

**Universidade de São Paulo**  
**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

**Ana Elisa Oliveira Detoni**

# **Arquitetura do Romance**

Estudo sobre a composição de personagens e a interferência do espaço em “Relato de um Certo Oriente”, de Milton Hatoum

**São Paulo**

**2012**

Ana Elisa Oliveira Detoni

# **Arquitetura do Romance**

Estudo sobre a composição de personagens e a interferência do espaço em “Relato de um Certo Oriente”, de Milton Hatoum

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: anadetoni@gmail.com

Detoni, Ana Elisa Oliveira

D482a      Arquitetura do romance : estudo sobre a composição de personagens e a interferência do espaço em “Relato de um certo oriente”, de Milton Hatoum / Ana Elisa Oliveira Detoni.  
– São Paulo, 2012.  
094 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP.

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1. Arquitetura 2. Literatura 3. Personagens (Construção)  
4. Espaço (Estética) I.Título

CDU 72

Ana Elisa Oliveira Detoni

**Arquitetura do Romance** - Estudo sobre a composição de personagens e a interferência do espaço em “Relato de um Certo Oriente”, de Milton Hatoum

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em:

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Dedicatória**

Para minha mãe, que partiu antes deste relato. Obrigada por compartilhar comigo um pedaço do seu baú de segredos – e por não compartilhar todos os outros pedaços.

Para Rafael e Clara, sol para os invernos da minha alma.

## Agradecimentos

Ao Agnaldo, que foi o mais paciente dos orientadores, quando este mestrado começou coberto de luto, e por ter acreditado na minha proposta, tornando possível este trabalho.

Ao Milton Hatoum, não só por me receber para uma conversa e por sua contribuição, pelo café e pelos livros, mas principalmente por ter oferecido a todos nós o “*Relato*”.

Aos professores Fernanda Fernandes e Luís Antônio Jorge, pela presença e orientações na banca de qualificação.

Ao Lorette, que foi o primeiro a achar que no meu jeito de ler literatura havia qualquer coisa de arquitetura.

À Rosana, Adriane e Esther, que contribuíram com este trabalho muito mais do que imaginam.

Ao João Ricardo, pelas minhas saídas justificadas, faltas abonadas e férias adiantadas.

*Dizes: “Vou para outra terra, vou para outro mar.  
Encontrarei uma cidade melhor do que esta.  
Todo o meu esforço é uma condenação escrita,  
E meu coração, como o de um morto, está enterrado.  
Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?  
Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança,  
Só vejo minha vida em negras ruínas  
Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei”.*

*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.*

*A cidade, 1910  
Konstantinos Kaváfis*

(apud HATOUM, Milton; “A Cidade Ilhada”. São Paulo:  
Companhia das Letras, 2009).

## Resumo

DETONI, Ana Elisa Oliveira. **Arquitetura do Romance - Estudo sobre a composição de personagens e a interferência do espaço em “Relato de um Certo Oriente”, de Milton Hatoum.** 2012. 94 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O presente trabalho tem como objetivo buscar correspondências entre Arquitetura e Literatura, utilizando-se a obra de Milton Hatoum, “*Relato de um Certo Oriente*”, como objeto da pesquisa. Procura-se empreender a leitura dos personagens de Hatoum à luz da arquitetura, a partir do espaço em que estão inseridos e onde ocorrem suas ações.

A influência da cidade, da casa da infância e do local de trabalho, bem como o uso que se dá a cada lugar, são fatores que contribuem para a compreensão dos personagens que durante a obra narram-se uns aos outros. Isolados na casa ou perdidos em Manaus, no Brasil ou no mundo, os membros da família em torno da qual se desenrola este “*Relato*” relacionam-se diferentemente com o espaço do romance, cada um à sua maneira, e desta relação pode-se desenvolver uma compreensão tanto mais ampla da matriarca Emilie, de seu marido, seus filhos e da neta que se propõe narrar a história de gerações.

Partindo da noção de topofilia, trata de uma área de fronteira entre arquitetura e literatura, onde as duas áreas de conhecimento podem tocar-se e nutrir-se.

## Palavras-chave

Arquitetura, Casa, Espaço, Topofilia, Romance, Literatura, Literatura Brasileira, Milton Hatoum, “*Relato de um Certo Oriente*”, Personagens.



## **Abstract**

DETONI, Ana Elisa Oliveira. **Romance Architecture – A study about characters composition and space interference in Milton Hatoum’s “Relato de um Certo Oriente”**. 2012. 94 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work aims to find connections between architecture and literature, using Milton Hatoum’s book, "Relato de um Certo Oriente", as object to this research. It seeks read Hatoum characters through the architecture, from the space in which they live and where their actions take place.

The influence of the city, the childhood home and the workplace, as well as the use that is given to each place, are factors that contribute to the understanding of the characters who during the tale tell each other history. Isolated at home or lost in Manaus, in Brazil or in the world, family members around which unfolds this "tale" relate differently with the space of the novel, each in its own way, and this relationship can get a broader understanding of the matriarch Emilie, her husband, her children and granddaughter who proposes to narrate the story of generations.

Based on the concept of topophilia, is a border area between architecture and literature, where the two areas of knowledge can get in touch and nourish each other.

## **Palavras-chave**

Architecture, Home, Space, Topophilia, Romance, Literature, Brazilian Literature, Milton Hatoum, “Relato de um Certo Oriente”, "Tale of a Certain Orient", Characters.

# Sumário

<b>1. Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>2. Arquitetura na Composição de Personagens em “Relato de um Certo Oriente”, de Milton Hatoum .....</b>	<b>20</b>
2.1. Hakim .....	22
2.2. Samara Délia e Soraya Ângela .....	33
2.3. Os Outros .....	50
2.4. O Pai/ O Marido .....	54
2.5. Emilie .....	64
2.6. A Narradora .....	77
<b>3. Conclusão .....</b>	<b>84</b>
<b>4. Referências .....</b>	<b>91</b>

## 1. Introdução

O propósito da presente pesquisa é a análise da obra do escritor Milton Hatoum, “Relato de um Certo Oriente”, sob o viés da Arquitetura e do Urbanismo, buscando encontrar correspondência entre esta arte e a Literatura em si. Assim, elegido um dos romances publicados pelo autor, segue-se leitura meticulosa e posterior estudo para que se avalie como tal conexão se apresenta na obra ficcional em questão.

Manuara nascido em 1952, Milton Hatoum é autor brasileiro de reconhecida relevância no panorama da literatura contemporânea. Arquiteto de formação, tendo atuado como professor universitário de Literatura, o marco inicial de sua produção literária é “Relato de um Certo Oriente”, datado de 1989 e objeto deste estudo. Desde então, Hatoum soma quatro títulos de romances e mais uma variedade de contos, crônicas, ensaios e traduções que compõem suas publicações. Vencedor por mais de uma vez de um dos principais prêmios literários do Brasil, o “Jabuti”, e de outros variados prêmios nacionais e internacionais, é autor publicado em mais de dezena de línguas, alcançando 14 nações com suas obras.

Dentre a coleção de artigos tratando de sua produção, sendo eles acadêmicos ou críticos, e que abordam as mais diversas características das criações de Milton Hatoum, fica patente a importância dos textos do autor no panorama da literatura nacional. Não sem razão, também se acumulam as teses e dissertações que investigam os mais variados traços destas publicações: o tom memorialístico<sup>1</sup>, o espaço geográfico amazônico<sup>2</sup>, dentre tantos outros aspectos, são alguns dos pontos analisados. Também a literatura especializada já o citou na lista de nomes relevantes da literatura contemporânea brasileira e mundial<sup>3</sup>. Falta, no entanto, a abordagem da

---

<sup>1</sup> MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha; *“Memórias Inventadas: um estudo comparado entre ‘Relato de um Certo Oriente’, de Milton Hatoum e ‘Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra’, de Mía Couto”*. São Paulo, 2007.

<sup>2</sup> TORRES FILHO, José Alonso; *“Entre Construções e Ruínas: uma leitura do espaço amazônico em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum”*. São Paulo, 2006.

<sup>3</sup> BOSI, Alfredo; *“História Concisa da Literatura Brasileira”*. São Paulo: Cultrix, 44ª edição, 2007.

arquitetura, esta que figura não apenas na formação educacional de Milton Hatoum como também possui seu lugar em qualquer romance, e que, mesmo diante de um primeiro contato superficial com as obras do amazonense, surge com relevância para o enredo da narrativa. Deixar de perceber a simbologia expressa pela arquitetura nas obras de Hatoum é ignorar uma série de significações que tornam mais coesa e detalhada a teia de relações familiares que se desdobra nos romances, sendo que e guarda detalhes importantes para a compreensão da obra.

Assinalar a passagem de Milton Hatoum pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como a razão para que se procure uma correspondência entre arquitetura e literatura em sua obra não passaria de despropósito. Tal correspondência não se circunscreve às publicações de Hatoum, ou de qualquer outro arquiteto que incursione pelo meio literário: o próprio romance é um gênero urbano, como o diria o próprio autor aqui analisado<sup>4</sup> ou a literatura especializada<sup>5</sup>, e assim, como não poderia deixar de sê-lo, já nasce contaminado de arquitetura – usando-a como cenário, como metáfora, como aquilo que melhor serve ao escritor e a história que ele compartilha. Apesar de não ser sua peculiaridade, entretanto, acredita-se (e se propõe fazer acreditar, mediante o estudo que seguirá) que Hatoum cria uma correspondência tão particular que acaba sendo proveitoso para ambas as artes, arquitetura e literatura, que se debruce sobre ela com um tanto mais de esmero.

Para que se entenda como Arquitetura e Literatura possam ter qualquer coisa em comum, é importante que se estenda a noção daquilo que se costuma denominar “arquitetura”. Possivelmente um lugar-comum em um ambiente dedicado ao estudo da Arquitetura e do Urbanismo nos seus aspectos mais variados, em toda sua abrangência e complexidade, faz-se necessário, para que se dedique qualquer credibilidade ao estudo

---

<sup>4</sup> Digestivo Cultural : Entrevista Milton Hatoum (Disponível On-Line).

<sup>5</sup> WATT, Ian. “*A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*”. Editora Schwarcz Ltda.: São Paulo, 1990.

proposto, que se entenda que o corpo físico da arquitetura é apenas um fragmento daquilo que representa esta ciência, técnica e arte.

Arquitetura vai além da configuração de paredes e teto que promove abrigo para os que habitam, tampouco pode ser definida inteiramente pelo programa de necessidades a que atende ou pelo conjunto estrutural que sustenta a construção. Arquitetura realiza-se de fato no usuário: é para e pelo usuário que arquitetura torna-se viva, um corpo que se transforma e que é capaz de despertar aconchego, pertencimento – ou repulsa, desconforto, tantas sensações. E, considerando-se que se projeta para o ser humano, soa quase presunçoso acreditar que, para este indivíduo tão repleto de características, hábitos e tipos, bastem tijolos e alguns poucos vãos de passagem ou iluminação. O ser humano é abrigado pela arquitetura, mas no momento em que isso se dá ele é capaz de impor o seu ritmo, a sua dinâmica, a sua experiência a este ambiente antes inerte e sem vida.

“O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”.<sup>6</sup>

Bachelard nos fala de imaginação, e então se percebe o alcance da arquitetura para aquele que a vivencia. Imagina-se um lugar, sonha-se com aquilo que se deseja habitar e, mais tarde, recorda-se. A arquitetura está presente não apenas para nosso físico, alcança recantos do ser, aloja-se na memória e contribui para que se crie a verdade do indivíduo do que vem a ser habitar.

Quando se relembra um ambiente porque se passou um período de sua vida, o que se tem em mente dificilmente é o número de cômodos ou o desenho da fachada. Recobrar a casa da infância, por exemplo, é recobrar todo um amálgama de aromas, ruídos, nuances que nos acolhem ou nos afastam deste devaneio – é rememorar pelo lado de dentro. A mesma casa pode ter um jardim com todas as cores e um porão sem nenhuma delas, onde a sombra e o mistério habitam e onde não há espaço para crianças.

---

<sup>6</sup> BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (p. 19).

Ou neste mesmo porão pode haver uma luz, um convite para desvendar, uma porta trancada que incita ao arrombamento. Todos estes recortes fazem parte da arquitetura dessa casa, da experiência de arquitetura que se vivenciou nela, e Bachelard é um expoente nessa investigação das significações de um espaço tão plural quanto a casa. E para este autor a casa extrapola a noção de cabana e abrigo, torna-se canto, ninho, concha.

“Se nos deixássemos levar por todos os devaneios da pedra habitada, nunca acabaríamos. (...) Ao menor sinal, a concha se humaniza; entretanto, sabemos imediatamente que a concha não é humana. Com a concha o impulso vital de habitação chega rápido demais ao seu termo. A natureza obtém depressa demais a segurança da vida fechada. Mas o sonhador não pode acreditar que o trabalho terminou quando as paredes estão firmes; e é assim que os sonhos construtores de concha dão vida e ação a moléculas tão geometricamente associadas. Para eles, a concha, no próprio tecido de sua matéria, é viva”.<sup>7</sup>

Cria-se um ambiente com um simples desenho ou limitação da luz e da sombra, bem como se pode transportar para bem longe através de um som. A sensação espacial pode ser criada a partir dos mais diversos meios, pode-se gerar uma ambiência que extrapola os limites físicos de onde estamos inseridos.

Entende-se, assim, que arquitetura possui alcances que talvez pareçam pouco tradicionais, mas não menos significativos. E se Bachelard é capaz de fornecer um repertório que pode conduzir para um entendimento um tanto mais abrangente do que é Arquitetura e o que esta atividade tão complexa envolve ao objetivar servir aos interesses dos indivíduos, deve-se ter em mente que Arquitetura trata-se não apenas de técnica construtiva, mas também de arte. Deste modo, compõe um universo onde figuram uma série de outras artes e dentre as quais já se procurou várias vezes um eixo de ligação.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 126.

Inúmeros autores já defenderam e procuraram uma ligação entre estas diversas artes. Procura-se por algo em comum que conecta uma poesia a uma tela de pintura a óleo, uma estátua ou uma película do cinema há tempos, e de Lessing<sup>8</sup> aos dias de hoje foram feitas diversas incursões por estudiosos e pesquisadores neste sentido.

Em sua obra tratando da estética comparada, Etienne Souriau chega a parafrasear Vitor Hugo, afirmando, assim como o poeta francês afirmou que “o vento são todos os ventos”, que se pode dizer que “as artes são todas as artes”<sup>9</sup>.

“(…) a arte é o que há de comum a uma sinfonia ou a uma catedral, a uma estátua e a uma ânfora; é o que torna comparáveis entre si a pintura ou a poesia, a arquitetura ou a dança”.<sup>10</sup>

Não se trata, no entanto, de buscar uma ligação imediatista, uma simples metáfora que se aplique superficialmente, mas sim de engendrar a análise minuciosa de similaridades que conectam os diversos tipos de fazer artístico. Ademais, não se convencionou deixar de lado as diferenças entre estas artes e o impacto que tais diferenças possam exercer na concepção e constituição da obra artística. Assim, acredita-se aqui que uma leitura detalhada da obra de Milton Hatoum, que atente para os detalhes e para o sem-número de significações que se apresentam nas entrelinhas, possa contribuir para um melhor entendimento de como arquitetura e literatura, artes com tantas particularidades indivisíveis, podem se conectar – ou ainda criar uma veia por onde se alimentem mutuamente.

Em “Relato de um Certo Oriente”, as casas da família ganham nome. A “Parisiense” e o “Sobrado”, onde de desencadeia a história da Narradora regressa e da matriarca símbolo, são residências-personagens que ajudam a tecer o fio da narrativa fragmentada. E quando Emilie pendura na parede

<sup>8</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. *“Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem”*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1994.

<sup>9</sup> SOURIAU, Etienne; “A Correspondência das Artes”. São Paulo: Cultrix, 1983.

<sup>10</sup> Ibid., p. 52.

da sala de jantar um relógio que tem tanto em comum com seu passado no Líbano, isto remete ao passado, à memória, à nostalgia e tantos outros sentimentos e acontecimentos ligados à vida da personagem que são, em verdade, um número absurdo de linhas condensado em um simples gesto de decorar as paredes da casa. A arquitetura, na obra aqui analisada, nos comunica e nos revela importantes traços dos personagens que almejamos conhecer, abriga histórias escusas e segredos bem guardados, ajuda a compor a narrativa em si e está longe de configurar apenas um cenário para que se lance sobre tal o “Relato”.

É importante citar que esta ligação, entre arquitetura e a obra literária, entre a cidade de Manaus e as características do “Relato de um Certo Oriente”, já foram antes apontadas. A pesquisadora Maria Júlia Amorim Freitas, em seu breve estudo intitulado *“A Casa e a Língua: Redes de Textualidade e Territorialidade em Relato de um Certo Oriente de Milton Hatoum”*, apresenta Emilie e a cidade flutuante como “metáfora híbrida”<sup>11</sup>. Trata-se, no entanto, de uma abordagem que se volta para o aspecto cultural da obra de Hatoum, a presença árabe no Ocidente e na Amazônia, estando mais diretamente relacionada à área de Letras/Literatura e não sendo especificamente um texto que trate das relações potenciais entre arquitetura e o “Relato”. De qualquer maneira, percebe-se que não se trata de simples coincidência que os leitores, independente de sua possível ligação com arquitetura, percebam o papel da cidade, da morada, do espaço no deslindar da história que nos é mostrada aos poucos, através de narradores variados e que contribuem de diferentes maneiras para que se entenda de modo geral os conflitos familiares narrados.

Sente-se a necessidade do olhar atento sobre tais particularidades que assinalam uma correspondência que potencializa série de desmembramentos e descobertas, um caminho que nos parece ainda muito pouco explorado para o tanto de possibilidades que pode vir a desencadear.

---

<sup>11</sup> FREITAS, Julia Maria Amorim; *“A Casa e a Língua: Redes de Textualidade e Territorialidade em Relato de um Certo Oriente de Milton Hatoum”*. (Disponível On-Line)



A hipótese aqui apresentada é que existe, seja na obra literária de Milton Hatoum ou na de tantos outros autores, uma conexão entre Arquitetura e Literatura, e almeja-se descobrir onde está essa ligação, como ela se processa, de que maneira pode-se extrair arquitetura de um livro ficcional. Quanto a escolha por Hatoum, pelo “Relato de um Certo Oriente” e à abordagem da pesquisa em si, cabem algumas considerações.

A opção pelo nome de Milton Hatoum deu-se não apenas pelo impacto de suas obras na atualidade, mas também pelos atributos destas. Sobra-nos a qualidade que um arquiteto pode acrescentar a suas obras, trabalhar os espaços com a atenção devida, além de contribuir para tal escolha o ritmo convidativo das narrativas e o enredo bastante intrincado.

E escolher apenas um dos romances de Hatoum faz-se necessário já que as obras são muito densas, repletas de meandros, e abarcá-las todas de uma vez poderia ferir com tamanha superficialidade o potencial de cada um destes livros.

Situadas no Amazonas, as quatro obras ligam-se à arquitetura, algumas mais detidas no espaço doméstico, outras mais urbanas. A primeira dentre as publicações de Hatoum, “Relato de um Certo Oriente”, foi escolhida por tratar mais amplamente do ambiente familiar, a casa da família aqui abordada como o ponto principal de contato entre romance e arquitetura. Além de um texto bastante aclamado pela crítica, e sobre o qual foram elaboradas diversas análises, dissertações e teses que podem contribuir para que se desenvolva este estudo, por ser o livro que inaugura a carreira literária de Milton Hatoum, parece adequado que também por ele se inicie esta investigação de sua obra. O “Relato” serve ao projeto do autor de unir a história individual à história familiar<sup>12</sup>, o que dá ainda mais significação à casa da família e sua importância no romance.

“Relato de um Certo Oriente” centra-se em Manaus mas favorece desdobramentos que este estudo pretende abarcar, desde os filhos que

---

<sup>12</sup> HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista: Milton Hatoum. (1993)

deixam a casa, aqueles que regressam, até quem parte para nunca mais, mas carrega dentro de si uma parte do país e da história que deixou do outro lado do oceano. Surgem os mais variados espaços: a casa da família, a casa da família que também é a loja da família, o caos e a religiosidade no centro da cidade, os locais afastados e perigosos, a cidade das palafitas. Desde a segurança do quarto materno à violência dos espaços urbanos recônditos e ignóbeis, “Relato” abre um leque de opções espaciais para quem se propõe pesquisar arquitetura dentro da obra de Milton Hatoum.

Em se tratando do leque oferecido pela obra, a presença de uma cultura que vem do Líbano também interfere na escolha. A presença de outros costumes, de outra religião, de outro idioma, marca o uso dos espaços e o significado que se encontra nestes.

Por fim, crucial na criação de Hatoum, o tom memorialístico faz com que, como leitores, sejamos convidados para dentro de uma história que não nos pertence e que, ainda assim, nos envolve. Somos colocados no meio de uma carta que é comunicação entre irmã e irmão, que levanta uma série de fantasmas afastados pela distância, pelo tempo, pelo esforço familiar conjunto de esquecer-los ou afugentá-los. Aproxima-nos e muito da noção de Bachelard de ressonância e repercussão<sup>13</sup>: o relato é para nós, mas por instantes parece ser nosso. E nesta rede tão intrincada de segredos, mistérios e relações familiares tão delicadas, o “Relato” é uma história de dentro da casa, do seio familiar e do âmago da memória daqueles que contam. Instiga-nos a investigar a arquitetura “de dentro para fora”.

“Relato de um Certo Oriente” possibilita uma série abordagens para alguém que se propõe buscar correspondências entre Arquitetura e Literatura. O ambiente manauara é apresentado com alguns detalhes, podendo-se abordar a correspondência procurada entre a arte literária e a arquitetônica através do urbano, sua representação e sua co-relação com o espaço real amazonense. Surgem na narrativa o Teatro Municipal, o Mercado e o espaço central, as moradias ribeirinhas em palafitas, os bairros residenciais e os bairros sombrios, onde a Narradora teme entranhar-se. O

---

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

uso da moradia também se mostra uma abordagem viável. Por tratar de relações e conflitos em sua essência familiares, “Relato de um Certo Oriente” trata da residência, do espaço de convivência da família, dos ambientes que são abertos às visitas e dos que são velados mesmo para alguns daqueles que compartilham da mesma morada.

A análise detalhada dos personagens pontuada pela participação e contribuição da arquitetura para a composição destes surgiu como opção por possibilitar o tratamento dos espaços em sua multiplicidade. O espaço literário é antes um espaço ficcional, adaptado aos propósitos do autor e que, como afirmado pelo próprio Milton Hatoum, já surge habitado durante a criação literária (informação verbal)<sup>14</sup>. E, enquanto estes personagens utilizam o espaço da casa, da loja, circulam pela cidade, vão se mostrando ao leitor. Existe uma contaminação entre os personagens e os espaços de Hatoum, e cada um destes dois aspectos contribui para que se entenda o outro. Assim, aborda-se não tão unicamente o espaço de Manaus ou da realidade domiciliar, mas caminha-se em direção a uma vivência mais complexa e também mais completa do corpo arquitetônico, unifamiliar ou urbano, de que desfrutam os personagens – e que se deixam afetar por ela, ou ainda mostrar-se por ela.

---

<sup>14</sup> Informação fornecida por Milton Hatoum, São Paulo, 2012.

## 2. Arquitetura na composição de personagens em “*Relato de um Certo Oriente*”, de Milton Hatoum

Os personagens de Milton Hatoum, em qualquer de seus romances, são criaturas densas, mostrando-se com uma complexidade que os aproxima de “carne e osso”<sup>15</sup>. Em “*Relato de um Certo Oriente*”, estes personagens, desenraizados, marcados, perdidos, narram-se uns aos outros. Hakim nos empresta sua voz para contar sobre Dorner, que por sua vez fala das anotações que fez sobre o que ouviu do patriarca da família em uma das poucas tardes em que lhe interessou conversar. Debaixo dos janelões do sobrado coloca-se a Narradora desta história para ouvir o tio em sua revisita à memória, pouco depois de contemplar a fachada cerrada do alpendre de Hindié Conceição, a amiga e vizinha que também colheu dados sobre a matriarca Emilie, os Irmãos mais novos, a sibilina Soraya Ângela, e agora tem os olhos cheios d’água enquanto comenta o passado. As vozes, que se alternam dentro de uma única voz, a da epístola, vão e vem no tempo como pêndulo do relógio adorado pela matriarca, reconstruindo recordação dentro de recordação – como em uma “mamucha”, a boneca russa que guarda dentro de si outra boneca, esta também guardando a outra, e assim sucessivamente, como bem apontou Sylvia Telarolli<sup>16</sup>.

O espaço do romance contamina-se com essa complexidade, ajudando a concretizar a identidade dos personagens. Estes personagens, onde se situam e como, o modo através de que se manifestam ou como deixam de se manifestar, constituem informações que permitem ao leitor compreendê-los:

“(…) ao se criar uma personagem ficcional, situa-se essa personagem relacionada a outros elementos do texto. Dessa maneira, ao situá-la fisicamente cria-se um espaço geográfico; ao situá-la temporalmente um espaço histórico; em relação a outras personagens,

---

<sup>15</sup> MELLO, H. F., Romance é mais seco e mantém jogos duplos. *Folha de São Paulo*. Ilustrada E1. 13.ago.2005.

<sup>16</sup> TELAROLLI, Sylvia., Memória e Identidade nos Romances de Milton Hatoum. *Revista Fikr* n° 02. São Paulo, 2010.

um espaço psicológico; em relação a maneira como ela se expressa e é expressada, um espaço da linguagem”.<sup>17</sup>

Há personagens que transitam entre a casa e o urbano, como Emilie, que rege o ambiente familiar. Para ela, o único segredo é a paternidade de Soraya Ângela, sua neta, não havendo demais espaços vedados. Já Samara Délia, a filha, é uma personagem do quarto, cuja passagem pelo *Relato* é determinada pela clausura. O pai habita um espaço dentro de si – a solidão do quarto, a companhia do livro que é capaz de fazer do balcão da Parisiense uma ilha, caminhando só pela cidade das palafitas. Hakim habita o espaço do outro, obcecado em invadir, conhecer, desvendar, incapaz de ocupar seu próprio espaço à sombra dominadora de sua matriarca. E há ainda os personagens sem lugar, como os Irmãos caçulas, selvagens, o irmão de Emilie, Emir, cujo coração naufragou durante a viagem para o Brasil, o alemão Dorner, que precisa de outros olhos para enxergar a realidade do solo estrangeiro em que caminha, e a vizinha Hindié Conceição que parece viver sob a órbita de Emilie e também da vida no Sobrado. E a Narradora desta epístola, organizadora deste *Relato*, que parece buscar seu lugar em um espaço e um tempo que só existem na memória.

Todos os personagens relacionam-se com arquitetura, uma vez que estão inseridos no espaço do romance. No entanto, alguns apresentam participação diminuta, a interferência da arquitetura bastante restrita, não justificando uma análise mais detalhada.

Anastácia Socorro ocupa o lugar dos serviçais, estando quase fora do Sobrado e da Parisiense, do âmbito da intimidade das casas em que se desenvolve o romance. São raros os momentos em que é permitida dentro deste outro espaço, a casa dentro da casa, convivendo com Emilie, o marido, os filhos e netos. A opção, assim, foi citá-la dentro dos capítulos destinados aos personagens com quem divide a esfera do íntimo, na ocasião em que isto se deu.

---

<sup>17</sup> CORNELSEN, E. L. apud BOECHAT, Fernanda Boarin; “Espaço da Identidade: A Relação entre Espaço e Personagens em ‘Cinzas do Norte’ e ‘Órfãos do Eldorado’ de Milton Hatoum”. Curitiba, 2011.

Tio Emílio, irmão de Emilie que participa das festas e está presente no falecimento da matriarca, tem seu gênio descrito como “discreto e comedido”<sup>18</sup>, ausenta-se a pressentir os desastres familiares e, assim, também parece ocupar um espaço distante deste em que se passa o *Relato*.

Quanto a Hakim, Samara Délia, Emilie, o patriarca e a narradora, estes foram os personagens elencados para uma análise mais demorada, por acreditar-se que neles está a chave para a compreensão do livro de Milton Hatoum, e também por favorecerem a aproximação com arquitetura. Dorner, os irmãos mais novos, Hindié Conceição e o suicida Emir dividem um capítulo já que eles, os outros, também habitam o espaço da residência familiar – ainda que seja pela intrusão ou pela permanência além-túmulo.

Ainda quanto ao espaço do romance, surgem ambiências macro – a praça, a cidade do mercado, do teatro, do cais – e os espaços micro, típicos da intimidade – o quarto, o pátio onde a convivência é seleta, a mesa de jantar negada aos empregados da casa. Milton Hatoum afirma trabalhar com a grande angular em oposição ao recôndito, acreditando que a construção do espaço no romance não deva acontecer de maneira gratuita (informação verbal)<sup>19</sup>. O espaço, habitado, faz parte da subjetividade dos personagens.

## 2.1. Hakim

Hakim é o primogênito e também o personagem responsável por revelar passagens remotas da vida em família, segredos que a matriarca Emilie lutou para enterrar, peças importantes para a compreensão de grande parte dos outros personagens, como a mãe, a irmã Samara Délia, a sobrinha Soraya Ângela. Apresenta a característica de observador meticuloso, em permanente estado de vigília, e a curiosidade que aparece no relato desde o tempo de criança.

---

<sup>18</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 25).

<sup>19</sup> Informação fornecida por Milton Hatoum, São Paulo, 2012.

Durante a infância na Parisiense, Hakim assiste estupefato aos jantares exóticos que acontecem no pátio da casa, com o sacrifício do carneiro, os dedos levando a comida à boca, o árabe e o narguilé a marcar presença entre os convivas. Pelas frestas das janelas do quarto dos pais, tenta penetrar num espaço que lhe está vedado, a não ser pelo olhar, que atravessa o anteparo e procura absorver o máximo de informações sobre o universo segregado pela clausura do edifício. Com o mesmo olhar atento, observaria o pai durante a brincadeira de gosto duvidoso que consistia em esconder as imagens de devoção da mãe, e guardaria consigo o trunfo de revelar à mulher que tanto o protegia o paradeiro de suas estatuetas. Na fase adulta, o ato de observar continua pontuando a fala de Hakim, que atento observa aos conflitos dos Irmãos e os pais no Sobrado ou a menina Soraya Ângela perdida em um momento de encontro com as estátuas na fonte do pátio:

“De longe, eu a observava algumas vezes, sozinha no meio do pátio. Toda uma manhã se esvaía nesse tênue contato: o encontro do olhar com a mão. (...) Eu presenciava os dois corpos sem poder alcançá-los, pois de algum lugar do pátio a mãe os vigiava, atenta, até o momento da separação”.<sup>20</sup>

Presenciar sem poder alcançar é uma maneira recorrente de apropriação do espaço por parte deste personagem. Se toda fechadura, para Bachelard, espera para ser aberta, e o cofre é um convite ao arrombador, Hakim parece ser a personificação deste arrombador, obcecado em penetrar os espaços que não lhe são próprios, desenredar a história obliterada.

“Desde então, cresceu em mim um fascínio, uma curiosidade desmesurada pelas três linhas rabiscadas por Emilie e pela voz de meu pai. Já estava me habituando àquela fala estranha, mas por algum tempo pensei tratar-se de uma linguagem só falada pelos mais idosos; ou seja,

---

<sup>20</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 97)

pensava que os adultos não falavam como as crianças. (...) Numa noite em que bisbilhotava a conversa, perguntei se conversavam sobre o novo vizinho. Responderam que falavam de mim, da minha curiosidade, do fato de eu querer vagar entre vozes que escutava sem compreender.”.<sup>21</sup>

“Mas isso não me sacudia o pensamento, me intrigava antes sua caminhada solitária quando nos despedíamos após as lições. Sem deixar vestígios, ela desaparecia naquele aposento que sempre me interessou pelo simples fato de ter sido um espaço inviolável, inacessível até mesmo ao meu pai (...)”.<sup>22</sup>

Este traço apareceria desde a infância, com o incômodo gerado pela presença do relógio negro nas paredes brancas da residência da família, surgindo com relevância nas passagens acima transcritas, com o fascínio despertado pela escrita e fala árabe e o quarto em que Emilie se confina após as lições do alifabata. Na fase adulta, reaparece com a obstinação de procurar em Soraya Ângela alguma característica que denunciasses a identidade de seu pai.

O primogênito está determinado a pertencer. O espaço inviolável, das paredes ou do ambiente criado por outro idioma, capaz de determinar quem participa ou não da convivência familiar, desperta em Hakim a obsessão de transgredir e ingressar neste lugar inicialmente inatingível. E quando não é possível procurar pela chave e vasculhar com o olhar, o personagem entrega-se a uma vigília cega, procurando ouvir ou presumir o que acontece para lá do obstáculo da parede, penetrando em pensamento no espaço inalcançável.

“Lembro que não consegui comer a sobra da ceia natalina, e durante boa parte da noite vigiei com as orelhas em pé os movimentos do outro lado da parede”.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 44.

<sup>22</sup> Ibid., p. 46.

<sup>23</sup> Ibid., p. 42.



Na passagem acima transcrita, ainda na Parisiense, Hakim passa a noite em vigília, preocupado com a mãe, devido à desavença entre os pais no episódio da matança de aves para a ceia natalina. A criança não consegue dormir, procurando com os ouvidos desvendar o que se passa para além das paredes de seu próprio quarto, aguardando pelo revide do homem austero. Na mudança da Parisiense para o Sobrado, vigia a mãe que leva sozinha um baú de segredos de uma morada para outra; enquanto esconde-se atrás do tronco de uma mangueira, Hakim observa a travessia de uma vida guardada e cuida dos passos de Emilie. Já no Sobrado, a vigília do personagem agora se dirige à irmã Samara Délia. Trancada no quarto ao lado do seu, ela ausenta-se, retorna, lamenta, enquanto o cúmplice da infância permanece atento a tudo, o obstáculo físico insuficiente para isolá-los.

Através da observação e da vigília e também do atento ato de ouvir, Hakim é levado a conhecer o baú que serve de esconderijo para a matriarca, o tapete no quarto dos pais e seu significado ligado à crença do pai, o Líbano e o interior do Amazonas durante as conversas entre Emilie e Anastácia, na sala em que costumam, o espaço distante que toma conta do pátio da casa nos banquetes já citados. A Narradora inicial do *Relato* diria que “sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos”<sup>24</sup>. Conhecendo a existência destes segredos, quer desvendá-los, como também tentaria desvendar o árabe, o ritual do sacrifício do carneiro, o passado da mãe num convento, em Ebrin, e a morte do tio Emir. A obstinação do primogênito leva à passagem em que se depara com o baú e os objetos resguardados de Emilie, tentando, a partir deles, reconstruir uma vida.

Em uma manhã de agosto, e depois durante várias delas, quando Emilie sai para o mercado, Hakim coloca-se a vasculhar pela chave do baú no quarto dos pais, “remexendo nos lugares onde a gente sempre pensa encontrar uma chave: nas frestas das janelas, dentro dos móveis, debaixo

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 25.

dos tacos soltos, dos travesseiros e do colchão”<sup>25</sup>, até que, já impaciente, finalmente depara-se com um par de chaves, uma delas capaz de abrir o armário onde repousam os segredos. E durante várias manhãs entrega-se ao ritual de abrir o baú e deter-se diante do relógio deitado a ocupar quase a totalidade do veludo negro sobre a servir de forro para o fundo, a imagem associada pelo personagem a um barco no fundo do oceano.

Hakim encontra no baú a vestimenta luxuriante que parece ter vestido outro corpo que não o de sua mãe, o relógio que esconde as cartas da irmã Virginie e o hábito que Emilie usou por tão pouco tempo, os quatro braceletes em ouro simbolizando os quatro filhos da família. A figura do barco cravado, naufragado, esquecido, guarda em si os tesouros de uma vida, e também lembranças que parecem não ter avessado o Oceano na viagem para o Ocidente: pedaços de uma história que ficou para trás, esquecida ou escondida. O personagem envereda-se pelas cartas que repousam dentro do relógio, tentando traduzi-las com a ajuda das lições de árabe oferecidas pela mãe – ela própria sendo a responsável por fornecer a outra chave para desvendar esta parte de seus segredos. E, através das cartas, vislumbra um pedaço de verdades que Emilie parece de fato querer “afundar” nas profundezas do mar, como a morte trágica do irmão Emir. Além de barco, o relógio que não funciona é o tempo congelado, o passado resguardado dentro de um armário – tantas camadas dentre as quais é possível perder-se: as cartas, dentro do relógio, dentro de um baú. Hakim as invade, pouco a pouco, como pouco a pouco também invadiria a caligrafia desafiante de V.B. e o idioma estrangeiro em um passeio vertiginoso cujo objetivo é desbravar uma sobreposição de segredos e tesouros resguardados.

Quando a mãe falece, o filho mais velho volta ao armário, no quarto, procurando pelo relógio e pelos segredos, mas depara-se com a realidade de que estes, como a matriarca, são apenas ausência. E nas ocasiões em que não consegue alcançar o espaço desejado, Hakim não se conforma. Acostumado a trilhar seu caminho para dentro dos ambientes confinados, para o universo das conversas em árabe ou para a intimidade da mãe, a

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 47.

casa vazia e inacessível encontrada no momento de sua chegada a Manaus é o mau presságio de uma verdade indesejada:

“Quando voltamos do cemitério no início da noite, nós o encontramos sozinho no jardim deserto do casarão fechado. Ele observava o interior da sala em desordem através do trançado de fasquias, inconformado em não poder entrar, desconsolado com o pressentimento funesto que se tornou real ao perceber a aproximação dos carros enfileirados e a vestimenta escura das mulheres que desciam para cumprimentá-lo. (...) Formaram um círculo ao redor de tio Hakim, e uns sentavam nas maletas para chorar e outros procuravam na sala desarrumada e aclarada por uma única lâmpada os resquícios de uma vida inteira, adiando a difícil decisão de entrar na sala que ainda recendia a flores e a cera derretida” (grifo nosso).<sup>26</sup>

Uma única lâmpada ilumina a sala. O espaço da penumbra, onde parte se vê e parte deve-se adivinhar, parece perseguir o desejo de clareza do personagem Hakim. Para quem deseja ver, ouvir, conhecer e desvendar, a meia-luz é a lembrança latente do que permanecerá para sempre indevassável.

O entrave entre o personagem e a escuridão, o que não se pode enxergar, alcançar e, por fim, conhecer, já apareceria com as lições de árabe na Parisiense. Emilie guia o filho por lugares em que predomina a penumbra, enquanto Hakim, um pouco assustado, começa sua caminhada para dentro do idioma materno através dos passos pelos cômodos da casa familiar. A escuridão é retratada como indesejada, incômoda, e a luz que se acende possibilita enxergar os objetos e, através das palavras que estalam no fundo da garganta da mãe, também é possível conhecer. O binômio escuridão/ignorância e luz/conhecimento marca o aprendizado do alifebata:

“As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 25-6.

ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes”.<sup>27</sup>

O fantasma da escuridão é citado mais uma vez por Hakim quando, de frente da irmã Samara antes de partir para o sul, ele cita a Parisiense como um lugar onde “tudo são sombras do passado”<sup>28</sup>. Como a imagem de um porão, que em Bachelard seria abordado como lugar frio e escuro, cheio de segredos, a casa da infância deixa de ser o berço e seu aspecto negativo parece ainda afetar o personagem com as passagens da vida transcorrida ali, um tempo remoto, mais próximo do Oriente desconhecido, e cheio de fantasmas.

Acostumado a desbravar, os ensinamentos sem muito método da mãe levam Hakim a desvendar através do tempo e por si mesmo a “espinha-dorsal” do idioma estrangeiro, conhecendo suas sutilezas fonéticas e gramaticais.

No processo de decifrar, contribui sua característica de observador meticuloso. Ao ver a foto de Emir, Hakim decifra o suicídio que Dorner calou. E, já adulto e longe de Manaus, decifra através das fotografias de Emilie o falecimento do pai. Na última foto enviada pela mãe, é ainda capaz de reconhecer o vestido utilizado no dia de sua despedida da casa familiar, e é como se naquele simples objeto fosse selada uma nova despedida, desta vez a sua própria.

No jogo de conhecer e desvendar, Hakim não apenas descobre como leva a descobrir. A sobrinha Narradora diria que o tio lia e relia uma “pilha de livros”, mostrando às crianças as gravuras das histórias. Diz, ainda, que o irmão, durante estas visitas à literatura, sentava-se “naquele pilar de papel”<sup>29</sup>, os livros numa alegoria de estrutura – estrutura do saber. Com

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 45.

<sup>28</sup> Ibid., p. 107.

<sup>29</sup> Ibid., p. 15.

Soraya Ângela, o levar a descobrir não seria citado sob a forma de um romance eslavo, mas através dos passeios pela cidade. É o personagem quem leva a menina, confinada à vida dentro do quarto de dormir e aos fundos da casa, a conhecer outra vida para fora do limite do Sobrado, desvendando as ruas de Manaus:

“Mas tia Samara já desconfiava que nos meses que precederam o natal de 54, Soraya iniciara suas caminhadas pela cidade, acompanhada pelo tio Hakim. Na hora do almoço, quando todos estavam presentes, Samara e Hakim dividiam o embaraço, calados; as caretas de Soraya imitando o bicho preguiça a escalar uma árvore (...).”<sup>30</sup>

Não é apenas o embaraço diante das caretas de Soraya Ângela, entretanto, que Hakim e Samara Délia dividem. A cumplicidade entre os irmãos inicia-se na infância e, apesar do corte brusco quando Samara é trancafiada em seu quarto, grávida e distante do resto da casa, perdura durante a fase adulta dos irmãos. Vigiando os ruídos da irmã no quarto contíguo ao seu, Hakim por um momento prefere imaginar a ouvir, porque conhecer o que se passa com Samara é aperceber-se de um choro carregado de sofrimento. A companhia da filha surda-murda, nas palavras de Hakim, “arrastada por um pouco de morte”<sup>31</sup>, deixa-a livre para chorar – apenas os olhos denunciariam a Soraya a dor da mãe, e ela está mergulhada no sono. O irmão, por sua vez, passa a vigília noturna imaginando a irmã vagando pelo quarto, a menina deitada na cama, ultrapassando a verdade do choro na tentativa de deixá-lo mais distante ou de fazê-lo inexistente. A arquitetura que segrega os dois irmãos não é mais capaz de ser barreira – Hakim reconstrói a barreira, ao ignorar o lamento da irmã, mas o edifício é apenas um frágil obstáculo, e a dor do ente amado é capaz de alastrar-se para além das paredes:

Imaginava-a dentro do quarto, andando de um lado para outro, parada entre a cama e a janela, ajoelhada diante da filha; imaginava

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 15.

<sup>31</sup> Ibid., p. 98.

tantas situações para não escutar, para evitar a escuta. Porque o choro contamina. O ruído do choro sempre transpassa a parede: anteparo frágil, vulnerável à dor do desespero”.<sup>32</sup>

Hakim é o cúmplice das mulheres da família. Com a mãe, a cumplicidade acontece com a revelação do esconderijo de suas imagens de santos, escondidas pelo pai, com a dança durante a tensa ceia natalina na tentativa de descontrair os convidados, buscando a faixa preta que fecharia a Parisiense quando da morte de Soraya Ângela. Dividindo com Emilie o espaço privativo dos que falam o idioma árabe, segregado do restante da casa, dos outros filhos.

“E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? Por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral (...)?”<sup>33</sup>

O recorte proporcionado pela língua estrangeira cria um ambiente na casa em que não é permitida a presença de mais ninguém. Hakim aprende o árabe e assim a cumplicidade com a mãe pode ser levada a seu limite. Mesmo no meio de todos, na presença dos irmãos, os dois estão ilhados em um pedaço de Oriente que não aceita mais ninguém. Este espaço delimitado por uma espécie de halo, o árabe, aproxima-se do espaço que assombraria o personagem durante a infância, quando se depara com os jantares exóticos no exterior da casa familiar – vale notar, o jantar acontece do lado de fora, a casa continua pertencendo a Manaus, à vida a maneira ocidental, preservado o seu cotidiano: mas para além das paredes pode-se recobrar o passado, a origem, sem violar a segurança da morada com os hábitos que Hakim citaria como extravagantes e bastante distantes da assepsia do dia-a-dia. Do mesmo modo que a casa pode pertencer a Manaus enquanto o pátio é transportado para o outro lado do Oceano e para um tempo que ficou para antes da travessia dos pais em direção à Amazônia, o espaço interior da

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 98.

<sup>33</sup> Ibid., p. 46.

residência da família pode ser recortado quando Emilie e o filho se encontram dividindo uma intimidade vedada aos demais:

“E eu sentia isso: cheia de prazer, soberana, despreendida de tudo, ela podia eleger os caminhos por onde passa o afeto: o olhar, o gesto e a fala. Quando lhe comuniquei diante dos outros irmãos a minha decisão de ir embora daqui, ela expressou sua surpresa com uma torrente verbal que só nós dois entendemos. Percebi que alguma perversão havia na sua atitude. Indefesos, atordoados, quem sabe nos odiando, meus irmãos foram excluídos, banidos do pátio. E eu pensava: ensinou a mim e a nenhum outro, para sermos confidentes, para ficarmos sozinhos na hora da separação”.<sup>34</sup>

Emilie domina e contamina todos os espaços deste romance. Confunde-se com a Parisiense, com o Sobrado, com o porto e a igreja, com Manaus e Ebrin. Assim, não é por menos que Hakim, o cúmplice e confidente da mãe, o primogênito, sente-se sufocado dentro do espaço da casa dos pais. Incapaz de erguer-se ou de rebelar-se, especialmente quando se trata da matriarca Emilie, o filho se vê obrigado a abandonar a lar para que seja possível conservar uma adoração desmedida. Em diversas passagens, aparece sempre observando os conflitos: os Irmãos chegando bêbados com mulheres da rua, sendo perversos com Samara Délia ou com as empregadas, os pais em seus desentendimentos, a mãe e o hábito de conservar os serviçais da casa sob uma escravidão velada. Hakim nos conta estas histórias, mas nunca participa delas. Silencioso, revela à mãe onde estão suas estatuetas religiosas, oferece uma guloseima rara à Anastácia Socorro ou diverte-se com as imitações de Soraya Ângela apesar da reprovação no olhar dos Irmãos – mas não é capaz de pronunciar-se sobre o incômodo que vivencia diante destes fatos. Pensa, em uma única passagem, quando a menina Soraya morre de frente para o Sobrado, em interpelar os Irmãos e lhes dizer “à queima-roupa” que a menina está morta – mas Hakim quer fazê-lo com “uma ponta de rancor”, apenas, não com a intenção de extravasar o que parece encalacrado na garganta. Nem a falsa

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 92.

relação cordial de Emilie com Anastácia Socorro e a permissividade diante de todas as atrocidades dos filhos são suficientes para que decida levantar-se contra qualquer atitude da matriarca. Assim, parece que a Hakim é necessário abandonar o espaço familiar para desfrutar de uma existência em que a mãe não é uma sombra tão grande, que protege, mas, em contrapartida, não permite crescer. A casa, a mãe, sufoca, e diante de uma realidade que seus princípios já não podem mais tolerar, o personagem toma a “decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe”<sup>35</sup>.

Quando a mãe parte para sempre, Hakim está distante. Nas últimas fotografias que recebe de Emilie, vê o mesmo vestido do dia de sua própria despedida e um rosto que se confunde com os das imagens de santas que o cercam, iluminado pelo flash e pelas chamas de círios e velas próximas de seu corpo. Ele a vê como a santa que idolatraria por toda a vida, mas não como a mortal que se deve sepultar. Quando alcança Manaus, a mãe de carne e osso se foi para sempre, restando a lembrança e a imagem da matriarca de gerações.

O regresso a casa marca o regresso ao espaço particular que apenas o filho mais velho visitaria com os pais. Em árabe, entrega-se a uma oração ao lado do jazigo da família, e mesmo naquele cemitério é capaz de cruzar o mar e aproximar-se do oriente, de Meca, do tempo em que o pai lhe presenteou com a gravação do muezim:

“Não foi apenas a estranheza do canto que lhe chamou atenção, mas também a posição do corpo: nem de joelhos, nem deitado, meio agachado, com os dois braços estirados para as bandas do sol nascente.

— Fiquei na espreita — continuou Adamor —, esperando um fiozinho da manhã; aí enxerguei um rosto que logo perdi de vista, pois a cabeça embiocava querendo procurar a terra, mergulhar no finzinho da noite, sumir. Depois é que percebi: aquele vozeirão não vinha da boca do teu tio Hakim; quem rezava era um objeto escuro: uma caixa preta sobre o túmulo do teu avô”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 76.

<sup>36</sup> Ibid., p. 141.



As palavras de Adamor Piedade, o coveiro, nos dão conta de um filho que retornou não apenas para despedir-se da mãe e orar pela alma dos pais, mas também para visitar as origens a que deu as costas, quebrando o invólucro da casa, do ninho, para ganhar o mundo.

## 2.2. Samara Délia e Soraya Ângela

As personagens Samara Délia e Soraya Ângela são mãe e filha e serão abordadas juntamente, uma vez que a proximidade de suas histórias não justificaria tratá-las em capítulos separados. Durante nove meses foram um só corpo e, com o nascimento de Soraya, Samara parece tentar perpetuar a existência conjugada, procurando na filha seus traços e trejeitos, abraçando a reclusão que lhe é imposta, encerrando-se com ela na noite precoce no quarto que lhes cabe no sobrado.

Samara Délia é a segunda filha de Emilie, tendo nascido apenas após Hakim. Na descrição em teia que nos é apresentada em *“Relato de um Certo Oriente”*, Samara é tratada como personagem profundamente marcada por uma gravidez precoce:

“Devia ter quinze ou dezesseis anos quando ficou grávida: era uma menina que brincava de boneca contigo, trepava nas árvores para colher frutas, e fazia estrepolias que animavam a vida da casa. Nada disso permaneceu após o nascimento da filha”.<sup>37</sup>

Assim, a menina que divide com Hakim cumplicidades e era, nas palavras de Hindié Conceição, “uma flor rara para o pai”<sup>38</sup>, torna-se objeto da clausura, habitando a casa da família como um fantasma, esquecida atrás de uma porta como coisa obsoleta. Transparece na narrativa carregada de dor e mágoa, perseguida, carregando o luto da filha até desaparecer misteriosamente, e é só com as várias peças do quebra-cabeça

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 99.

<sup>38</sup> Ibid., p. 127.

que se pode compor um fragmento da menina que foi e que em tanto deveria discernir da mãe de Soraya Ângela.

Na Parisiense, ainda crianças, Samara e Hakim parecem dividir mais do que o quarto de dormir: são cúmplices. Juntos encasulam-se na rede para fugir da vizinha indesejada, de mãos dadas colam os ouvidos à porta do leito dos pais em vigília às noites de amor dos dois. Juntos, Samara e Hakim abafam o riso em resposta aos sussurros que atravessam a porta, e juntos desistem por vezes de aguardar pelo fim das noites de amor e retornam ao quarto de onde partiram. Em uníssono dão boa noite ao pai, numa das passagens<sup>39</sup>, e também de mãos dadas adormecem quando a tensão que ressoa de uma desavença entre os pais não os permite a tranquilidade.

Com a mudança para o Sobrado, por sua vez, a cumplicidade parece ser solapada pela gravidez, “o relevo no ventre”. A parede que divide os quartos individuais é também capaz de dividir a vida destes dois irmãos, e pelas palavras do narrador Hakim tem-se que à família era possível esquecer:

“(…) a existência dos dois seres alheios ao nosso convívio. Essa distância, essa invisibilidade acabaram por tornar-se um hábito; e a porta do quarto, sempre fechada, era uma vedação que bem podia encerrar entulhos ou objetos em desuso”.<sup>40</sup>

Assim, na nova casa, a existência de Samara Délia é sempre narrada com a marca de uma solidão profunda, e não só os dois irmãos mais novos, tratados como bestiais, como também Hakim, o patriarca e a narradora são excluídos de duas vidas que se ligam à vida familiar unicamente pelo elo que representa Emilie.

É Emilie quem descobre a gravidez da filha, e aos poucos fica impossível para Samara sustentar a negação – o que se nos é apresentado

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 41. Após a desavença devida ao abate das aves ébrias, na véspera de Natal, Anastácia Socorro chega com o pai à Parisiense. Ele passa rígido diante da porta do quarto das crianças, enquanto estas lhe dão boa noite.

<sup>40</sup> Ibid., p. 95.

não como uma negação paliativa, uma mentira de uma menina desesperada para a mãe desconfiada, mas como a verdade na qual a própria Samara preferiria acreditar. A paternidade de sua filha, nunca revelada nem mesmo para a matriarca da família, detentora de todos os segredos, enterra-se como um segredo e, se enterrar um segredo é enterrar-se com ele, como diria Bachelard<sup>41</sup>, também Samara Délia enterra-se nos cômodos de uma casa e outra, nos cantos que a abrigam quando o mundo e até a casa familiar parecem um território estrangeiro e hostil.

Talvez a imagem do túmulo seja muito severa para tratar a relação de Samara com o cômodo que habita no Sobrado, mas Bachelard em sua “Poética do Espaço” trata de nos fornecer toda uma série de correspondências que parecem bastante apropriadas: o canto, a concha, o ninho, o cofre.

Se para Bachelard a casa é o canto no universo<sup>42</sup>, Samara Délia habita o canto “dentro” do canto, um único quarto que lhe é permitido no Sobrado. Expulsa da convivência familiar, torna-se ser refugiado dentro de seu próprio lugar do mundo, o que reforça o sentido da clausura e estreita os laços entre habitante e habitat. O quarto para a personagem Samara não é o teto ou a noção simplista do abrigo, é o canto de que nos fala Bachelard, que trata de restringir a vida e negar o universo. O local seguro e o valor da imobilidade, do pertencimento: dentro do quarto é permitido à Samara Délia existir. O “erro” cometido, a crescer dentro do útero adolescente e depois fora dele, encerra-se com ela, duas vezes resguardado – pelas paredes do ventre e pelas paredes do cômodo. O canto está muito próximo do sentido de solidão, reforçando-o, e é por isso que a ele parece justo recorrer aqui. Não só Samara deixa de existir para os irmãos e o pai, recebendo as visitas da mãe que faz a ponte entre a filha e o mundo que continua a existir para além daquelas quatro paredes que abarcam seu olhar, como também a casa parece deixar de existir para Samara, para sempre obcecada com a filha, distante, silenciosa, desconfiada daqueles que se aproximam de Soraya

---

<sup>41</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (p. 100).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 24.

Ângela e deslocada, para sempre às margens deste Relato, abraçando como caminho, voluntariamente, a solidão que antes lhe foi imposta.

“Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pôde mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto. Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste.”<sup>43</sup>

Neste espaço, o quarto do Sobrado, em que Samara Délia se esconde dos olhares curiosos da cidade e da raiva e impiedade dos irmãos, nem mesmo à luz é permitido entrar. A casa nega Samara, permanece alheia aos sons sufocados capazes de atravessar as paredes, tranca-a para além dos olhares, e é como se até a própria luz fosse capaz de denunciar sua presença. A luz é símbolo de existência, o nascimento é o evento de “dar à luz” outro ser, e assim pode-se pensar nesta luz como a própria vida, aquela que denuncia ao olhar uma existência. O segredo, enterrado no quarto onde à luz não é permitido entrar, está a sete palmos dentro da casa da família, onde a claridade está bastante distante.

“Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo da reclusão continuou a existir, vigiado, lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasse a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento.”<sup>44</sup>

E quando a clausura deixa de ser imposição para a mãe adolescente e se torna desejo da mulher que veste o luto da filha, Samara Délia parece

---

<sup>43</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 94-5).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 95.

não apenas caminhar para a solidão que lhe serviu de companhia durante tanto tempo como parece decidir-se pela escuridão, aliada na tentativa de permanecer distante da casa estando dentro dela,ilhada em outro mundo denunciado apenas pelo “cosmos entreaberto”<sup>45</sup> da porta. A personagem muda-se do Sobrado para viver sozinha na Parisiense, e passa a habitar o quarto que anos antes abrigaria os segredos de Emilie, como se ela mesma fosse um dos objetos a que se deseja guardar, privar dos olhares e julgamentos que vem do lado de fora das paredes do quarto e da casa. E este espaço, um dos “recantos desabitados da Parisiense”, “parcialmente iluminados por claraboias: o corpo morto da arquitetura”, é capaz de abrigar e perpetuar o esconderijo de Samara. A noção de escuridão ou de penumbra é ainda reforçada quando, em uma das passagens a cerca da brutalidade dos filhos mais novos de Emilie, Hindié relata que a ameaça ou represália não é realizada através de uma janela ou outro meio de contato direto com o exterior, mas através de uma claraboia – que permite o contato entre interior e exterior, mas está distante, algo resguardada dos olhares intrusos que perambulam pelas ruas.

“Com a morte do teu avô, tentaram ir mais longe. Enviavam bilhetes ameaçadores, telefonavam em plena madrugada insultando-a de filha disso e filha daquilo, e uma vez pagaram alguns moleques para apedrejar a claraboia do quarto onde ela dormia sozinha”.<sup>46</sup>

O apedrejamento da claraboia parece ainda reforçar a penitência imposta no passado, como se as mãos humanas fossem apenas veículo e do céu viessem cobrança e punição por um erro nunca perdoado.

Sobre a penitência que Samara parece cumprir, talvez voluntariamente, durante toda a vida, Hindié Conceição, personagem vizinha da família, nos narra que o pai

---

<sup>45</sup> BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

<sup>46</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 129)

“Admitiu que a filha nascera e crescera diante de um espelho mal polido, mas que uma mulher tentada pelo pecado pode arrepender-se meditando sozinha num quarto vedado à luz do sol e a todos os olhares durante cinco dias e cinco noites”.<sup>47</sup>

Em contrapartida, Hakim segreda que “(...) Emilie a aconselhara ser devota e casta para o resto da vida” como caminho para eximir-se da culpa. As duas penitências, provenientes de religiões bastante diversas, parecem mesclar-se entre si e à existência de Samara. A meditação solitária no quarto sem luz do sol parece estender-se indefinidamente, alternando-se com as noites de quartas e sábados que Hakim afirma serem dedicadas pela personagem à igreja.

A paternidade da filha é comparada por Hatoum a uma caixa escura esquecida no fundo do mar, e recobra-se a imagem do relógio de parede que Emilie guarda repousado no fundo do baú revestido em veludo negro, “tal um barco cravado e esquecido no fundo do oceano”<sup>48</sup>. A presença do rio e do fantasma do naufrágio contaminam certas passagens, relacionando-se diretamente com os segredos, como os corpos de naufragos que por vezes são devolvidos pelo rio ou, sem tanta sorte, permanecem ausentes para sempre. São as mulheres da família que detém estes segredos, Samara o nome do pai de Soraya Ângela e os regressos após ausências silenciosas, Emilie outros tantos segredos que ao leitor de *“Relato de um Certo Oriente”* cabe apenas imaginar.

No canto que lhe cabe dentro do canto de seu universo, a personagem Samara torna-se “mulher à margem”, levando consigo a outra vida com que divide a clausura. Na filha procura seus traços e modos, aos poucos assumindo comportamento próximo do de Soraya.

Soraya Ângela nasce e cresce em meio ao silêncio, e quando alcança certa idade e passa a frequentar alguns outros espaços da casa, extrapolando o ambiente do quarto materno, é descoberta surda-muda. Hakim relata que

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 128.

<sup>48</sup> Ibid., p. 48.

“Na verdade, o que mais a atormentara fora a impossibilidade de conversar com a filha, mas, durante o tempo em que viveram enclausuradas no quarto, minha irmã não se lamentou nem se condoeu. No segundo ano, quando as duas desceram juntas para habitar a casa, a mudez definitiva surgiu como um estigma.”<sup>49</sup>

A frase de Hakim nos diz que Samara poderia encerrar-se na clausura silenciosa com Soraya Ângela por toda a vida, mas diante dos outros ficou patente a ausência dos dois sentidos na menina, o que a atingiria diretamente. Além disso, o personagem diz “quando as duas desceram juntas para habitar a casa”, reforçando a noção de que as duas de fato estavam longe do espaço da família, a escada separando não apenas os pavimentos de uso comum e privativos da residência, mas também a existência do microcosmos aqui já citado – a distância é um atributo relativo: o quarto das duas está distante demais para pertencer ao mesmo Sobrado, e a criança que Hakim observa brincar diante da fonte é também inalcançável, já que a mãe não aceitaria que a filha fosse tocada. E produto da ausência e do silêncio, Soraya Ângela passa ela mesma a ser este silêncio, as palavras confinadas para sempre na garganta, o olhar como meio para apreender o mundo e os gestos como linguagem.

Samara e Soraya são “o silêncio a gerar o silêncio”<sup>50</sup>, como se todo o esforço para permanecerem alheias à vida da casa tivesse resultado numa ausência real e permanente: a da palavra.

“Nas noites das quartas e sábados notava a ausência de Samara Delia; ela desaparecia do quarto, da casa, como alguém que se oculta, e só regressava muito tarde. No fundo da noite embreada eu escutava os passos e o ruído metálico da chave destrancando a porta do quarto; havia um cuidado esmerado para que os passos e o giro da chave na fechadura fossem imperceptíveis; mas no meu quarto, contíguo ao dela, era possível captar ou intuir o ruído ou seu eco. Imaginava-a dentro do

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 95.

<sup>50</sup> FRANCISCO, Denis Leandro; “*Ficção em Ruínas: ‘Relato de um Certo Oriente’, Milton Hatoum*”. Belo Horizonte, 2007.

quarto, andando de um lado para outro, parada entre a cama e a janela, ajoelhada diante da filha; imaginava tantas situações para não escutar, para evitar a escuta. Porque o choro contamina. O ruído do choro sempre transpassa a parede: anteparo frágil, vulnerável à dor do desespero.”<sup>51</sup>

Samara anseia por permanecer incógnita, esforçando-se para não denunciar o girar de uma chave, mas Hakim quer invadir essa intimidade. E vê o que não é capaz de ver, imaginando a dor da irmã, seu choro, seu perambular pelo quarto. A parede que os divide é também capaz de ligá-los: é através deste “anteparo frágil” que o filho mais velho de Emilie procura compreender o que se passa no outro cômodo, a irmã chorando o pranto que seria denunciado à filha, adormecida, somente pelos traços do rosto, uma vez que ela não pode ouvir. E se recobrarmos outra passagem também narrada por Hakim, onde se afirma que “Antes existia o choro, mas o choro é a voz de quem ainda não fala”<sup>52</sup>, Samara chora diante da impossibilidade de falar, resguardando sua mágoa dentro das paredes do quarto e condenando-a ao silêncio, num prenúncio do mutismo que acompanharia a filha Soraya Ângela.

Por sua vez, Soraya, no segundo ano, ganha os fundos casa, sua existência expande-se do quarto para o quintal do Sobrado. Brinca com as outras crianças, desvenda os segredos dos formigueiros, observa com os animais e deixa que seu olhar se detenha nas estátuas da fonte. Ao meio dia, os irmãos mais novos de Samara acordam e, diante de sua não aceitação com a existência da menina, Emilie a toma nos braços, levando-a de volta para a mãe e para a clausura. Hakim assiste curioso à sobrinha:

“Parecia um olhar fatigado de um corpo fustigado pela repetição, pelo círculo fechado de monotonias: o quarto, as duas mulheres, os fundos da casa, as duas crianças; restava-lhe o olhar e os movimentos ainda acanhados do corpo; o olhar tentava resistir a essa monotonia, à vida interrompida no meio do dia, porque uma noite precoce a envolvia

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 98.

<sup>52</sup> Ibid., p. 104.



no início da tarde, quando a vida (o olhar) se encerrava entre quatro paredes. De longe, eu a observava algumas vezes, sozinha no meio do pátio.”<sup>53</sup>

A permanência no claustro parece marcar não apenas o silêncio da criança como também o imobilismo de seu corpo. Estes são citados por Hakim e também pela narradora anônima, no diálogo silencioso com uma das estátuas na fonte do pátio e também com o relógio de parede. As badaladas que anunciam o meio-dia parecem absorver o olhar de Soraya, que se mantém imóvel diante da caixa negra a destacar-se da parede branca. A impossibilidade de ouvir, aliada à existência circunscrita em um espaço diminuto, permite que Soraya assista impassível à reverberação que anunciaria o início de sua noite precoce.

Este olhar absorto e insistente parece um círculo entre mãe e filha. Nas palavras de Hakim:

“Depois de um certo tempo minha irmã começou a rezar para que a filha se parecesse com ela. Desde o nascimento de Soraya Ângela, a mãe passava horas mirando os traços do bebê, como se o olhar insistente fosse capaz de alterar uma fisionomia, de corrigir um traço do rosto e torná-lo idêntico ao da pessoa que dirige o olhar. Também havia essa busca de um mimetismo que consiste no convívio epidérmico entre duas pessoas: elas colavam a face dos rostos, como alguém que junta duas mãos para orar ou meditar.”<sup>54</sup>

Samara Délia observa a filha com obsessão, procurando nela seus traços. A menina, por sua vez, mantém o olhar fixo numa das estátuas da fonte, aquele outro ser também destinado a habitar sempre o mesmo espaço diminuto, despertando inquietação em Hakim (o porquê do olhar tão insistente, porque aquela estátua em especial). Mais tarde, Hakim iria encontrar também a irmã com o olhar perdido, em algum lugar do pátio. E ao

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 96-7.

<sup>54</sup> Ibid., p. 97-8.

observar a menina no espelho, Samara é capaz de esquecer, uma única vez, da surdez que é estigma:

“(...) numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e os pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstraí-las do mundo.”<sup>55</sup>

O olhar, em Soraya Ângela e Samara Délia, é diálogo surdo capaz de transportá-las para além do espelho veneziano, do quarto, do pátio, do Sobrado e do tempo; uma porta para uma existência alternativa que ultrapassa a clausura e o silêncio.

Bachelard cita Victor Hugo e diz que, para Quasímodo, a catedral foi ovo, ninho, casa, pátria e universo, tendo o personagem tomado sua forma como o caracol toma a forma da concha<sup>56</sup>. Parece que assim é tecida a correspondência entre Soraya e o quarto, abrigada nele como em um ninho, a imagem pueril de refúgio e berço que recebe o ser antes que ele seja jogado no mundo. Primeiro o mundo não ultrapassa o quintal, a sala onde está pendurado o relógio de parede, mais tarde a mesa das refeições. Com o tempo, Soraya conquista o mundo da cidade, às escondidas da mãe, guiada pelas mãos do tio Hakim.

“Mas tia Samara já desconfiava que nos meses que precederam o natal de 54, Soraya iniciara suas caminhadas pela cidade, acompanhada pelo tio Hakim. Na hora do almoço, quando todos estavam presentes, Samara e Hakim dividiam o embaraço, calados; as caretas de Soraya imitando o bicho preguiça a escalar uma árvore; (...), nada parecia escapar às suas andanças, como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo. Pouco a pouco nos acostumamos à sua versão do que se passava nas ruas da cidade; com gestos

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 13.

<sup>56</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (p. 103).

espalhafatosos, Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios (...).<sup>57</sup>

Hakim é o personagem que procura caminhos, que desvenda, mas aqui se trata destas incursões por Manaus através do ponto de vista da personagem de Soraya Ângela e Samara. Para a menina, um novo horizonte desdobra-se, o olhar vê quebrar-se a monotonia do ritual embalado por uma noite quase eterna que a encerra no quarto e nos braços das duas mulheres de seu convívio, e com ele a criança procura apreender o espaço urbano. A caminhada orientada pelos passos do tio é capaz de criar na menina um repertório de imagens e acontecimentos que são depois comunicados aos familiares durante as refeições, diante do riso, da perplexidade e da reprovação, o olhar encarregado de capturar o desenrolar dos eventos e os gestos responsáveis por trazê-los para dentro de casa, expandindo dentro das paredes do Sobrado o espaço vital de sua existência – não apenas o Sobrado integra Manaus, a cidade é convidada a habitar o espaço da residência familiar. Os passeios acontecem sem o consentimento da mãe, mas a Narradora anônima de *“Relato de um Certo Oriente”* deixa claro o fato de Samara Délia ter conhecimento destes. Tanto Samara quanto Emilie parecem desconfortáveis com o desvendar urbano a que Hakim convida Soraya, a matriarca fechando-se após o riso despertado pelas imitações grotescas, e a mãe da criança fingindo indiferença mas permitindo as escapadas, preocupada porém ciente de que seria pior vê-la crescer dentro dos limites da casa, o espaço limitando a existência. Ao permitir em silêncio que Soraya extrapole o Sobrado, Samara permite a existência da filha independentemente dos olhares desconfiados, não incentiva o desvendar, mas, no entanto, não é capaz de sentenciar a filha à mesma clausura que lhe foi imposta e terminou por ceifar sua infância e sua presença na casa e no mundo.

E é a partir da relação de Soraya com a casa (o mundo para além do ninho) e com a cidade de Manaus que ela se “humaniza”. Antes, a criatura sem voz trancada dentro do quarto é uma presença (ou ausência) sem

---

<sup>57</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 15).

corpo. No quintal, rabisca em giz o nome de Emilie no casco da tartaruga da casa, Sálua. Ao escrever o nome da outra mulher que povoa sua vida, a criança torna-se humana aos olhares da casa – “A menina já é letrada”<sup>58</sup>. Quando passa a almoçar junto com os demais moradores do Sobrado e a apresentar suas encenações do que viu na praça, nas ruas da cidade, Soraya passa a conquistar também o avô, que por fim acaba por admitir que “até que ela não é má”<sup>59</sup>. Ao ultrapassar a porta, Soraya passa de “objeto em desuso”, esquecido, a uma presença. E, mesmo diante do incômodo dos irmãos mais novos de Samara Délia, Soraya Ângela passa a existir, como nos é relatado pela Narradora anônima:

“Soraya Ângela percebia (...) que era uma presença indesejável, e esta era sua arma, seu triunfo. Pouco a pouco ela foi ocupando o espaço da casa, atraindo os olhares (...)”.<sup>60</sup>

Uma única vez Soraya Ângela sai para a cidade com a mãe, Samara Délia. Logo após ser exposta aos olhares da cidade pela primeira vez, ao lado da mãe, Soraya morre atropelada, de frente para a casa da família, num acidente do qual se tem poucas informações e sobre o qual a própria Narradora anônima indaga, sem entender o desinteresse de Samara em entender como tudo aconteceu.

“As duas caminhavam juntas demais, e uma encurtava os passos para seguir os da outra; do terraço da fachada eu as vi desaparecer, sob um invólucro vermelho que as protegia do sol e as tornava acéfalas. Aquele par de corpos, minguado ainda mais pela distância, iria expor-se pela primeira vez aos olhos da cidade. Foi a última visão de Soraya Ângela, viva. Vestia de branco e as tranças feitas por Emilie escorriam sobre as costas, presas por um laço vermelho. Reparei também no escaravelho de madrepérola, enganchado na gola de sua blusa de organdi. Não sei de quem ganhara o broche, mas este objeto, como

---

<sup>58</sup> Ibid., p. 11.

<sup>59</sup> Ibid., p. 102.

<sup>60</sup> Ibid., p. 102.

quase tudo que se lhe apresentava de novo, era contemplado por ela. Quando as duas saíram do quarto, Soraya Ângela olhava de viés para o broche, o queixo colado ao ombro, e aquele olhar, de olhos quase tangentes, dava a impressão de estar voltado para ela mesma”.<sup>61</sup>

Hakim, ao comentar sobre a última visão da criança viva, pontua especificamente sua veste branca e o broche de escaravelho em madrepérola sobre a gola. O branco da veste de Soraya pode ser interpretado simbolicamente, o vestir branco sempre ligado à passagem e à transição – ritos, morte e renascimento. “O branco – candidus – é a cor do candidato, i.e., daquele que vai mudar de condição”<sup>62</sup>. O escaravelho, por sua vez, liga-se à ressurreição, símbolo cíclico do sol, ao princípio do eterno retorno. Ao mesmo tempo, Soraya volta-se para ela mesma, como o escaravelho também é capaz de fazer, enrolando-se, “representação do Ovo do mundo, de onde nasce a vida, a manifestação organizada. Assim, considerava-se que o escaravelho *gerava a si mesmo*”<sup>63</sup>.

Além de todas as marcas que se apresentam nesta saída de Soraya Ângela, pontuando uma passagem, cabe notar que a criança morre além das paredes do Sobrado, na cidade. A rua colocada em oposição extrema à casa: enquanto a residência é berço, ninho, e toda segurança contra o mundo, o mundo é de fato algo a que se deve temer – a violência, a imprevisibilidade, o descontrole, a morte.

E durante a clausura, Samara, Soraya e o Quarto tornaram-se um mesmo organismo, nos levando para a noção de concha apresentada em Bachelard<sup>64</sup>. O inanimado está tão próximo do corpo que passa a fazer parte dele, a vida e a concha caminham juntas. No entanto, talvez seja mais apropriado relacionar o convívio das duas com o ambiente do dormitório com a tartaruga Sálua e seu casco – ao contrário do molusco, capaz de abandonar a concha quando a atual já não lhe serve e procurando por outra,

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 99-100.

<sup>62</sup> CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. “*Dicionário de Símbolos mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*”. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (p. 382-83).

<sup>63</sup> Ibid., p. 383.

<sup>64</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

o quarto-casco abriga o corpo, cresce com ele, esconde o morador e quando encontrado abandonado não é um sinal que se pode relacionar com a positividade, com crescimento e mudança, evolução, mas sim um mau presságio.

“Então o balbucio, a meia voz, a impossibilidade de pronunciar o nome: a menina, ela, a prima, só essas palavras saíam da tua boca; saltei da rede e entrei no quarto vizinho, que estava deserto: o silêncio entre quatro paredes de penumbra”.<sup>65</sup>

Hakim se depara com o quarto vazio, e o silêncio e a penumbra do lugar desocupado não mais significam o sigilo e a ausência fingida, mas sim a morte e a ausência definitiva. E quando interroga Emilie se deveriam chamar por uma ambulância, a matriarca lhe diz que os membros da família morrem em casa – o Sobrado, berço e mundo de Soraya Ângela também será o lugar do fim.

Após a morte da filha, Samara Délia retira-se da casa da família, apenas os pais cientes de sua nova morada. Antes de viajar, também deixando o Sobrado, Hakim pede à mãe que o leve até a irmã, e então encontra Samara morando na Parisiense, no mesmo ambiente que costumava abrigar os segredos de Emilie. A personagem continua a esquivar-se, morando longe dos olhares curiosos da cidade, dos irmãos raivosos, da própria família. Mantendo-se à margem, Samara continua a não existir, agora no silêncio e na penumbra de outro cômodo, o corpo minúsculo diante da arquitetura que o envolve e o torna ainda mais insignificante:

“Não imaginava que Samara Delia morasse naquele aposento onde Emilie se confinava após nossas conversas. Era um lugar espaçoso, não tanto pela dimensão, mas por encontrar-se quase vazio e todas as paredes serem brancas. O pé direito, altíssimo, te faz esquecer

---

<sup>65</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 100).

a existência de um teto, e dá menos peso, menos presença a um corpo estirado numa cama pequena”.<sup>66</sup>

Também não se pode deixar de pontuar a importância do local onde Samara decide viver. Não é qualquer cômodo da Parisiense que ocupa, mas aquele que abrigou Emilie durante seus momentos de reclusão. Como se fosse uma das relíquias da mãe, mantida em segredo, Samara passa a configurar entre os pertences preciosos, porém sigilosos, que são mantidos longe, no espaço em que ninguém deveria ingressar e onde apenas o recôndito é permitido.

Vivendo e trabalhando na Parisiense, ao lado do pai, Samara se vê diante de outra mudez: a do patriarca, voluntária. Hakim, o filho mais velho, relaciona-se com o espaço da loja da família de maneira mais íntima, está mais marcado por este lugar, e não consegue entender a opção da irmã de viver ali. Na resposta de Samara, a marca do Sobrado, o lugar onde ela foi rechaçada e esquecida, e o silêncio do pai colocado como desafio, como motivador do convívio. Fadada ao silêncio da filha, a personagem agora escolhe o mutismo do pai.

“ Enfim, já disposto a ir embora, perguntei por que viera morar na Parisiense, onde tudo eram sombras do passado.

— Do teu passado, não do meu — disse com precipitação. — Toda minha vida foi abandonada na outra casa, no quarto onde penei durante anos. Decidi morar aqui porque o silêncio do meu pai é terrível, é quase um desafio para mim.

— Ele não conversa contigo? não te diz uma palavra? — perguntei.

— Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa. Mal escuto a voz dele e não compreendo nada do que é possível escutar. Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer”.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 104.

<sup>67</sup> Ibid., p. 107.

Na Parisiense, já após o falecimento da filha, Samara Délia continua a dar mostras da procura pela identidade compartilhada com Soraya Ângela. Em seus sonhos, agora a filha fala e ela cala. Samara, Soraya e o quarto possuem relação tão estreita e íntima que são capazes de mesclar-se. O leito do Sobrado é levado para o quarto da Parisiense, o qual Hakim reconhece e cita como elo entre “duas moradias, duas vidas, duas épocas”<sup>68</sup>. Samara segue, mas leva consigo parte da concha – ou, o casco.

O jeito misterioso de Samara é acentuado por sua moradia secreta, suas viagens de destino desconhecido (anunciadas ao restante da família pelo pai, à mesa do almoço, dando conta de seu retorno). Os irmãos a perseguem, e a vizinha Hindié Conceição diria à Narradora que acredita que eles não chegaram ao ponto de espancá-la apenas pelo medo de ficar sem o dinheiro da mãe. Emilie, aquela que detém o segredo do cofre da família, sustenta os caprichos dos filhos mais novos. O segredo do cofre, assim, mantém Samara viva, presa em outro cofre. Samara é ela mesma a imagem do cofre de que nos fala Bachelard<sup>69</sup>: o cofre fechado contém mais coisas – ou, todas as coisas –, toda uma intimidade. A fechadura é convite ao arrombador, que quer desvendar, conhecer, invadir – como a porta fechada também é um convite ao arrombamento, à descoberta. E a personalidade esquiva de Samara incomoda os vizinhos, os irmãos, desperta curiosidade, indignação, inconformismo, enquanto ela se mantém distante, calada, coberta de negro e inatingível dentro do cofre invisível em que se trancou.

A partida de Samara Délia é tão incógnita quanto toda sua existência desde a gravidez. No simbólico dia em que Emilie abre as gaiolas e libera seus pássaros, “De agora em diante só quero animais livres nessa casa”, a personagem é vista pela última vez.

“Naquela manhã, duas coisas destoavam da postura habitual de Samara. A sua elegância invejável deixou as visitas boquiabertas e a tua avó orgulhosa. Calçava um sapato alto, usava meias de seda transparentes, e na pala do vestido de algodão preto havia um escaravelho de madrepérola sombreado pelas abas largas de um chapéu

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 105.

<sup>69</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (p. 98).



de palha italiano. Emilie achou o traje um pouco austero para a manhã de um domingo, e perguntou se ela iria à missa das dez, na Matriz. Samara sorriu e olhou com aquele olhar enviesado para Emilie. Então passou a conversar, e esse fato também causou estranheza a todos, porque na frente dos outros ela não era de falar muito”.<sup>70</sup>

A última visão de Samara é marcada por um comportamento desconhecido e pela presença do escaravelho de madrepérola, o mesmo que pendia na gola de organdi na última aparição de sua filha, Soraya Ângela, marcando o momento de transição, transformação. Enquanto a filha se despediu vestida completamente de branco, Samara ostenta o negro e o luto. Deixa com a mãe uma sacola com o costumeiro dinheiro que sempre traria da loja, o Corão, e artefatos não descritos em que comunicaria sua ausência.

“Na noite do mesmo dia, ela resolveu levar a sacola ao cofre, e fez um estardalhaço tão grande que vim correndo para ver daqui do alpendre o que estava acontecendo. Vi Emilie sentada na borda da concha de pedra, cabisbaixa, com uma mão apoiada na perna de um anjo e a outra afagando a cabeça de um carneiro.(...) Alguma coisa na sacola deu a entender que Samara havia sumido”.<sup>71</sup>

Na Parisiense, Samara deixa tudo impecável, levando consigo apenas as roupas e a moldura com o retrato da filha. Samara Délia deixa o “*Relato de um Certo Oriente*” apagando as marcas de sua presença, como o faria no silêncio das noites dentro do quarto do Sobrado e na penumbra resguardada do cômodo da Parisiense. A perfeita ordem em que deixa tudo quando se vai, de modo tão sigiloso quanto como costumava viajar, aponta para o caminhar silencioso da personagem – como se tentasse apagar sua própria existência.

---

<sup>70</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 132).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 133.

### 2.3. Os Outros

Personagens secundários, Hindié, Emir, os Irmãos e Dorner também podem ser lidos através de seu lugar no espaço do romance.

Hindié Conceição é a amiga confidente de Emilie. Também imigrante de origem libanesa, quando a velhice e a solidão chegam para a matriarca do “*Relato*”, é Hindié quem a visita todos os dias.

Para Emilie, Hindié é uma extensão da intimidade. A amiga participa dos preparativos das festas da família, colabora no conserto das estatuetas religiosas quebradas, ouve os sonhos de Emilie e pelas mãos da matriarca é apresentada ao local do cofre. Por outro lado, para os demais habitantes da casa Hindié é por vezes uma intrusa. Hakim e Samara escondem-se de sua presença, na infância, e, quando decide impor outro meio para o abate das aves para a ceia natalina, descontenta o marido de Emilie e termina por instaurar o caos na família.

Sozinha, morando vizinha ao Sobrado, Hindié Conceição é um satélite na órbita de Emilie. Do alpendre de sua casa enxerga o pátio da fonte, e o olhar é invasor indiscreto que quer penetrar no espaço alheio:

“Na noite do mesmo dia, ela resolveu levar a sacola ao cofre, e fez um estardalhaço tão grande que vim correndo para ver daqui do alpendre o que estava acontecendo. Vi Emilie sentada na borda da concha de pedra, (...). As luzes do pátio estavam acesas, iluminando os peixes que encrespavam a água, e muitos animais ainda guinchavam, mas tua avó não dava importância a isso. (...) Vez ou outra eu cochilava, sentada nesta mesma cadeira, e sempre que eu abria os olhos encontrava Emilie na mesma posição”.<sup>72</sup>

Diz-se de Hindié que conhece o Sobrado “como a palma da mão”<sup>73</sup>, e comporta-se como em sua própria casa, o que já acontece desde o tempo da Parisiense. Do mesmo modo que adentrava a loja da família gritando por

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 133.

<sup>73</sup> Ibid., p. 26.

Emilie e causando desconforto aos filhos Hakim e Samara, Hindié não se encabula dentro da casa vazia e prepara o café para aqueles que ali se reúnem após o falecimento da matriarca. Todos os dias, às sete da manhã, visita a amiga, e em seu corpete sempre leva o rosário e as chaves para o sobrado. Entra, no entanto, pelo portão lateral – caminho periférico dos que não pertencem a casa, um acesso secundário.

Hindié é uma presença insistente, quase uma invasora, também sob a influência arrasadora de Emilie. Quando a matriarca se vai, a imagem de Hindié Conceição, que seguia passo a passo a vida da amiga, mergulha no silêncio em seu alpendre.

Emir é o irmão suicida de Emilie, e é devido a sua primeira ameaça de suicídio que a matriarca aceita embarcar para o Brasil, deixando o noviciado em Ebrin. No entanto, durante a viagem, Emir apaixona-se em uma das escalas do navio, em Marselha, e só retorna para concluir a viagem quando encontrado pela polícia francesa.

Emir nunca completa sua viagem. O pensamento continua em Marselha e, vivendo em Manaus, não consegue encontrar-se. Perambula perdido, vagando, olhando sem enxergar. O lugar de Emir, no romance, é o “não-lugar”, não encontrando pertencimento.

“Além disso, aqueles passeios me intrigavam, caminhar pelas ruas das pensões baratas, do hotel dos Viajantes, caminhar sem parar, sem ver ninguém, apenas desafiar o silêncio do fim da madrugada ou se assustar com um grito, uma gargalhada ou um fecho de luz que de repente explode na janela de um quarto. A vida de Emir parecia se reduzir a esses passeios matinais (...)”.<sup>74</sup>

Caminhando para sua morte, Emir suicida-se no rio – o porto como ponte entre todos os portos do mundo, fazendo de seu túmulo corrente a extensão de seu não-lugar.

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 56.

Os Irmãos, filhos mais novos de Emilie, não recebem nome no “*Relato*”. Em se tratando de um romance em que até mesmo as residências familiares recebem suas alcunhas – a Parisiense, o Sobrado –, privar dois humanos de um nome é aproximá-los da condição animalesca da existência.

O ato do batismo, quando recebemos o nome, é o que nos torna menos pagãos. Em uma simbologia cristã, o batismo<sup>75</sup> é o que nos faz filhos de Deus – antes dele, somos apenas “criaturas”. Assim, relegados ao permanente estado de criaturas, anônimos, os Irmãos se aproximam da selvageria e da barbárie. Não possuem lugar no romance, a não ser pelo quarto de dormir: em sua jaula, os monstros permanecem adormecidos e silenciosos, mas quando em liberdade contaminam os espaços do Sobrado com o ódio e a destruição.

Do lado de fora do quarto, os Irmãos violentam as empregadas, geram filhos que são incapazes de assumir, lançam-se aos bordéis da cidade procurando algum vestígio de que Samara Délia tenha estado ali, pagam a meninos para apedrejarem a claraboia do quarto da irmã, na Parisiense. Deixando atrás de si um rastro de rancor, prezam pelo conforto material e, apesar de desfrutarem da veneração incondicional de Emilie, fazem com que a mãe venha a “conhecer o inferno ainda viva”.<sup>76</sup>

Com a morte da mãe, os Irmãos se deparam com a impotência e choram distantes dos demais, nos fundos da casa:

“Ali, sozinhos, protegidos por uma cortina vegetal, puderam soluçar e chorar sem esconder o rosto do olhar alheio. Porque o choro não era apenas a reação a uma vida que findava; era também a constatação terrível e tardia de que suas vidas tinham sido uma sucessão de atos medíocres e vexatórios (...).”<sup>77</sup>

O choro dos Irmãos, que se aparam exclusivamente, é mantido velado por uma “cortina vegetal” – sua condição humana, assim, permanece

---

<sup>75</sup> Dicionário Houaiss On-Line

<sup>76</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 103).

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 125-6.

inatingível enquanto protegida por algo de selvagem. E, indo à frente do cortejo do sepultamento, levam Emilie para o túmulo.

Dorner, o rapaz de Hamburgo, é o olhar do estrangeiro. Imagem da imigração, está sempre chegando – para a festa de Natal, para o jantar das noites de sexta-feira, à praça onde encontra a Narradora depois de anos de afastamento. Interessado por botânica e fotografia, apresenta à Hakim sua primeira biblioteca e compartilha lições de alemão com o destinatário da epístola que é o “*Relato*”. Dorner, muito afeito ao primogênito da família, possui como este algo de investigador, observador minucioso, e daquele que leva a conhecer.

O lugar de Dorner está no trânsito. Através do movimento ele se encontra com os demais personagens ou avizinha-se do dono da Parisiense, perambulando pelas vitrines, aguardando o momento de abordá-lo para uma conversa.

Durante o caminhar para fotografar uma família, seu olhar detém-se em Emir, pouco antes de seu suicídio. Emir, no coreto da praça, este que é palco de sua última aparição, carrega nas mãos uma orquídea de vermelho intenso, e o fascínio de Dorner pela flor não permite que se detenha ao desespero no olhar do amigo. Mais tarde, a angústia do amigo aparece revelada na fotografia que o alemão faz de Emir no coreto, e através de outro olho, o olho da lente fotográfica, Dorner é capaz de enxergar o que seus próprios olhos não viram.

Dorner, “alguém que visivelmente não era turista e nem da terra”<sup>78</sup>, pertence ao espaço aberto e não ao ambiente cerrado de uma residência. Envereda-se pelo interior para estudar suas plantas, aprende com as tribos e, quando se encontra com a Narradora, isto se dá em meio ao caos da cidade, a igreja servindo-lhes de refúgio contra o temporal que os surpreende em meio à praça.

O estrangeiro é, assim, ponte entre o espaço familiar, Manaus e o mundo. Traz o dilema da tradução, os livros e histórias de outro lugar e

---

<sup>78</sup> Ibid., p. 115.

tempo. Ao mesmo tempo, enquanto parece levar ao mundo, procura, com sua câmera fotográfica, recortar e enquadrar a natureza manauara para assim lograr apreendê-la, quadro a quadro, circunscrevendo dentro dos limites da angular o imprevisível e o caótico – ordenando-o até a compreensão.

## 2.4. O pai / O marido

O patriarca da família deste enredo não recebe nome: é o pai de Hakim, Samara Délia e dos Irmãos, o marido de Emilie, o avô da Narradora e do caçula a quem se dirige a epístola. Se não nomear os Irmãos parece deixá-los marcados como bestiais sem a humanização da alcunha, no caso do pai a ausência de denominação é capaz de reforçar a solidão e o desligamento, deixando-o à margem do livro: o personagem configura uma imagem de pai, de marido, de provedor, mas a imagem do homem nunca aparece, ou aparece entrecortada em falas menores, apenas sopros – o homem que é este pai e este marido permanece distante, inatingível como seu nome, descolado do *Relato*.

Dorner, em uma conversa que seria citada por Hakim, aponta o homem como fiel a uma vida de reclusão, o silêncio como importante característica do personagem absorto, cercado dos demais e ainda capaz de cultuar a felicidade de estar só. A solidão insistente, mesmo quando em meio à gente, as leituras do Alcorão realizadas longe dos olhares alheios, a reclusa seguinte ao desagrado perante situações da casa, colocam o marido de Emilie à parte do palco principal onde se desenrolam os entraves, as algaravias, as festas da Parisiense ou do Sobrado. Também Dorner diria à Hakim que

“Teu pai não era esquivo aos da terra, mas sempre foi imbuído de uma indiferença glacial para com todos, inclusive os filhos, como tu deves saber. Interessava-lhe conferir mercadorias, lustrar vitrinas e

sobretudo orar em alguma caverna de Hira, nos confins da casa ou da loja”.<sup>79</sup>

A habilidade de isolar-se, de criar “confins”, dentro da própria casa, da loja da família, e mesmo na cidade, acompanha o pai da família central de “*Relato de um Certo Oriente*”. Além do Alcorão, também “As Mil e Uma Noites” servem de companhia ao homem alto, magro e algo corcunda, e Dorner é aquele capaz de indagar sua intimidade e comunicar aos demais personagens um pouco da história e da personalidade deste homem.

“Anfitrião mudo, asceta mesmo cercado por pessoas, ele teria preferido se evadir no quarto, compactuar com o silêncio das paredes brancas, e, com o livro em punho, acompanhar a deposição de um sultão que reinava numa cidade andaluz (...). Quem o visse ali, atrás do balcão maciço, com o olhar concentrado nas páginas de um livro espesso, bem podia supor que entre aquele homem e as vitrinas existia um abismo. E um abismo também o separava dos desconhecidos; com estes, ele se portava de uma maneira silenciosa ou lacônica”.<sup>80</sup>

Obstinado, Dorner avizinha-se até conquistar uma ponta de confiança e então a solidão do pai de Hakim dá lugar a poucas palavras, relatos breves que por vezes o colocam dentro do *Relato*, afastando-o da margem a que parece agarrar-se. Ilha-se no balcão da Parisiense, durante as leituras, dentro das paredes do quarto familiar, com o Alcorão, acompanhado apenas da empregada na casa vedada à luz do sol quando a esposa esconde seu Livro religioso.

Se partirmos de Bachelard<sup>81</sup>, o personagem do pai liga-se à imagem da cabana, à intimidade protegida. A cabana, diria Bachelard, é sempre solitária, razão ou ilusão de estabilidade, e a partir desta imagem estende-se um convite para recomeçar a imaginar, devanear sobre imagens estabilizadoras que, quando observadas, possibilitam recomeçar outra vida.

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 60-1.

<sup>80</sup> Ibid., p. 62-3.

<sup>81</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

A mente do marido de Emilie parece estar imersa nestes devaneios, nas lembranças de outra terra e outra vida, perdida entre as páginas d'As Mil e Uma Noites enquanto isolado em meio a toda gente. É capaz de criar, em torno de si, uma redoma, uma barreira, algo como um “canto”<sup>82</sup> – e o canto é impressão de intimidade, espaço reduzido em que se encolhe e a imaginação vaga solitária, alheia, restringindo a vida e negando o universo: “um quarto imaginário se constrói ao redor do ser refugiado num canto”<sup>83</sup>. O canto, para este personagem, não é físico – ao contrário de Samara Délia, ele não está fechado entre quatro paredes erigidas com cimento e tijolos, mas nem por isso trata-se de uma bolha de menor importância. Também carrega junto de si uma concha, dentro da qual pode fechar-se e que, apesar de invisível, parece ainda mais impenetrável do que a barreira física.

O deslocamento do mundo que o cerca é reforçado pelo silêncio que o encerra na Parisiense, ao lado da filha, (Samara Délia diria que “o silêncio do (...) pai é terrível, é quase um desafio”<sup>84</sup> e que ele passava horas lendo em voz baixa, talvez para esquecer-la), e também pela fala de Hakim, que afirma imaginá-lo sempre a sós com Deus, apenas o Livro compartilhando de sua solidão – “as palavras estavam impressas na sua solidão”<sup>85</sup>. O modo de utilizar os espaços reafirma este comportamento, seja sozinho atrás do balcão, isolado no quarto ou ignorando os convivas:

“Meu pai permaneceu no quarto durante o crepúsculo e uma parte da noite; todos sentimos que no silêncio do homem que se confinara havia uma revolta calada que extravasava a circunscrição. (...) Ele atravessou as duas salas e o espaço da loja com a mesma altivez e cumprimentou com a cabeça as pessoas que não enxergava”.<sup>86</sup>

A redoma que o cerca estende-se para a cidade – a “cidade ilhada” de Manaus. É sozinho que o personagem deixa a Parisiense ou o Sobrado e

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 145.

<sup>83</sup> Ibid., p. 146.

<sup>84</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 107).

<sup>85</sup> Ibid., p. 87.

<sup>86</sup> Ibid., p. 34.



caminha pelas palafitas, como sozinho veio do Oriente para os confins da Amazônia, e como também sem nenhuma companhia presenciou, antes mesmo de desembarcar, o primeiro amanhecer em terras brasileiras.

Hakim aponta o deslocamento do pai nas manhãs de véspera de Natal, quando permanece fechado no quarto do casal ou então caminha pela cidade, enveredando pelas palafitas na visita aos compadres ou caminhando até o porto para frequentar armazéns ou navios: todos se reúnem no casarão, a Parisiense, menos o pai – a exceção, o solitário que perambula pela cidade enquanto a casa se enche de gente e os preparativos festivos se desenrolam. O interior e o exterior são ambos íntimos. Bachelard diria que estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade<sup>87</sup>. Quando a vida em comum lhe parece hostil, o homem tranca-se no aposento do sono. Quando, por sua vez, é a casa quem lhe oferece a hostilidade – com a matança dos animais para a ceia de acontecendo de outra maneira que não a sua, por exemplo –, ganha as ruas.

E é profundamente imerso nesta solidão que o personagem alcança o fim da vida. Isolado no quarto, distante e mudo na Parisiense, caminhando só pela cidade enquanto a família inteira entrega-se aos preparativos de uma festa, na residência, o asceta consegue por fim trancar-se em sua própria solidão:

“Ali, de cócoras, Emilie continuava a mostrar os objetos envelhecidos, e eu já estava agoniada porque teu avô gemia sozinho no quarto e já não reconhecia mais ninguém: tinha chegado ao fim da vida como ele sempre quis, vivendo consigo mesmo, sem testemunhas e longe de tudo: do ódio, do ciúme, da esperança e do receio” (grifo nosso).<sup>88</sup>

Na passagem transcrita, Emilie ensina Hindié a abrir o cofre escondido dentro do galinheiro. A esposa detém o segredo do cofre, é a matriarca emblemática, mas o papel do pai de família permanece

<sup>87</sup> BACHELARD, Gaston; “A Poética do Espaço”. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (p. 221).

<sup>88</sup> HATOUM, Milton; “Relato de um certo Oriente”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 130-31).

respeitado. Na Parisiense ou no Sobrado, o pai ocupa papel de guia. É dele a cabeceira na mesa das refeições e quando os acontecimentos da casa saem dos eixos, o caos impera – com as empregadas que aparecem reclamando a paternidade de bebês filhos dos Irmãos ou as aves embriagadas morrendo lentamente no quintal. Além disso, pode não possuir chave para o cofre, mas também detém alguns dos segredos – como as saídas misteriosas de Samara Délia: o retorno da filha sempre anunciado por ele, durante as refeições.

E no modo como se relaciona com o ambiente da família, mesmo com o jeito por vezes apontado, no *Relato*, como distante ou austero, surge um homem que valoriza a família. O personagem não só admite a filha e a neta na mesa das refeições, como a presença delas é exigida. Caminha pela Parisiense acompanhado de Hakim, indagando-o sobre as crianças. Zela por Samara Délia, já estabelecida na Parisiense, e convida Emilie para um almoço na loja da família em companhia da filha, contribuindo para formar a imagem do homem dito generoso.

Em seu jeito de relacionar-se com o ambiente familiar, o pai do *Relato* também mostra carregar consigo a essência da casa original, que ficou no Oriente. O idioma árabe permeia os cômodos da residência e a terra de origem é trazida para dentro da Parisiense e do Sobrado em banquetes exóticos presenciados silenciosamente por um Hakim assombrado:

“No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro. Não era a um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos pais, mas sim a uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa”.<sup>89</sup>

O pátio da casa deixa de ser a cidade de Manaus, o Amazonas, o Brasil. O pátio é agora uma passagem para o Líbano, para outro tempo, outros hábitos. As fronteiras geográficas são rompidas, e o Oriente deste *Relato* concretiza-se. A primeira casa, a casa da infância, é trazida junto

---

<sup>89</sup> Ibid., p. 52.

destes costumes, o dia-a-dia do novo mundo habitado soterrado pelo cotidiano primordial.

E não só uma vez o Oriente é recobrado. A própria permanência liga-se com a casa original, seja na imagem de uma cúpula que desperta o desejo de fixar-se ou na visão de uma árvore que se traduz, para o pai, na árvore do sétimo céu, símbolo da felicidade plena para o muçulmano<sup>90</sup> e, assim, estabelece-se a conexão entre a nova morada e a morada original para o estrangeiro desgarrado, o forasteiro:

“(...) vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu. (...) Compreendi, com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez”.<sup>91</sup>

Da mesma maneira, quando Dorner afirma que em seu silêncio o marido de Emilie envereda-se para dentro d’*“As Mil e Uma Noites”*, perdido nos sete cômodos de um castelo inexistente, não apenas a solidão do personagem é exacerbada como também se percebe a importância deste livro, obra que o remete ao Oriente e a terra natal, funcionando como um passaporte para uma viagem imaginária para o lugar da infância, outros tempos da memória.

Apresenta a marca da travessia, daquele que veio de longe, cruzou o oceano para instalar-se, mas trouxe consigo parte do país que deixou. Esta característica transparece quando deixa a casa, em meio à ceia de Natal, após o desentendimento com Emilie devido ao método de abate das aves. Deixa a casa da família, entretanto leva junto de si o essencial – e essencial não é apenas o alimento, mas também o que o remete à origem.

“Os que pensaram estender-lhe a mão aliviaram-se porque carregava uma trouxa de tralhas como se fosse atravessar um deserto.

---

<sup>90</sup> TELAROLLI, Sylvia; *“Na biblioteca de Hatoum: leituras e mediações”*. Artigo. Disponível on-line.

<sup>91</sup> Ibid., p. 65.

Levava o narguilé com incrustações de madrepérola, um pote de vidro com sementes secas de jerimum, um embrulho com pão e zatar, e o rádio Philco holandês, oito faixas (...).<sup>92</sup>

Mesmo durante o retorno para casa, a empregada pode encarregar-se de levar as trouxas, mas o narguilé e o rádio Philco holandês seguem nas mãos de seu próprio dono, como tesouros, relíquias resguardadas a que se tem de ter atenção e zelo.

A origem é, assim, um traço de relevância no pai desta família. A travessia, o árabe, os hábitos e a religiosidade ligam-se e o jeito com que o personagem relaciona-se com a arquitetura sofre a influência direta destes aspectos. Não só o jeito de olhar é determinado por eles, como são capazes de suscitar a permanência ou a proteção.

É o que acontece quando, como já citado, ao desembarcar o marido de Emilie cria com seu olhar a árvore do sétimo céu. A paisagem torna-se menos estranha, é criado um liame, uma ponte entre dois lugares e dois tempos. Mais tarde, ao observar a cúpula do teatro municipal de Manaus, a lembrança do que nunca foi visto desperta o desejo de fixar morada, estabelecer-se:

“Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra.”<sup>93</sup>

A casa, que para Bachelard é o berço que acolhe e prepara para o mundo, é recobrada quando o personagem se encontra com este “mundo” – o forasteiro busca a memória de uma imaginação para vislumbrar no desconhecido a lembrança do berço, e então a permanência supera a aventura, e é possível deixar para trás o tempo de andarilho, instalar-se e começar uma nova casa.

---

<sup>92</sup> Ibid., p. 34-5.

<sup>93</sup> Ibid., p. 68.

Esta religiosidade alimenta não só a decisão de permanência como participada da acolhida. O personagem fecha-se no quarto, no “canto”, para ler as Suratas. O tapete no quarto do casal dispõe de símbolos que remetem a sua crença, estendendo para o ambiente do quarto do casal a fé que atravessou o oceano:

“Imaginei-as sentadas no tapete cujo desenho lembra o da Porta do Sepulcro, com suas rosáceas e hélices, com seus círculos, quadrados e triângulos, e um delicado motivo floral, geométrico, dentro de um hexágono inscrito num círculo. Elas não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, a geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo.”<sup>94</sup>

Na passagem acima transcrita, através da religiosidade o personagem procura atingir a esposa quando, trancado no quarto, extravasa uma mágoa despedaçando os objetos religiosos desta – com o cuidado de não ir tão longe, conservando os artefatos que ocupam lugar diferenciado na preferência de Emilie. Da mesma maneira que através da religiosidade a provoca em outra feita, escondendo as estatuetas de seus santos. O revide, que consistiria em esconder o Livro Sagrado em pleno ramadã, coloca o pai da família em uma busca sem a cumplicidade de muitos olhos:

“A casa e a loja se tornaram um cárcere sem luz onde meu pai procurava encontrar às cegas os quatro anjos da Glorificação e as vinte e oito casas lunares onde habitam o alfabeto e o homem na sua plenitude. Embora tivesse trancado a casa toda, isolando-a do mundo, ele não fez o

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 39.

escândalo esperado, nem exortou ninguém a procurar o objeto extraviado. Na verdade, só ele e Anastácia estavam ilhados (...).<sup>95</sup>

Mais uma vez ilhado: na Parisiense sem luz empreende-se a procura pelo objeto-símbolo da devoção, de maneira que “o espaço entrevado impedisse todo ser humano de enxergar algo antes do reaparecimento do Livro”<sup>96</sup>. Vale notar o tratamento: o Alcorão não é simplesmente o Alcorão, não é qualquer livro, é O Livro, substantivo próprio, quase outro personagem que se alia ao do homem cheio de fé. E as trevas da casa da família estão preenchidas de religiosidade – a religiosidade aparece aqui como espacialidade. Não o espaço físico da mesquita, distante, mas uma ambiência carregada junto do corpo que se volta para Meca, tal qual o quarto imaginário que se ergue ao redor do ser isolado. Talvez a implicação do islamismo, da oração voltada para um local específico, favoreça a relação entre crença e espaço, os dois conceitos fortemente ligados, a religião sendo norte para que o homem edifique seu ambiente e estabeleça sua relação com ele, enquanto, em contrapartida, a orientação para Meca fundamenta a ação do que crê – um ciclo em que o espaço macro, do planeta, alimenta a crença, que passa a transformar o espaço menor, do habitante islamita, e também seu modo de interagir com este.

A relação religiosidade/espacialidade é levada ao limite com o túmulo do personagem, na verdade o túmulo da família. Sem cruz, sem santos, “nenhum sinal de morto cristão”<sup>97</sup>, também o jazigo, a última morada, descansa em direção ao próprio centro da crença:

“Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 42-3.

<sup>96</sup> Ibid., p. 43.

<sup>97</sup> Ibid., p. 141.

geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um”<sup>98</sup>.

A religiosidade configura mais um dos espaços em que o personagem logra fechar-se, atingindo seu limite com o túmulo.

O idioma árabe, por sua vez, também seria capaz de tal feito – nos acessos de cólera, nas conversas com a esposa, o idioma estrangeiro cria uma barreira, um ambiente dentro de outro ambiente. A conversa que tem com Emilie, quando os dois se conhecem, deixa à margem Dorner e também os outros presentes. E quando o filho Hakim invade esta ambiência e diz, em árabe, as mesmas palavras que diria o pai, remetendo-o à origem, também participando desta origem, o homem olha para o primogênito e “aquele olhar, que durou o tempo de um espasmo, fulgurava como o olhar de um recém-nascido ofuscado pelo impacto da primeira explosão de luz”<sup>99</sup>. A contínua indiferença perante o filho, traço de sua personalidade que aqui já foi citado através de uma das falas de Dorner, é brevemente quebrada, o personagem agora passa a corrigir as lições deixadas por Emilie, Hakim sendo aos poucos admitido dentro desta outra casa, onde o idioma difere do idioma da residência em que viveriam os outros filhos, os empregados, os convivas, da qual participariam apenas os progenitores e o filho mais velho, ou os vizinhos também de origem árabe durante os jantares exóticos no pátio da morada familiar.

E, nesta relação entre homem e espaço, é o ambiente do Sobrado que é capaz de comunicar a Hakim distante o falecimento deste pai. A morte do personagem é anunciada silenciosamente – como seria sua própria existência por todo o relato, marcada por poucas palavras –, através de uma foto enviada por Emilie:

“Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela nas manhãs dos domingos e feriados. No dedo da mão esquerda vi dois

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 141.

<sup>99</sup> Ibid., p. 45.

anéis de ouro, e os olhos negros brilhavam por trás do véu de tule que escondia a metade do rosto.”<sup>100</sup>

Mas não só o espaço é capaz de comunicar o pai. Através de suas palavras descobre-se Manaus, o interior e a floresta imersa na escuridão, o lugar em que atracou o navio da travessia, o encontro entre povoado e a infinidade de árvores, a cidade-fantasma composta por uma única rua, todos seus moradores no atracadouro – o rio é referência, encontro, sustento.

“Não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país, mas o fato de estar situada num terreno plano acentuava a repetição dos casebres de madeira e exagerava a imponência das construções de pedra: a igreja, o presídio, um ou outro sobrado distante do rio (...)”.<sup>101</sup>

E, em uma das conversas com Dorner nas tardes da Parisiense, o espaço construído ganha peso nas palavras do personagem. Afirma que basta que se observem os templos, que tanto diferem, para que seja possível aperceber-se das diferenças entre uma religião e outra; A arquitetura torna-se mais do que o prédio que recebe e abriga os fiéis católicos ou muçulmanos, é também capaz de comunicar, de ilustrar desígnio e propósito, estampar as diferenças entre as crenças de marido e esposa.

## 2.5. Emilie

A passagem em que a Narradora dá conta do fascínio de Soraya Ângela pelo relógio negro nas paredes do Sobrado é também um importante símbolo para que se compreenda o papel de Emilie na casa e no *Relato*: todos os dias, quando soam as doze badaladas, a matriarca enfia suas mãos dentro da máquina, procura pela chave, a encaixa com destreza no

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 93.

<sup>101</sup> Ibid., p. 66.



orifício correspondente e dá corda ao relógio. É pelas mãos de Emilie que o objeto continua a funcionar, a pontuar as horas e a anunciar o final do manhã, e é através de Emilie que o mecanismo familiar parece mantido em pleno funcionamento. Ela está em todos os lugares, nas idas ao mercado, na igreja, na beira do cais, nos jardins colhendo flores com os filhos, no pátio comendo com as mãos ao lado dos convidados nos banquetes das sextas-feiras, nos almoços em família, no quarto de costuras, na intimidade do quarto do casal. E em todos os lugares Emilie apara arestas, corrige, esconde ou ignora as imperfeições, e procura manter imaculada a imagem desta família – como imaculada seria sua própria imagem enviada à Hakim pouco antes de sua morte, seu rosto perdido entre imagens de santas.

Dos adornos para os convidados da ceia de Natal ao sacrifício do carneiro para os jantares exóticos nos pátios das duas casas, Emilie empresta seu movimento à Parisiense e ao Sobrado. As residências da família estão sob sua mão forte e olhar atento: dando ordens aos empregados, cozinhando guloseimas típicas do Líbano, coordena a casa e com esta se torna um único ser híbrido.

Quando as estatuetas de devoção da personagem são escondidas, ela não é a única a procurá-las. Toda a casa é incitada a participar da busca, impedida de reencontrar paz até o momento em que a matriarca encontre seus objetos queridos e também sua própria tranquilidade. A atmosfera da casa, assim, espelha o espírito e o humor de Emilie.

No episódio da matança das aves para a ceia de Natal, a personagem e o marido vivenciam uma desavença calada. Ele, taciturno, fechado no quarto, deixa a casa em meio à festa sem preocupar-se com a presença dos convidados. A tensão espalha-se nos rostos em silêncio e Hakim narra momentos de apreensão. Mas Emilie mantém a máquina da casa funcionando, conservando a espontaneidade, tirando o primogênito para uma dança, insistindo para que os amigos permanecessem para a ceia. E, quando a ausência na cabeceira na mesa poderia mais uma vez desestabilizar a harmonia da ceia natalina, com naturalidade ocupa-se de colocar Hakim no lugar tradicionalmente paterno. O esforço de Emilie mantém-se mesmo quando, abalada, ela retorna do quarto do casal, já ciente de que o marido quebrou algumas das imagens de santos. Sem o

mesmo brilho, diz apenas que foi tomada por um mal-estar e dá seguindo à celebração do Natal, sem dar conta do que se passou e procurando não transparecer seu incômodo aos familiares e demais convidados. De seu desespero apenas Anastácia socorro participa, presenciando o vômito e a agonia no meio da madrugada, levando-lhe cola, palito e tesoura para a restauração das estatuetas, e mais tarde Hindié Conceição, a amiga eleita para colaborar na empreitada de devolver tudo a seu devido lugar ao cair da tarde.

O compromisso em manter a estrutura familiar intacta é muito sério para Emilie. Samara Délia engravida ainda adolescente e passa a habitar exclusivamente a casa da família, quando o ventre cresce em demasiado e o bebê chega, o espaço da habitação fica restrito ao seu próprio quarto. Emilie é o elo entre a filha e a casa, a única que pode tocar a neta Soraya Ângela, e ao mesmo tempo em que é ela quem permite as duas sobreviver é também aquela que aconselha Samara à devoção e à castidade eterna, a redimir-se frequentando a igreja – Emilie é a ligação entre a clausura e o mundo, mas parece ser a principal motivadora da clausura, inicialmente. Descobre a gravidez antes mesmo da filha, e frequenta o espaço fechado aos demais membros da casa como se, de acordo com Hakim, ali proliferasse a peste – mas Emilie não teme o contágio, domina-o e procura controlá-lo. E, quando Soraya passa a frequentar os fundos da casa, são as mãos da personagem aquelas responsáveis por devolvê-la à mãe Samara, esperando no quarto, quando se avizinha a chegada da tarde e o fim do sono dos Irmãos. Antes da instabilidade que certamente se instalaria caso os dois se apercebessem da presença da sobrinha no pátio do Sobrado, o trabalho da matriarca é assegurar-se de que tudo esteja de volta ao devido lugar, seja Soraya Ângela ou as estatuetas religiosas. A mãe da família dedicada aos seus filhos e netos em uma devoção acalorada mistura-se a mulher que quer apagar qualquer rastro de imperfeição que possa contaminar as paredes da Parisiense ou do Sobrado.

“Sempre pensei que os assuntos nebulosos eram decifrados por ela, e ninguém ousava pronunciar uma sílaba sem o seu assentimento; todos os nossos fracassos e nossas fraquezas, quando não podiam ser

evitados ou premeditados, ficavam restritos ao espaço fechado da Parisiense ou da casa nova”.<sup>102</sup>

Emilie consegue de Dorner as cópias da fotografia que o alemão faz do irmão Emir pouco antes de seu suicídio. Hakim, o personagem que profere a frase acima transcrita, observa no gesto da mãe algo além do amor e da obsessão, quer garantir que a cidade não pousará os olhos na imagem, deduzindo a alucinação de Emir e o suicídio capaz de manchar toda a história de uma família. O próprio Hakim foi capaz de intuir através da fotografia o fim trágico do tio, assim sendo capaz de compreender porque se fazia tão importante, para Emilie, resgatar a imagem. E quando, ano após ano, a personagem lança ao rio uma destas cópias, além da celebração simbólica do aniversário da morte do irmão, Emilie também se desfaz pouco a pouco destes indícios devolvendo-os ao rio, a correnteza responsável por carregar para longe uma lembrança nefasta. No fim da vida os desastres por que passou a família se acumulam, mas evita mencioná-los enquanto ocupa-se com reformas, limpezas, podas, pela manhã encontrando em seu corpo doenças que irão silenciar com a chegada da noite.

Ainda na missão de conservar a família e sua imagem, os passeios de Soraya Ângela com Hakim são para ela motivo de riso e desagrado. Quando cessam as imitações, sua face deixa escapar algum descontentamento diante das caminhadas pela cidade. E, quando a menina morre, não aceita levá-la para o hospital, dizendo que os seus morrem em casa. Emilie não esconde apenas sua emoção na noite de Natal, esperando todos os convidados deixarem a Parisiense para entregar-se à sua angústia, nada daquilo que pode parecer uma mácula na família escapa a seu crivo. Mesmo o seu desespero permanece recôndito, escondido no quarto em que Samara habita naquela que um dia foi também casa e então permaneceu apenas como loja da família, como a filha o pranto pertence a clausura e deve seguir distante dos olhares alheios e acusadores. Nas palavras de Samara:

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 74.

“Emilie? Sim, às vezes vem à Parisiense e entra no meu quarto para chorar. Nunca sei por quem chora ou o que mais a entristece: a ausência de Hakim? A morte do irmão ou de Soraya? A idiotice dos dois filhos?”<sup>103</sup>

Os possíveis motivos que Samara Délia elenca para o choro da mãe, escondido em seu quarto na Parisiense, estão todos ligados à família. Por certo, a família parece ser o centro para Emilie – e ela o centro para a família, em uma reciprocidade perfeita. Quando Soraya Ângela aprende a escrever é o nome da avó que aparece sobre o casco da tartaruga Sálua, no pátio, e a matriarca do romance afirma ser este o melhor presente para o natal que se aproxima.

A dedicação à família passa por todos os cômodos das casas que habitam. O pátio recebe um trono improvisado para a adoração do recém-nascido, a rede é o local para que se enfronte com os filhos e netos e distribua seus carinhos, o jardim recebe a mãe que leva as crianças a colher flores. O quarto do casal abarca as extravagâncias do amor que ultrapassam as paredes – neste aspecto sem a constante necessidade de manter as aparências, evitar o julgamento, sem a preocupação de incomodar os demais moradores da casa ou mesmo os empregados. O amor devolve o viço à personagem quando as amarguras da vida se instalam, segundo Hakim, é o aliado para superar o sofrimento.

As atrocidades dos Irmãos, tantas vezes abordados neste *Relato* como monstros, não são suficientes para que Emilie desista deles. São seus filhos e, em sua devoção para com a família, também deles suporta tudo. A presença da matriarca evita que os filhos mais novos façam algum mal físico à Samara Délia, mas não impede que os dois a ofendam e façam de sua vida no Sobrado um inferno. Os maus tratos às empregadas também são regalados com a vista grossa de Emilie e das mulheres que reclamam a paternidade de seus filhos tem a dizer ao marido que não possuem valores, que não pensam em Deus, como se o erro dos caçulas fosse justificado pelos enganos alheios. A escolha de Emilie de permanecer cega para os

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 18

defeitos e atitudes dos filhos incomoda o primogênito Hakim, que sente sua partida apressada pela própria proteção materna:

“Era inútil censurá-los ou repreendê-los. Emilie colocava-se sempre ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos. Essa convivência de Emilie com os filhos me revoltava, e fazia com que às vezes me distanciasse dela, mesmo sabendo que eu também era idolatrado”.<sup>104</sup>

Também o irmão Emir é uma marca, e a adoração a ele ultrapassa sua morte. A convivência dos irmãos, relatada em fragmentos, parece marcada por desencontros. Primeiro, com a indignação de Emir quando Emilie interna-se no convento em Ebrin, o que culminaria com uma ameaça de suicídio e a decisão daquela que se tornaria matriarca do *Relato* em seguir com os irmãos para o Brasil. Depois, a vinda para o país é forçada pela própria Emilie, já que Emir parece ter se apaixonado por alguém em uma das paradas do navio, em Marselha, e foi ela quem tratou de devolver o irmão à viagem, o que não faz sem grande esforço e o envolvimento da polícia francesa. Já no Brasil, os dois conversam apenas na presença dos pais e Emir parece perdido, caminhando sem destino por Manaus. Quando se apercebe do fim trágico, Emilie desespera-se junto do outro irmão, Emílio, ainda no cais. Reluta em aceitar que o corpo foi encontrado, negando a morte, e apenas aquele que seria seu futuro marido é capaz de convencê-la dos fatos. Procura Dorner, que conseguira fotografar Emir durante seu momento de desespero, pouco antes do suicídio, e então trata de conseguir dele as imagens do irmão.

“As dezenas de fotos de Emir serviram para Emilie colocar em prática uma promessa cumprida à risca durante boa parte de sua vida; tu deves ter reparado que, infalivelmente, a cada manhã do aniversário da morte de Emir tua avó caminhava até a Matriz e, ajoelhada, com o corpo voltado para o rio, orava os responsos de Santo Antônio; depois seguia

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 78.

até o cais e pedia a um catraieiro para que a conduzisse à boca do igarapé do Educandos, onde jogava na água um vaso com flores e um retrato do irmão (...).<sup>105</sup>

O lugar escolhido por Emilie para lançar à água a foto de Emir e o vaso de flores era frequentado pelo irmão durante suas caminhadas pela cidade, e a personagem parece devolvê-lo ao espaço de sua preferência. O rio é eleito seu túmulo corrente e ali deposita suas flores. Emir parece não ter terminado a travessia para Manaus, o coração e o pensamento ficaram em outro porto. Quando Emilie se coloca diante do rio como diante de um túmulo, ali está o porto como ponto de partida, e a fotografia, capaz de congelar espaço e tempo, é devolvida ao rio para continuar a travessia.

Cultuar o irmão falecido não é algo que Emilie faz displicentemente: a personagem cobre-se de um luto luxuoso, maquia-se e arruma a casa para cumprir o protocolo. Aos poucos, o gesto repetido ano após ano desperta o interesse dos moradores ribeirinhos e estes passam a frequentar a residência da família buscando Emilie por conselhos, ajuda para suas enfermidades, e também para cultuá-la em resposta. Ao devolver o irmão para o leito do rio, Emilie recebe em retribuição os habitantes da cidade flutuante devolvidos à sua casa, e deleita-se com a figura de “mãe-de-todos” assumida. O carinho desmedido cobra o mesmo carinho como paga, e as visitas destas criaturas desamparadas parecem motivar ainda mais a matriarca a seguir com o comportamento de celebrar a morte de Emir. Os pobres ofertam-lhe tantas coisas que é necessário inventariar os presentes, nunca doados e sempre acumulados como verdadeiras oferendas lançadas em culto a este outro rio, a própria Emilie, e um quarto é construído para dar conta de abarcar as lembranças que chegam ano após ano. A casa, impecável como um altar, e Emilie, imaculada como uma santa, recebem a fila de necessitados que se estende até o coreto da praça.

A imagem quase sublime que Emilie procura aparentar marcaria também uma das últimas fotografias enviadas ao filho Hakim, distante da casa materna. Depois de sua partida, Emilie mantém-se inatingível, relegando o primogênito ao silêncio por quase vinte e cinco anos. Com ele

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 75-6.

troca apenas fotografias, alimentando a adoração que o filho tem por ela. Quando envia a Hakim as duas últimas fotografias antes de seu falecimento, uma delas apresenta Emilie cercada por imagens de santas em seus nichos, na nave da igreja que se abre para o porto. O rosto assemelha-se aos das santas e a riqueza de detalhes da imagem assombra o filho distante. A outra imagem, por sua vez, parece um tanto menos inatingível: remete o herdeiro ao momento de sua partida, sendo uma imagem do pátio do Sobrado, Emilie vestida com o mesmo traje que usaria na tarde da despedida de Hakim, sentada em uma das cadeiras de vime, ao lado da outra, já vazia. Através da fotografia, a personagem é capaz de levar ao filho, no sul do país, um pedaço do Amazonas e um fragmento do tempo em que viveram juntos. Justamente por tão real na memória do filho, a foto possibilita uma dimensão dinâmica: está tão perto que Hakim sente-se ali, ao lado da mãe o corpo e a voz materializados, em pensamento, na verdade inalcançáveis. Também esta imagem mostra como Emilie é capaz de alcançar todos os lugares, nada permanecendo vedado à sua presença, conseguindo alcançar o filho a quilômetros de distância, após tanto tempo da separação.

Na tarde da despedida, recobrada por esta fotografia, Emilie, detentora de todos os espaços, é capaz de criar uma fenda, habitável apenas por ela e Hakim, o filho mais velho. O convívio apenas para os eleitos de Emilie é um dos traços que permeia a obra, os empregados relegados aos fundos da casa na hora da refeição e aos talheres de menor valor.

A presença da família é um presente, uma conquista, e os funcionários da casa não são dignos dela. Apenas quando Anastácia Socorro é descoberta sobrinha de Lobato Naturidade, curandeiro venerado por Emilie, a empregada passa a frequentar o espaço mais íntimo da casa e a sentar-se à mesa para as refeições. O estado de escravidão velada mantém-se pela cordialidade no tratamento que tenta encobrir o trabalho abusivo. As guloseimas do sul chegam à Anastácia pelas mãos de Hakim, o que é feito às escondidas para evitar a repreensão da mãe, e o intervalo nos serviços domésticos só chega quando, junto da patroa no quarto de costuras, Anastácia conta as histórias e os mitos da vida no interior para poupar-se algum tempo de trabalho. No entanto, o parentesco com o

curandeiro de Emilie faz de Anastácia Socorro uma serviçal de respeito, suas tarefas na manutenção da casa tornam-se mais amenas e é convidada a desfrutar das refeições junto à mesa. A convivência torna-se outra vez menos íntima diante do desagrado dos Irmãos em conviver com a empregada, que prefere abster-se de algumas regalias frente à eminência do caos, mas o status da lavadeira passa a ser o de uma empregada de confiança.

E como entre os empregados há algum grau de hierarquia, também o há entre os filhos. Emilie protege a todos, mesmo aqueles que são tratados como bestas durante o romance, mas Hakim é o único interlocutor escolhido dentre eles. Ensina apenas a ele o árabe e, assim como já dito anteriormente, os dois tornam-se aptos a habitar uma fenda no pátio, que apenas lhes pertence, quando conversam em árabe sobre sua partida. Diante de todos, podem encerrar-se em outro idioma, e vedar a entrada de qualquer intruso.

“E eu pensava: ensinou a mim e a nenhum outro, para sermos confidentes, para ficarmos sozinhos na hora da separação. (...) Esperou os dois filhos subirem para o quarto e, a sós comigo, entregou-se de vez à cantilena da despedida”.<sup>106</sup>

Com Hakim, Emilie pode ser inteira, sem o drama da tradução, sem tatear os caminhos por onde passa o afeto.

O ensino do árabe inicia-se com o filho ainda pequeno, quando o primogênito sente-se fascinado pela escrita e passa a atentar-se às conversas dos pais tentando identificar do que tratam. Emilie ensina de maneira caótica, percorrendo a Parisiense com o filho e nominando os objetos de um cômodo. Com seus próprios passos, Hakim caminha pela casa e também para dentro do idioma, já que através das lições sem método passa a vislumbrar as estruturas do árabe. Capaz de guardar segredos, Emilie ensina através da penumbra – os quartos iluminados parcialmente,

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 92.



mostrando sem mostrar, são o palco de uma aula que não é aula, mas alimenta o filho com o halo do alifebata.

Após as lições, a personagem deixa o filho digerindo o aprendizado e tranca-se no quarto contíguo ao seu. O local, permitido somente a ela mesma, atrai o olhar de Hakim, que não deixaria os segredos da mãe em paz até poder invadi-los.

“Só quando mudamos para a casa nova (o sobrado), o santuário de segredos desmoronou. Mudar de casa traz revelações, deixa mistérios, e na passagem de um espaço a outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público. Os objetos do esconderijo da Parisiense ela arrumou no baú lacrado que carregou sozinha, caminhando ao longo dos dois quarteirões que separam as duas casas”.<sup>107</sup>

Emilie está em todos os lugares e é também capaz de decidir quem tem a permissão de frequentar um ambiente. O quarto de segredos pertence exclusivamente a ela, e quando o dia da mudança chega, é ela quem se responsabiliza por levar de uma casa a outra seu mundo particular. A mulher pequena que se encarrega de organizar um baú de guardados e transportá-lo nos oferece a imagem de um passado carregado, pesado de tantos segredos, que ninguém deve conhecer. Hakim a observa de longe, sabendo que não perdoaria a traição de percebê-lo não perto, vigiando a travessia da vida resguardada dos olhares intrusos. No Sobrado, o volume de relíquias é mais uma vez escondido, até que o filho mais velho entrega-se a uma busca determinada pela chave do cofre pessoal de Emilie. O mundo íntimo contém uma vestimenta exótica, o hábito, o relógio negro onde se escondem as cartas da irmã Virginie Boulad, também do convento em Ebrin, os braceletes de ouro que remetem aos quatro filhos, os negativos da fotografia que Dorner tirou de Emir no coreto da praça, lembranças de tempos distantes e fortunas pessoais que se guardam dentro do “armário mastodonte”.

Bachelard afirma que apenas o pobre de espírito guarda qualquer coisa, de qualquer jeito, no armário. O espaço do armário é profundo, é

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 47.

espaço da intimidade, preenchido pelo tumulto mudo das lembranças que não se abre a qualquer um. Não é um móvel cotidiano, sempre acessível, e ali se concentram promessas. “Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. (...) A ordem recorda nele a história da família”<sup>108</sup>. Os tesouros de Emilie remontam à história da família e se relacionam com o que a matriarca valoriza: sua origem, o irmão e os filhos, a passagem pelo convento – e são protegidos e preservados inalcançáveis enquanto naufragados, cravados como pedra fundamental no fundo do baú.

Algumas destas riquezas de Emilie são vistas por Hindié Conceição no cofre da família, escondido dentro do galinheiro nos fundos da casa. O interior do cofre de Emilie está amontado de coisas sem nítida organização como seriam as aulas do alifebata a Hakim, como ela mesma, mas mais uma vez na penumbra ela é capaz de mostrar a amiga Hindié o que está e onde está, e com sua voz organizar o acumulado de lembranças dentro do espaço restrito da caixa metálica. Também dinheiro se guarda neste cofre, mas ele tem espaço suficiente para uma bíblia, as joias utilizadas nas conciliações com o marido, os álbuns da infância dos filhos e as correspondências da irmã Virginie. Também segundo Bachelard, o cofre, ao contrário do armário, guarda as coisas

“inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial”.<sup>109</sup>

Já às portas da velhice, com o marido adoentado, temendo pelo futuro de Samara Délia, as lembranças de Emilie não cabem mais no armário – não são mais apenas dela. São as lembranças de toda uma família e sua história, e agora necessitam do espaço do cofre, que guarda para outro, guarda para prover quando faltar. Neste caso, o cofre guarda a história para quando a memória ausentar-se.

Não só parte do conteúdo do cofre remete às origens de Emilie como o próprio código para abri-lo faz referência ao nome de sua avó, Salma, com

---

<sup>108</sup> BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (p. 92)

<sup>109</sup> Ibid., p. 97.

quem aprende a ler e a escrever. A infância e a vida no Líbano estão sempre presentes na vida da personagem, e assim se alastram para toda a casa familiar.

Emilie não necessita do relógio negro que está nas paredes do Sobrado. O dia começa com o sol e os sons característicos, enquanto o silêncio anuncia a chegada da noite. No entanto, o relógio foi adquirido após grande esforço da personagem, que na passagem pelo convento em Ebrin fascinou-se pelo relógio negro sobre as paredes brancas da sala da Vice-Superiora, irmã Virginie Boulad.

Além do relógio, as origens de Emilie vêm à tona nas tardes no quarto de costuras, quando deixa escapar frases em árabe nas conversas com Anastácia Socorro a que Hakim presencia. O cheiro dos figos de sua infância também pontuam as narrativas sobre sua terra, o mundo além-mar invadindo através da memória o espaço da casa familiar. E, nos banquetes exóticos das noites de sexta-feira, as guloseimas e os hábitos alimentares aproximam-se mais do Líbano do que do pátio da residência encravada no meio de Manaus.

No fim da vida, faz-se necessário que se fale com ela devagar, bem alto para vencer sua surdez, e em árabe. O retorno à origem é também denotado pela fala da amiga Hindié Conceição:

“Ela também falava sozinha, conversava em língua estranha até com os animais, e ultimamente despertava de madrugada e abria os janelões para contemplar um horizonte irreal formado de aldeias incrustadas nas montanhas de um país longínquo. E uma manhã, ao entrar na cozinha, Hindié viu uma mesa repleta de iguarias que Emilie havia preparado durante a noite. (...) ‘Senti o odor do mar e dos figos, e desconfiei que os parentes de lá me chamavam’.”<sup>110</sup>

Antes de morrer, Emilie solta os pássaros da gaiola. Afirma que aqueles que ficam já fazem parte dela, e que voaram juntos quando chegar o tempo. Como os animais do pátio, também os segredos deixam o espaço

---

<sup>110</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 123).

restrito do baú, e Hakim encontra o armário vazio quando incursiona por ali após o falecimento da personagem.

Quando todos se vão, Emilie permanece, morando sozinha, os leitos arrumados esperando a chegada daqueles que estão longe. Como uma pedra fundamental, a mãe da família não sai em busca da filha que sumiu no mundo e não visita o filho distante, tampouco aceita a companhia de estranhos ao seio familiar, simplesmente esperando pelo regresso daqueles que ama. Acostumada a ser cultuada, a ser procurada, a mãe de todos mantém a rotina dos dias. Continua saindo para o mercado, conservando tudo em ordem e todas as coisas em seu devido lugar, chamando alguém para ajudá-la a levantar os presentes guardados no quarto dos fundos e assim poder rememorar outros tempos.

Isolada no Sobrado, Emilie e a casa são um só: o sangue que sela o fim da matriarca também mancha a ardósia no pátio da fonte. Os animais calam-se quando sua voz se cala, Hindié não é capaz de divisar um único movimento deles quando adentra a casa em que a amiga agoniza, apenas a tartaruga Sálua cisca a soleira da porta da copa. A casa trancada e o silêncio são um mau presságio que se confirma: Emilie, moribunda, é colocada pela vizinha no sofá da casa enquanto chegam o irmão Emílio, as freiras da Santa Casa, o médico da família e os filhos mais novos. Sem que se possa fazer nada para adiar o fim, morre dentro do espaço que espelharia seu espírito, a própria casa servindo-lhe de túmulo.

“(...) pois lá no sofá da sala Emilie ainda respirava, como um corpo que ainda vive, mas à sombra da morte. Sim, flores brancas e ramagens verdes, telefonemas e mensagens de luto, tudo isso era como levar o túmulo para dentro da casa”.<sup>111</sup>

O túmulo está dentro da casa – é a própria casa. A morte desestabiliza o mundo organizado de Emilie e o interior da residência é tomado pelo caos. A casa que parece dormir quando a Narradora pretende visitar a avó que não vê há anos parece ter passado por um vendaval, a sala

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 127.

está em desordem, logo os janelões estarão fechados para sempre. E o túmulo da matriarca parece selado quando a Narradora, após a conversa com Hindié, observa o Sobrado e anuncia que logo o limo e as trepadeiras tratarão de crescer para vedar toda superfície, toda fresta por onde a luz do sol poderia alcançar o interior, relegando o edifício a permanente escuridão.

Quando Emilie expira, apenas um animal movimenta-se pelo pátio da casa. A tartaruga Sálua é apontada pela personagem como seu espelho vivo durante uma conversa com a amiga Hindié Conceição. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, a tartaruga carrega em si a representação do universo – sua carapaça como uma cúpula, o céu, e o inferior plano, como a terra. Por sua massa e força, relaciona-se ainda, através das quatro patas curtas plantadas no solo, com as colunas do templo, fazendo dela “comóforo, carregador do mundo”<sup>112</sup>. Assim, Emilie, a personagem que guarda segredos e conhece as chaves para os cofres, segrega ou permite a presença nos espaços da intimidade, híbrido de mulher e casa – o berço, a casa-ninho de Bachelard – encontra no quelônio seu espelho: símbolo de animal ancestral, universo em si, estrutura da família. A força de sua presença é tanta que o falecimento não cabe em um telegrama. A epístola que comunica sua partida deve remontar ao início, cobrir um amálgama de vozes para que o anúncio de sua morte tenha a mesma dimensão do que representa nesta casa.

## 2.6. A Narradora

Dotada de uma identidade fragmentada, da Narradora deste *Relato* sabe-se que foi criada na família, por Emilie, e que sua mãe é ausente, visitando-a quase nunca, o que configura uma mágoa que surge no texto por mais de uma vez. A própria Narradora, sem nome, o que neste caso reforça a identidade perdida, diz que a história sua e de sua mãe é uma história de desencontro. Afastada de Manaus pelo intervalo de vinte anos e após uma

---

<sup>112</sup> CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. “*Dicionário de Símbolos mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*”. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (p. 869).

internação em uma clínica (derivada de um surto de ordem psicológica que culminou em um acesso de raiva), decide visitar a casa da infância.

O regresso da Narradora é crucial para o *Relato*: é o caminho de volta a um espaço do passado que origina a necessidade de contar, de escrever ao irmão a epístola sobre o fim de uma vida onde se tenta abarcar quase toda ela. E, para regressar, é necessário antes partir. O corte do cordão, o desprendimento e a distância são os motivadores da busca pela origem – o caminho de volta. Quando decide embarcar em um avião rumo ao espaço da infância, em parte a Narradora procura também reencontrar o tempo da infância, e todo o *Relato* se desenvolve dentro dessa tarefa impossível.

Bachelard<sup>113</sup> afirma que a casa da infância é inolvidável, e que, contaminados pela sua própria essência, somos diagramas da função de habitá-la. Para nossa Narradora, a casa da infância é sua, mas também do outro. Não é a casa berço, onde mãe e pai habitam, mas a casa da família que a acolheu – como um pássaro criado em outro ninho, fazendo com que ela seja “o outro”. De seu modo de narrar apreende-se alguém à margem, observando, contando à história que assistiu como se fosse apenas expectadora e não alguém que contribuiu para construí-la. O “jeito esquivo, de observadora passiva”<sup>114</sup>, coloca-a a uma certa distância dos acontecimentos, retornando ao Sobrado depois que se encerram os cerimoniais de despedida, decidindo-se por não velar Emilie, acompanhando o séquito de longe – desde mais cedo, ainda criança, escondendo-se na rede, dentro do quarto de Hakim, enquanto alastra-se a tragédia do que aconteceu à Soraya Ângela. Mescla-se, ao olhar que observa à distância, ao não pertencimento voluntário, o desejo de encolher-se, de proteger-se, e para tanto a arquitetura serve como um útero, como a suplente da mãe que é ausência: na figura da rede que acolhe diante do medo, na gruta dentro da igreja que guarda confissões, no espaço a céu aberto em que adormece quando chega à Manaus.

Retornar ao espaço da infância é nascer de novo nesta revisita. A escolha por um voo noturno, durante o qual não se pode divisar com clareza

---

<sup>113</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (p. 34).

<sup>114</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 26).

aquilo de que se aproxima, culmina com a Narradora adormecendo ao relento, nas proximidades da casa da mãe, envolta pela natureza. A calada da noite gesta o retorno, que acontece na escuridão dos sonhos, sonhos e devaneios, e no espaço que a abriga como um útero a voz que nos relata pode nascer de novo:

“Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua.”<sup>115</sup>

A escuridão, a umidade e o corpo encolhido nos remetem a um feto, a um início de vida, e assim aproximam o início desta revisita ao renascimento da Narradora para o passado que parece esquecido. Adormece do lado de fora, não pertencente à casa da mãe com quem não tem qualquer laço, procurando divisar na paisagem uma imagem familiar e reconfortante, os leões de pedra que estão ali desde a infância.

Na casa da mãe, o não pertencimento aparece logo no primeiro contato. A decoração pesada das salas entulhadas de móveis reúnem itens ecléticos, pagodes chineses, tapetes de Kasher e de Isfahan, cristal da Bohemia e elefantes indianos, o que situa esta casa em lugar nenhum do mundo – aponta para todos os lugares e, assim, para lugar nenhum. Um espelho termina por multiplicar o caos, mas tudo está em seu devido lugar, devidamente polido, como se esta não fosse uma casa habitada. Assim, ao deparar-se com a casa da mãe, a Narradora na verdade chega a nenhum lugar, a um lugar em que a ausência de tantos anos repete-se na ordem que remete a um ambiente inabitado, a claridade diminuta contribui para criar a imagem de um lugar inóspito – já que a escuridão é também própria do

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 07.

isolamento e do assustador, a luz do sol trazendo o calor e a vida vedada para fora da casa – e o mar de coisas parece-lhe sombrio.

Sem lugar na casa materna, a Narradora continua o caminho até a casa da infância, o Sobrado de Emilie. A distância diminuta remete esta personagem ao passado enquanto atravessa uma dicotomia entre o que parece não ter mudado em nada, permanecendo congelado no tempo, e o que mudou para sempre. Na praça, os monumentos continuam os mesmos, conservados em seu lugar através dos anos, mas a visitante recobra passagens que já se foram, os personagens destas histórias já falecidos, e o espaço lhe aparece como uma lápide abandonada. É possível atravessar novamente a praça, mas impossível atravessar outra vez aquele tempo. Sente falta dos movimentos e dos sons da infância, em um diálogo com o inalcançável. Ao chegar ao Sobrado, encontra a casa adormecida, grita por Emilie sem sucesso e, imaginando que a matriarca está no mercado, seguindo a rotina de todas as manhãs, decide vagar pela cidade, continuando seu diálogo com a ausência e o passado.

O rio serve-lhe como referência enquanto envereda-se pelos bairros ribeirinhos. Depara-se com a estranheza enquanto invade o lugar quimérico da infância, onde o perigo estaria abrigado, as janelas estampadas com o rosto de curumins como a moldura de um retrato:

“Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência, era a praça e a torre da igreja que ali inexistiam. Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância (...).”<sup>116</sup>

A Narradora não quer ser uma estranha – no entanto, é tudo que é. Não pertence ao bairro das crianças nuas e sujas, como também não se

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 109-10.



sente pertencente ao Sobrado. Procurando encontrar Manaus, procura encontrar-se, e decide voltar ao centro em uma canoa, observando a cidade da água.

Depara-se, mais uma vez, com a destruição. O atracadouro afastado do porto, o espaço preenchido pela poluição e pela degradação. Sente-se ainda mais distante deste lugar, desconhece-o e, incomodada, afasta-se dali com rapidez. Nada corresponde ao espaço da infância e da revisita, e o desencontro com o lugar parece cada vez mais profundo quando se depara com a própria imagem de sua estranheza: um homem com animais por todo seu corpo tenta caminhar pela praça, equilibrando-se. A Narradora procura caminhar pelo tempo do passado, equilibrando seus monstros, seus medos. Permanece atônita, observando a figura bizarra e o alvoroço da gente na praça, até que percebe Dorner a seu lado, próximo como a nuvem de tempestade. Fugindo da chuva que começa a cair, escondem-se na igreja e ingressam em uma conversa sobre o passado.

A conversa com Dorner se dá na penumbra de uma gruta ao lado na nave central. Durante a tempestade, o valor do abrigo é ainda maior. A Narradora e Dorner, abraçados pela arquitetura da igreja, reclusos em uma gruta onde a luz é intermitente, conversam em tom intimista capaz de afugentar a personagem que luta para se encontrar. Também aqui a arquitetura é abrigo<sup>117</sup>, protegendo-os da fúria do tempo e servindo de invólucro para uma conversa permeada por nostalgia e dor, o mundo exterior que desaba em chuva ignorado dentro do espaço seguro. O espaço da gruta, dentro do espaço da igreja, protege duplamente – a casca dentro de outra casca, isolando-os do universo, na penumbra. Ali passam por momentos do passado, recobram nomes queridos e a Narradora descobre o significado de versos que repetiu toda uma vida sem conhecer o significado – a descoberta a assombra, sabendo que jamais poderá repetir as palavras apenas pela brincadeira, para sempre marcada pela versão de Dorner. Saber o verso, assim como saber-se, quem se é, de onde se vem, encerra as possibilidades que o não-saber possibilita.

---

<sup>117</sup> BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (p. 59). – a casa que abriga da tempestade se une ao homem, o protege em um sentido materno.

Retornando para o Sobrado, na esperança de encontrar Emilie, decide por criar um caminho sinuoso.

“Talvez quisesse adiar o encontro com Emilie, afastar-me do sobrado naquele instante ou suprimir da caminhada o espaço inconfundível da nossa infância. Por isso, quase sem perceber tinha dado uma volta pelas ruas do centro, quando na verdade podia ter encurtado o percurso, atalhando por uma rua que liga a igreja ao sobrado. Caminhava apressada, não para chegar logo, mas para fugir(...)”.<sup>118</sup>

O encontro com o passado, tão desejado, na iminência de acontecer, desespera. Às portas de encontrar-se com a mulher de sua infância, a casa que a acolheu, com sua própria história, perambula fugindo da revisita. Quando finalmente chega, depara-se com Hindié em desespero e é impedida de entrar na casa – tudo está perdido, e Emilie está morta. Sem Emilie, o Sobrado não possui sentido, e Hindié Conceição a afasta da casa em luto.

Impedida para sempre de retornar ao espaço da infância, uma coisa só somada à presença de Emilie, a Narradora permanece distante. Como já mencionado, acompanha tudo à distância, mas tenta reconstruir as passagens da vida da família através dos relatos do alemão Dorner, da vizinha Hindié e do tio Hakim, somando-se a isso suas próprias memórias. A conversa com Dorner acontece antes mesmo da descoberta do falecimento de Emilie, na gruta protegida da igreja. Os outros dois relatos, de Hindié e de Hakim, acontecem nas proximidades do Sobrado, no alpendre da vizinha ou sob a copa do jambeiro, não dentro da residência da matriarca para sempre ausente, mas à sua sombra, sob suas janelas, sua proteção. Se a essência do interior da casa está para sempre modificada, a presença do edifício é capaz de remeter a um tempo passado de aconchego e zelo, e é o olhar que se fixa nele que reconstrói a vida passada.

---

<sup>118</sup> HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 121).

Impossibilitada de reencontrar da infância, a Narradora nos conta a passagem pela clínica, onde também dialoga com o encontro de um lugar, uma identidade – o pertencimento. Na clínica, o espaço austero e sóbrio contrasta com o interior psíquico em ebulição, a mente em caos. O que conta aos médicos durante as sessões de análise são memórias mentirosas, sonhos inventados, mas decide contar a verdade sobre os pais, já apontando para uma busca pelo reencontro consigo mesma. Da janela do quarto, como Emilie, contempla dois mundos: um visível, palpável, outro distante, latente na memória. Quando indagada sobre o que atrai para permanecer na clínica, pergunta-se o que seria capaz de atraí-la do lado de fora dos muros. As paredes da clínica protegem da realidade da qual a Narradora não pode desvencilhar-se, e ali, vivendo em um fragmento do universo, a clínica soa como uma alternativa para a realidade inóspita. A não existência de um lugar para ser, no mundo, culmina com a decisão de regredir, de retornar à Manaus. Deparando-se com a partida da matriarca, relatar ao irmão distante a história da família, da matriarca Emilie, é também remontar à própria história em uma epístola. Na esperança de reconstruir o tempo e o espaço da infância, da origem, a Narradora tenta, a partir deles, reconstruir-se.

### 3. Conclusão

Toda elaboração de uma dissertação, qualquer que seja, depara-se com seus percalços. Neste caso, a dificuldade encontrada deu-se quanto às referências. A dificuldade foi encontrar o liame entre as duas esferas, arquitetura e literatura, já bem coeso, documentado. A correspondência já foi por vezes apontada<sup>119</sup>, mas muito pouco trabalhada.

As referências dão-se ora em um destes campos, ora em outro, e os esforços transdisciplinares na intenção de relacionar literatura e espaço acontecem quase sempre no âmbito da geografia<sup>120</sup>, servindo pouco a este trabalho que se propôs analisar a casa, a forma arquitetônica mais elementar.

Já em Boechat<sup>121</sup>, a dissertação procura relacionar o espaço do romance, em sua multiplicidade que ultrapassa apenas o geográfico, com a identidade dos personagens, usando para isso também dois romances de Hatoum. Entende-se, no entanto, que toda a fundamentação teórica de Boechat se dá no campo de estudos literários – o que é o personagem, a identidade do personagem, as diversas abordagens de espaço dentro do fazer literário –, e tal aproximação não caberia dentro deste trabalho que se realiza pelo viés da arquitetura.

A opção, assim, foi partir de Bachelard<sup>122</sup>, principal referência para análise deste espaço poético do romance, e as outras leituras atuaram na formação de subsídios, na formação de uma leitora mais atenta, mais detida nos símbolos e nos detalhes que Hatoum deixou, como pistas, ao longo de *“Relato de um Certo Oriente”*.

Não se possui a mínima pretensão de que todas as simbologias do romance tenham sido abarcadas por este estudo singular. As leituras,

---

<sup>119</sup> Dentre os artigos encontrados, cita-se LIMA, A.C.B.R. “A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria”. *Arquiteturarevista* - Vol. 4, nº 2:8-16 (julho/dezembro 2008) – Disponível On-Line

<sup>120</sup> *Transfazer o espaço : ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa / Adáuto de Oliveira Souza ... [et. al.]*. Dourados : Ed. UFGD, 2011.

<sup>121</sup> BOECHAT, Fernanda Boarin; *“Espaço da Identidade: A Relação entre Espaço e Personagens em ‘Cinzas do Norte’ e ‘Órfãos do Eldorado’ de Milton Hatoum”*. Curitiba, 2011.

<sup>122</sup> BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

inúmeras, revelaram a cada novo olhar mais um meandro por que navegar, e por certo mais uma dezena de leituras abriria mais uma dezena (ou mais) destes meandros. Foram, assim, analisadas as simbologias que cabiam ao propósito principal desta dissertação, que poderiam nutrir as correspondências entre arquitetura e literatura.

Procurando devolver à arquitetura algo de poético e à literatura outra forma de leitura, de abordagem dos personagens do *Relato*, as correspondências surgiram de variadas formas. Hakim, o perscrutador, arrombador de segredos, fala do passado “como alguém que acaba de encontrar a chave da memória”<sup>123</sup>. A chave da memória é também a chave que abre o baú de segredos de Emilie, a chave que Samara procura silenciar ao retornar à clausura nas noites de quartas e sábados. Este personagem, que a narradora sabe ser, dos tios, a única fonte de segredos, abre-se como um cofre – como aquele que guarda o que importa para prover aos demais, a todo o clã – nos arredores da casa materna, enlutada.

O lugar de contar também merece atenção. A natureza abriga e sob a parreira a sobrinha e o tio conversam sobre o passado. Estão no sobrado, mas do lado de fora dele: o interior é a própria Emilie, e da mesma maneira que Hindié Conceição diz a nossa narradora que não entre, já que tudo está perdido, a ausência da mãe, da avó, parece cerrar as portas e janelas da casa para sempre. Apesar disso, os personagens permanecem a sua sombra, rememorando. Debaixo das janelas dos quartos de dormir, debaixo da intimidade, do espaço que resguarda, recordam. Mais de uma vez sob a natureza se abrigam, a copa do jambeiro protegendo: a narradora quando Soraya Ângela morre tragicamente ou quando tenta decidir-se ente insistir no chamado a Emilie ou perambular pela cidade e retornar mais tarde ao sobrado, Hakim enquanto a casa lhe está vedada, todos ausentes sepultando a matriarca.

A figura da natureza como abrigo distancia Hatoum do regionalismo datado, do exotismo que o leitor incauto espera de um romance situado no Amazonas, para aproximá-lo de uma noção intimista da floresta. A floresta,

---

<sup>123</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 28).

em *Relato de um Certo Oriente*, está no quintal da casa<sup>124</sup>. Não é a floresta dos românticos, dos heróis de José de Alencar, ou ainda a floresta modernista de “Macunaíma”, de Mario de Andrade. Os animais de Emilie e a “cortina vegetal” em que os Irmãos se escodem para chorar sua morte trazem a floresta como parte da vida no ambiente amazonense. Assim, a vivência com os símios, os pássaros e as flores colhidas no jardim nas vésperas de Natal contribui para uma relação intimista com os atributos da natureza, culminando com a figura do retorno da narradora para Manaus, o que acontece em uma “espécie de gruta vegetal”, que é o útero de onde renasce para esta revisita. O espaço da natureza não é exótico aos personagens, é próprio deles.

Retornar é o que motiva o *Relato*: sem o deslocamento e o desejo de rememorar a casa da infância, não há romance, segundo o próprio autor (informação verbal)<sup>125</sup>. A distância é, assim, o caminho para a proximidade. Emilie chega a dizer, de um dos personagens, “o meu querido teve de cruzar o oceano e morar em outro continente para poder regressar”<sup>126</sup> – é preciso deixar a casa de família para poder tornar a ela. No caso de Hakim, é preciso partir para adorar a mãe à distância, longe das fraquezas e omissões que o convívio cotidiano é capaz de revelar. Se as gerações dos filhos e netos de Emilie retornam para a Parisiense e para o Sobrado, a matriarca e o marido retornam para a terra estrangeira. O Líbano é revisitado nas conversas em árabe em torno do carneiro sacrificado, também na sala em que a costura é mesclada a baforadas de narguilé e histórias do passado. O movimento de regressar é presente em toda a obra, e apresenta a marca da casa natal – a casa inolvidável.

“Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia, e não à literatura eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a

<sup>124</sup> Benedito Nunes afirma que “Milton descreve o quintal de uma casa e, ali, o leitor defronta com todo o mundo amazônico”. *Estado de São Paulo*, 27.jan.1996.

<sup>125</sup> Informação fornecida por Milton Hatoum, São Paulo, 2012.

<sup>126</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 123).

intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou *repousar* no meu passado”<sup>127</sup>.

Assim, a casa da família não aparece em descrições minuciosas, detalhadas, reais demais para a memória. A residência está na penumbra, nos objetos, nas passagens cotidianas em que o olhar se detém sobre uma estátua na fonte do pátio ou os ouvidos são invadidos pelas pesadas badaladas do relógio nas paredes da copa.

A penumbra da Parisiense assusta o Hakim durante a infância, que já adulto se assustará com a penumbra silenciosa do quarto de Samara Délia e Soraya Ângela enquanto a morte trágica da menina assola toda a família. Os espaços que se mostram em fragmentos também são típicos da escrita memorialística de Hatoum, o espaço da residência por este outro espaço, o da memória, capaz de imputar a percepção de quem recorda ao corpo arquitetônico. O pátio é imenso nas brincadeiras das crianças, a narradora, seu irmão e Soraya Ângela, sendo uma dimensão íntima na despedida de Hakim e Emilie ou nas reuniões para o banquete exótico. Também para o primogênito, as paredes da Parisiense encerram “sombras do passado”, enquanto para Samara Délia o Sobrado abarca toda a dimensão dramática de sua existência, tendo ali vivido sob as trancas – principalmente familiar e social, de maior severidade do que a tranca da porta do quarto, da clausura arquitetônica.

A escuridão é ainda a dimensão maior da intimidade. No escuro Hakim vela o túmulo da família, a luminosidade incapaz de denunciar aos olhos alheios a conversa transcendente. Também pela escuridão Hakim inaugura seu contato com o árabe, o momento do aprendizado coincidindo com a chegada da luz. A clareza contrapõe-se à ignorância, o claro ao escuro, mas o idioma chega pelo recôndito, através de espaços escusos, como se penetrar nestes espaços sem luz já fosse um prenúncio da presença na intimidade dos pais, durante as conversas no idioma estrangeiro, da cumplicidade que partilharia com a mãe – todos estes

---

<sup>127</sup> BACHELARD, Gaston; “*A Poética do Espaço*”. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (p. 32).

atributos não da luz solar, mas dos espaços entrevados, onde convivem os mistérios, os segredos, as particularidades que se quer resguardar dos invasores.

A figura do invasor acompanha Hindié Conceição, que, enquanto Hakim quer perscrutar segredos, parece por sua vez querer devassar um pouco da intimidade da família. É a confidente de Emilie, mas dela Samara Délia e o irmão se escondem na rede. Parece, no entanto, uma invasão permitida pela matriarca, que faz dela seu braço direito, o apoio nos momentos em que os fracassos estão quase evidentes – levando-lhe a conhecer o cofre e seu segredo para o caso de os filhos caçulas se voltarem contra a irmã, contando com sua ajuda para retornar as estatuetas quebradas a seu devido lugar. A chave do sobrado, que Hindié leva sempre dentro do corpete, é usada para ingressar pelo portão lateral, como uma intrusa. Durante o tempo em que a moradia da família foi a Parisiense, no entanto, não há chaves, “ela anunciava a sua visita batendo palmas estrondosas, gritando Emilie com uma voz pastosa que vinha da gengiva e ecoava nos aposentos da Parisiense”<sup>128</sup>. A residência do clã é também o lugar de trabalho, a loja, e não são necessárias chaves, a dimensão da intimidade está sempre um pouco comprometida.

Na Parisiense, exterior e interior estão muito próximos. O comércio mistura-se a vida da família, as vitrines também sofrem as consequências da festa de natal que aconteceu na residência – e não na loja. Mesmo que no Sobrado os vizinhos e as amigas de Emilie continuem a participar do desenrolar do *Relato*, é durante o rememorar da vivência na Parisiense que Hakim nos apresenta estes personagens que extrapolam a esfera familiar. No Sobrado, a convivência torna-se mais intimista, mais reservada, e é ali que os dramas familiares acontecem de fato. A Parisiense recebe as provocações de marido e mulher, imagens de santos guardados no armário das grinaldas ou o Alcorão escondido durante o ramadã; mesmo a saída do patriarca durante a ceia natalina se resolve sem demora, os conflitos acontecem de maneira mais leve. No Sobrado, as diferenças tomam outra proporção, a gravidez de Samara é tomada como um contágio, os irmãos

---

<sup>128</sup> HATOUM, Milton; “*Relato de um certo Oriente*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (p. 33).



escrutinam a casa em busca das pegadas de um culpado, atormentam Emilie enquanto trazem mulheres da rua para dentro da esfera familiar. E é também o Sobrado que recebe as mortes de Soraya Ângela, do pai, da própria Emilie. Nominá-lo “Sobrado” é uma importante informação que sela a demarcação entre o que é espaço comum, do convívio, e o espaço particular, dos quartos – divididos em dois pavimentos distintos, separados pela escada, distantes do rés-do-chão e da presença de qualquer um –, em oposição ao corpo único, loja e casa, da Parisiense, assim maximizando a relevância do espaço familiar.

Entre a Parisiense o Sobrado, Emilie carrega seu baú de segredos, seu mundo mantido seguro longe de todos. Dentro do baú parece levar a história da família, além da sua própria. A matriarca mistura-se aos seus espaços: ao baú, ao quarto em que estes segredos antes pertenciam, na Parisiense, ao espaço da Parisiense e do Sobrado. Durante esta dissertação ela foi tantas vezes aproximada da casa, a casa-mãe, berço, que prepara e protege do mundo. No entanto, Emilie é mais do que a casa. Circula pelos espaços privados, sendo a única permitida no quarto em que Samara gera o silêncio, detém-se no espaço exterior da casa, colhendo as flores com seus filhos, cuidando dos animais que se calam diante de sua partida, pelo mercado no início das manhãs, pela igreja e pelo cais, despedindo-se do irmão Emir continuamente.

Emilie está em todos os lugares e é a pedra negra desta família, para a qual todos se tornam durante a vida. Na paisagem amazônica, no entanto, parece mais acertado relacioná-la com o rio. O rio em “*Relato de um Certo Oriente*” é a referência na ausência da praça ou da torre da igreja, é o caminho, é a fonte da água e do alimento, sobre ele erguem-se as casas da cidade das palafitas, é túmulo. Também assim se apresenta a personagem símbolo deste romance: referência da família e ícone cultuado pela população ribeirinha, a guia no caminho para dentro de um idioma estrangeiro, suas mãos sendo fonte de carinhos para o marido e filhos e capazes de quitutes convidativos, estrutura para todo o clã, túmulo de segredos e mágoas.

Emilie movimentava o romance e ainda assim não nos fala – sua voz está em todas as outras vozes, em personagens que carregam e eternizam o seu eco.

#### 4. Referências

- AUERBACH, Erich; *“Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica”*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
- AUERBACH, Erich; *“Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental”*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BACHELARD, Gaston; *“A Poética do Espaço”*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOECHAT, Fernanda Boarin; *“Espaço da Identidade: A Relação entre Espaço e Personagens em ‘Cinzas do Norte’ e ‘Órfãos do Eldorado’ de Milton Hatoum”*. Curitiba, 2011. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração de Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná.
- BOSI, Alfredo; *“História Concisa da Literatura Brasileira”*. São Paulo: Cultrix, 44ª edição, 2007.
- Digestivo Cultural: Entrevista Milton Hatoum. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/> (acesso em Maio de 2011).
- DOLHNIKOFF, Luis; *“A fase áurea do romance”*. Disponível on-line em <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/137-milton-hatoum-e-a-condicao-extemporanea-do-romance> (acesso em Março de 2012).
- EAGLETON, Terry; *“Teoria da Literatura: uma introdução”*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FACINA, Adriana; *“Literatura e Sociedade”*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- FIDELIS, Ana Cláudia e Silva; *“Entre Orientes: Viagens e Memória. A Narrativa ‘Relato de um Certo Oriente’, de Milton Hatoum”*. Campinas, 1998. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.
  
- FREITAS, Julia Maria Amorim; “A casa e a língua: redes de textualidade e territorialidade em *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum”. V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes, Ouro Preto (2001). Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca3001.htm> (acesso em Outubro de 2010).
  
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *“Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem”*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1994.
  
- \_\_\_\_\_ . *“Museu Movente: o Signo da Arte em Marcel Proust”*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
  
- HATOUM, Milton; *“Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
  
- \_\_\_\_\_; *“Cinzas do Norte”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
  
- \_\_\_\_\_ . *“Dois Irmãos”*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
  
- \_\_\_\_\_ . Entrevista concedida à Aida Ramezá Hanania (1993). Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm> (acesso em Maio de 2011).
  
- \_\_\_\_\_ . Entrevista concedida à Soraia Vilela, DW World. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1355376,00.html> (acesso em Outubro de 2010).

- \_\_\_\_\_ . “*A Cidade Ilhada*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_ . “*Órfãos do Eldorado*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis; “*A Relação entre a Arquitetura e a Literatura a partir da Crítica, da História e da Teoria*”. Artigo. Disponível online em [www.arquiteturarevista.unisinos.br/pdf/48.pdf](http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/pdf/48.pdf) (acesso em Janeiro de 2010).
- MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha; “*Memórias Inventadas: um estudo comparado entre ‘Relato de um Certo Oriente’, de Milton Hatoum e ‘Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra’, de Mia Couto*”. São Paulo, 2007. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Área de Concentração de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- NUNES, Benedito. “*O Tempo na Narrativa*”. São Paulo: Editora Ática, Série Fundamentos. 1988.
- PRAZ, Mario. “*Literatura e Artes Visuais*”. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.
- PROENÇA FILHO, Domício; “*A linguagem literária*”. São Paulo: Ática, 2007.
- SCRAMIN, Suzana. “O território da identidade”. *Revista Cult*. São Paulo, julho de 2002.
- SOURIAU, Etienne; “*A Correspondência das Artes*”. São Paulo: Cultrix (1983).

- SOUZA, Adáuto de Oliveira ... [et. al.] *“Transfazer o espaço : ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa”*. Dourados : Ed. UFGD, 2011.
  
- TELAROLLI, Sylvia; “Memória e Identidade nos Romances de Milton Hatoum”. *Revista Fikr n° 02*. São Paulo, 2010.
  
- TELAROLLI, Sylvia; *“Na biblioteca de Hatoum: leituras e mediações”*. Artigo. Disponível on-line em [www.miltonhatoum.com.br](http://www.miltonhatoum.com.br) (acesso em Março de 2012).
  
- TORRES FILHO, José Alonso; *“Entre Construções e Ruínas: uma leitura do espaço amazônico em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum”*. São Paulo, 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
  
- WATT, Ian. *“A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding”*. Tradução: Hildegard Feist. Editora Schwarcz Ltda.: São Paulo, 1990.