE GERMANO ALMEIDA

GÂNDARA, P. *Construindo Germano Almeida: a consciência da desconstrução*. Lisboa: Nova Vega, Ltda, 2008.

GUERREIRO, M. M. L. *Germano de Almeida e a nova escrita cabo-verdiana: um estudo de O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Praia, Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural do Mindelo, 1998.

LABAN, M. *Encontro com escritores – Cabo Verde*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. 2 v.

NEVES, A. L. *Entrevista a Germano Almeida*, “Temo pelo futuro do meu país”. Expresso, 12 Set. 1998.

SANTILLI, M. A. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

TUTIKIAN, J. *Velhas identidades novas – o pós colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

WEBGRAFIA SOBRE OS DOIS IRMÃOS

VENÂNCIO, J. C. Relendo Gilberto Freyre: O Contexto do romance Os Dois Irmãos de Germano Almeida. In.: Seminário Internacional Novo Mundo nos Trópicos. Recife, 21-24 Março (2000).
<http://nmnt.fgf.org.br/artigos/relendo.html>. Acesso em 21/05/07 às 13:00.

FORTUNA CRÍTICA SOBRE MILTON HATOUM

ALMEIDA, H. Hatoum, O salto da vida para a arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, sábado, 8 jul. 2000.

ARCE, B. C. Tempo, sentidos e paisagem: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Org. Maria da Luz Pinheiro de Cristo. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORT, 2007.

ARRIGUCCI Jr, D. Apresentação de *Relato de um certo oriente*. In: HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRASIL, U. Milton Hatoum comenta a construção do romance. *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 5 mar. 2002.

CHIARELLI, S. *Vidas em trânsito: as florestas de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CRISTO, M. da L. P. de. *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 Amazonas / UNINORT, 2007.

_____. *Relato de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*. Tese de Doutorado/USP: São Paulo, 1995.

FREIRE, J. A. T. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de Doutorado/USP: São Paulo, 2006.

KRÜGER, M. F. O mito de origem em “Dois Irmãos”. *Jornal do Commercio*, Manaus, terça-feira, 17 abr. 2001.

LAUB, M. Esaú e Jacó em Manaus. *Revista Bravo!*, n. 33, jun. 2000.

LIMA, L. C. A ilha flutuante. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Org. Maria da Luz Pinheiro de Cristo. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORT, 2007.

_____. O Romance de Milton Hatoum. A ilha flutuante. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, pp. 317-322.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: *Luzo-Brazilian Review*, v. 41-1, 2004, pp. 121-128.

PERRONE-MOISÉS, L. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 12/08/20, Caderno de resenhas, p. 7.

QUEIROZ, R. de. *O Quinze*. 34 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

SANTIAGO, S. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/04/89, Caderno Ideias, pp. 4-5.

SCRAMIM, S. “Milton Hatoum fala sobre dois irmãos, seu novo romance”. In: *CULT - Revista brasileira de literatura*, São Paulo, Ano IV, julho de 2000, n. 36, p. 5-11 (Entrevista).

SILVA, N. R. B. da. *Ruínas e memória: Dois irmãos e um “novo” regionalismo*. In *Gragoatá*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. – n. 1 (jul./dez. 1996) -. Organização: Silvio Renato Jorge e Solange Vereza. Niterói: EdUFF, 1996.

TOLEDO, M. P. M. e F. de. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

VIEIRA, E. J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Org. Maria da Luz Pinheiro de Cristo. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORT, 2007.

PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES DE GERMANO ALMEIDA

ALMEIDA, G. de. *Os Dois Irmãos*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. *O Testamento do Sr. Napumocemo da Silva Araújo*. Lisboa: Arcádia, 1989.

_____. *Dora Pura e os Camaradas de Abril*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *O Meu Poeta*, 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. *O Dia das Calças Roladas*. Mindelo: Ilhéu Editora, 1992.

_____. *A Ilha Fantástica*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

_____. *Estórias de Dentro de Casa*. Lisboa: Arcádia, 1996.

_____. *A família Trago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *Estórias Contadas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *A Morte do Meu Poeta*. Mindelo: Ilhéu Editora, 1998a.

_____. *As Memórias de um Espírito*. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *Cabo Verde. Viagem pela História das Ilhas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. *O Mar na Lajinha*. Mindelo: Ilhéu Editora, 2004.

_____. *Eva*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES DE MILTON HATOUM

Romance

HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Novela

HATOUM, M.. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Conto

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Dilema*. Folha de S. Paulo, Caderno MAIS!, 10/04/1992.

_____. *Reflexões sobre uma viagem sem fim*. Revista USP, n° 13, 1992/ Republicado no Caderno 2/ O Estado de S. Paulo, 27-01-96.

_____. *A Ninfa do Teatro Amazonas*. O Estado de S. Paulo, Caderno Especial, 4/12/1996.

_____. *Uma carta de Bancroft*. Jornal da Tarde, S. Paulo, 9/03/1996.

_____. Dois Tempos. In *Alegria*, livro/coletânea de contos/vários autores. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. Varandas da Eva. In *De Primeira Viagem*, coletânea de vários autores. São Paulo: Companhia das Letras, fevereiro 2004.

_____. *Uma estrangeira na nossa rua*. In: Revista *Bravo!*, S. Paulo, abril de 2004.

Infantil

HATOUM, M. *Nas asas do Condor*. Folha de S. Paulo, Folhinha, 23/09/1997.

Poesia

HATOUM, M. *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*. São Paulo: Livraria Diadorim, 1979.

_____. *Quatro Poemas*. Álbum de xilogravuras de Feres L. Khoury/ S. Paulo, 1988.

WEBGRAFIA GERAL (REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS)

ANJOS, J. C. dos. *O Nascimento da tradição intelectual cabo-verdiana e de sua cultura política sob enfoque sociológico*. In: <http://www.cnunicv.cv/revanterior.html> Online em 24/03/2008, às 22:30.

GOMES, S. C. *Amar Cabo Verde*. www.simonecaputogomes.com. Online em 24/01/2008 às 21:55.

Embaixada da República de Cabo Verde no Brasil www.embcv.org.br. Online em 23/08/2007 às 15:00.

LARANJEIRA, P. *A Construção do Ideal Nacional e a Constituição de Novas Literaturas em África*. Disponível online em www.home.no/tabanka/literatureart.html. Online em 23/03/2009 às 14:17.

HANANIA, A. *Escrever à Margem da História*. Entrevista com Milton Hatoum, 05/11/93. Disponível em <http://www.hottopos.com/Collat6> Acesso em: 26/01/2005 às 10:41.

REIGOTA, M. *A floresta e a escola em Milton Hatoum*. UPL. [online]. Outubro 2003, vol. 8, n.º. 23 [citado 25 Setembro 2008], p. 117-124. Disponível em World Wide Web: http://www.serbi.luz.edu.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Online em 12/28/2007 às 10:21.

OLIVEIRA JÚNIOR, J. L. de. A descoberta da América pelos claridosos: In *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos*. <http://encontrosliterarios.ufc.br> Acesso em 10/05/2009 às 10:35.

Portal Amazônia.com (história de Manaus) <http://portalamazonia.globo.com/pscript/noticias/noticias.php?pag=old&idN=59645> Online em 12/04/2008 às 11:23.

Entrevista concedida a Teresa Sofia Fortes publicada em *Kriolidade*, parte integrante do Jornal *A Semana*, em 11 de fevereiro de 2005. Disponível em <http://www.asemana.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf>. Acesso em 14/07/2009 às 17:00