

JÚLIO CEZAR PEREIRA DE ASSIS

**A CASA LIBANESA E O UNIVERSO MANAUARA: UMA LEITURA
TOPOANALÍTICA DA OBRA *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM**

Uberlândia, julho de 2010

JÚLIO CEZAR PEREIRA DE ASSIS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística - como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária

Linha de pesquisa: Poética do Texto Literário: Cultura e Representação

Tema para orientação: Estudos sobre narrativa literária

Orientadora: Prof^a. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

Co-orientador: Leonardo Francisco Soares

Uberlândia, julho de 2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A848c Assis, Júlio Cezar Pereira de, 1979-

A casa libanesa e o universo manauara [manuscrito]: uma leitura topoanalítica da obra Dois irmãos, de Milton Hatoum / Júlio Cezar Pereira de Assis. - 2010.

93 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.

Co-orientador: Leonardo Francisco Soares.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 2. Hatoum, Milton, 1952- - Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Soares, Leonardo Francisco. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária. IV. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

JÚLIO CEZAR PEREIRA DE ASSIS

**A CASA LIBANESA E O UNIVERSO MANAUARA: UMA LEITURA TOPOANALÍTICA
DA OBRA *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 09 de setembro de 2010.

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Prof. Dr. Ozíris Borges Filho (UFTM)

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus familiares,
que sempre me deram apoio em todos os
momentos de minha vida.

AGRADECIMENTOS

A meus orientadores, Prof. Dr^a Marisa Martins Gama-Khalil e Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pela atenção, dedicação e paciência durante o tempo do mestrado.

A meus professores durante o período do mestrado, Prof. Dr. Roberto Daud, Prof. Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira, Prof. Dr^a Maria Ivonete Santos Silva Scortecci, Prof^a Dr^a Maria Cristina Martins, pelas horas de ensinamentos e ótimas conversas.

Aos colegas de trabalho, Prof. Dr. Cesar Mota Teixeira, Prof. Peterson José de Oliveira, Prof. Oliveira Miranda Neto e Prof. Bruno Nicholas, pelo apoio constante durante as longas jornadas de trabalho e vestibulares juntos.

À minha família, pela paciência e apoio incondicional.

A Deus, pela vida e pela energia de superar os momentos de desespero durante o processo de escrita.

Vendam logo esta casa, ela está cheia de fantasmas.

Na livraria, há um avô que faz cartões de boas-festas com corações de purpurina.

Na tipografia, um tio que imprime avisos fúnebres e programas de circo.

Na sala de visitas, um pai que lê romances policiais até o fim dos tempos.

Na quarto, uma mãe que está sempre parindo a última filha.

Na sala de jantar, uma tia que lustra cuidadosamente o seu próprio caixão.

Na copa, uma prima que passa a ferro todas as mortalhas da família.

Na cozinha, uma avó que conta noite e dia histórias de outro mundo.

No quintal, um preto velho que morreu na Guerra do Paraguai rachando lenha.

E no telhado um menino medroso que espia todos eles, só que está vivo: trouxe até ali o pássaro dos sonhos.

Deixem o mesmo menino dormir, mas vendam a casa, vendam-na depressa.

Antes que ele acorde e se descubra também morto.

José Paulo Paes (A casa)

De todos os paradoxos da Amazônia, o mais espantoso é o manto de silêncio e ignorância que a envolve.

Robert Goodland e Howard Irwin

RESUMO

Este trabalho buscar analisar a configuração da casa libanesa e o espaço manauara na obra **Dois irmãos** (2000), de Milton Hatoum, sob a perspectiva da topoanálise - estudo amplamente divulgado por Gaston Bachelard - que consiste na investigação da relação entre os personagens de uma obra de ficção e o local em que habitam na narrativa, utilizando elementos da história, arquitetura, geografia, psicanálise, entre outros. A relação personagem/espelho se faz importante dentro da narrativa de Hatoum no momento em que é perceptível que o núcleo central é uma família de imigrantes libaneses que decide viver em Manaus, devido à prosperidade econômica da região para os estrangeiros durante o ciclo da borracha, tendo contato com um universo oposto ao de suas expectativas: uma cidade flutuante feia, suja, cheia de contrastes e miséria. A partir desse fato, é possível entender os conflitos internos pelos quais passam os personagens principais da trama – Nael (o narrador) e os irmãos gêmeos Yaqub Omar, tendo apenas o espaço da casa e a Manaus degradada para guardar as suas lembranças e dar um sentido à existência. Além do conflito interno/externo dos personagens centrais e o ambiente doméstico, com os estudos da topoanálise, é possível refletir se há uma adesão (ou não) do autor (tendo nascido e ambientado as suas narrativas na região Norte do país) a uma estética regionalista – partindo do pressuposto que esta classificação estilística também está ligada ao espaço na narrativa - adotando assim uma postura anti-exótica ao retratar a Amazônia e seus principais elementos: povo, floresta, rios, etc.

Palavras-chave: Milton Hatoum, espaço, regionalismo, Amazônia, romance brasileiro

RESUMEN

Este trabajo busca analizar la configuración de la casa libanesa y el espacio manauara en la obra **Dois irmãos** (2000), de Milton Hatoum, en la perspectiva de la topoanálisis – estudio ampliamente divulgado por Gaston Bachelard – que consiste en la investigación de la relación entre los personajes de una obra de ficción y el sitio en que habitan en la narrativa, utilizando elementos de la historia, arquitectura, geografía, psicoanálisis, entre otros. La relación personaje/espacio es importante dentro de la narrativa de Hautom en el momento en que es perceptible que el núcleo central es una familia de inmigrantes libaneses que decide vivir en Manaus, debido la prosperidad económica de la región para los extranjeros durante el ciclo del caucho, teniendo contacto con un universo opuesto al de sus expectativas: una ciudad fea, sucia, llena de contrastes y miseria. A partir de ese hecho, es posible entender los conflictos internos que pasan los personajes principales de la trama – Nael (el narrador) y los hermanos gemelos Yagub y Omar, teniendo solamente el espacio de la casa e una Manaus destruida para guardar sus recuerdos y dar un sentido a la existencia. Además de el conflicto interno/ externo de los personajes centrales y el ambiente doméstico, con los estudios de la topoanálisis, es posible pensar si existe una adhesión (o no) del autor (teniendo nascido y ambientado las sus narrativas en la región Norte del país) a una estética regionalista – partiendo del presupuesto que esta clasificación estilística también esta unida al espacio en la narrativa – adoptando así una postura antiexótica al mostrar una Amazonía y sus principales elementos: pueblo, floresta, ríos, etc.

Palabras – Claves: Milton Hatoum, espacio, Amazonía, romance brasileño

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – A casa libanesa	19
1-1 – Em busca do espaço perdido – por uma teoria topoanalítica	20
1-2 - A casa libanesa em ruínas	26
Capítulo 2 - o universo manauara	47
2-1 - Hatoum e a cidade flutuante: entre relatos de imigrantes, seringueiros e índios ...	48
2-2 – Histórico da imigração libanesa no espaço amazonense.....	56
2-3 – O espaço manauara: regional ou universal?	64
Conclusão.....	83
Referências Bibliográficas.....	86

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos teóricos literários, no geral, sempre se tem dado uma atenção especial ao tempo, ao enredo, ao narrador ou aos personagens. Acreditamos, com Foucault (2000), que o espaço sempre ficou relegado ao segundo plano. Para Foucault, a linguagem é essencialmente espacial, sem desconsiderar que ela também atua sobre o tempo. Contudo, “se a sua função (da linguagem) é o tempo, seu ser é espaço” (FOUCAULT, 2000, p.168). Em vários momentos de sua obra, Foucault (1999) mostra o seu grande interesse pelo estudo do espaço nas narrativas, observando principalmente a relação entre a posição do discurso do sujeito e o lugar que este mesmo sujeito ocupa dentro da sociedade:

Reprovaram-me muito por essas obsessões espaciais, e elas de fato me obcecaram. Mas, através delas, creio ter descoberto o que no fundo procurava: as relações que podem existir entre poder e saber. Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. (...) Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder. (FOUCAULT, 1999, p. 90)

Na narrativa contemporânea, devido à crise do herói e seus conflitos diante de um processo capitalista de reificação trazido pela modernidade, priorizam-se cada vez mais os ambientes em que vivem personagens complexas psologicamente, deslocadas e cada vez mais inadaptadas diante de uma nova realidade sufocante. Daí a necessidade de um estudo mais aprofundado por parte da teoria literária de como os ambientes se relacionam diretamente com os estados psicológicos do homem. Tanto o Romantismo (em que a Natureza representava os estados de alma das personagens) quanto o Naturalismo (por meio de aglomerados miseráveis onde era exposto o lado animalesco, patológico e sórdido do ser humano), mais do que outras escolas literárias (embora não

devamos desconsiderar na história de nossa literatura a representação satírica da Bahia corrompida pela corrupção e pela luxúria no Barroco de Gregório de Matos e Guerra, assim como a valorização do *lócus amoenus* com cores nacionais no Arcadismo dos poetas Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa), souberam retratar essa forte ligação direta do homem com o espaço em que vive.

Nas teorias sobre o espaço, há abordagens que procuram apontar algumas diferenças existentes entre espaço, lugar, ambiente e ambientação, no sentido de buscar novas compreensões sobre as espacialidades construídas pelo homem, pela literatura. No excerto a seguir, nota-se a preocupação com a definição de espaço e lugar:

O termo “espaço” em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar-histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou de uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo (AUGÉ, 1994, p. 77).

Esse estudo e essa valorização do espaço na narrativa contemporânea Gaston Bachelard, em sua **Poética do Espaço** (1974), denominou topoanálise. Para Bachelard, a topoanálise seria o “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1974, p.88). Embora a terminologia sugerida por Bachelard seja aceitável, o papel da topoanálise abrange mais do que o estudo psicológico. O estudo topoanalítico investiga as relações entre os espaços externos e os internos ao homem. Como sugere Ozíris Borges Filho (2005), o papel do topoanalista é interdisciplinar. A topoanálise requer também uma investigação no plano da geografia, filosofia, história, arquitetura etc. Tal teoria abrange a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

Outro teórico que deu uma grande contribuição para o estudo da espacialização na narrativa foi Osman Lins, em seu livro **Lima Barreto e o espaço romanesco** (1976). O autor propõe o conceito de ambientação dentro de uma narrativa. Segundo ele:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo: para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa". (LINS, 1976, p. 77).

Essa ambientação corresponde ao ponto de vista do narrador e das personagens sobre o seu universo. É como as personagens da obra percebem os seus microcosmos e macrocosmos. Assim, essa abordagem teórica de Osman Lins procura expor a importância da análise sobre a relação entre a personagem e o ambiente que ela capta com os olhos, com os seus sentidos.

Na tentativa de aprofundamento nos estudos da topoanálise - tanto com os pressupostos teóricos de Foucault, Bachelard, Ozíris Borges Filho, entre outros - é que se pretende analisar como a casa libanesa e o universo manauara são retratados na obra **Dois Irmãos** (2000), de Milton Hatoum, e como esses dois espaços são importantes e interferem nas ações das personagens do livro, principalmente considerando-se a visão do narrador sobre o mundo, sua posição dentro da casa e fora dela, e como a família que o acolheu o trata.

Sendo assim, a pesquisa tem como objetivos: pensar a obra **Dois Irmãos**, de Milton Hatoum, sobre o ponto de vista da topoanálise, relacionando a forma como o autor mostra o ambiente familiar degradado (a casa) e o ambiente externo (Manaus – a cidade flutuante e seus desdobramentos) de acordo com os olhos das personagens (principalmente do narrador) e seus conflitos psicológicos no romance; relacionar o espaço aos outros elementos da narrativa, como tempo, memória, personagens e conflitos internos, foco narrativo, contexto histórico e enredo; traçar um panorama histórico da imigração libanesa na Amazônia, analisando a visão do estrangeiro diante de um novo espaço, assim como a representação das suas tradições e aspectos culturais particulares; refletir sobre a obra de Hatoum e como os ambientes (externos e internos) são intimamente ligados aos conflitos das personagens diante do universo manauara: **espaço externo x espaço interno; tradição x modernidade**. Discutir a visão hatouniana sobre o **regionalismo** (partindo da idéia de que há uma forte relação entre este e uma reflexão sobre o espaço na narrativa literária), traçando assim: um panorama da literatura do Norte, seus principais elementos característicos, apontando na obra do

autor manauara uma possível **desconstrução** da temática regional, em que se ressalta sempre a exótica e conflituosa relação floresta/cidade.

Durante o percurso da topoanálise de **Dois Irmãos**, a dissertação se propõe a buscar respostas para alguns questionamentos que podem ser suscitados a partir da leitura da obra de Milton Hatoum: Como se dá a relação entre o espaço das tradições libanesas e o espaço manauara dentro da obra **Dois Irmãos**? Inicialmente há conflito ou harmonia entre esses diferentes espaços e diferentes personagens (libaneses e manauaras)? A partir dessa perspectiva, seria possível analisar a casa libanesa como uma espécie de *locus* nada *amoenus*?

Qual é o espaço da mulher dentro da obra **Dois Irmãos**? Como é representado o papel feminino na casa libanesa? Há força na caracterização de Rânia, Zana e Domingas dentro da casa de Halim?

Por ser um escritor manauara, Milton Hatoum é sempre classificado dentro da estética regionalista tradicional, denominação negada pelo próprio autor. Seria então plausível relacionar o possível regionalismo de Hatoum ao de outros autores que também trabalham com a temática manauara? Há uma visão excessivamente idealizada de Manaus ou o narrador não esconde a verdade aos olhos do leitor? Outro aspecto a ser analisado: se há uma visão depreciativa por parte do narrador em relação ao espaço manauara, seria ela ligada ao lugar que esse personagem (Nael – filho da empregada Domingas) ocupa dentro da casa libanesa de Zana e Halim? Há angústia em relação ao seu “estar no mundo”?

Tendo em vista a temática da espacialidade dentro da obra de Milton Hatoum, esta dissertação organiza-se da seguinte maneira: no **Capítulo I – A casa libanesa**, onde fazemos uma análise dos cômodos da casa e a sua relação com as personagens do núcleo familiar dos gêmeos Omar e Yaqub, tendo como suporte teórico os estudos sobre a espacialidade de Michel Foucault, Antonio Cândido, Gaston Bachelard, Osman Lins, Oziris Borges Filho, Mikhail Bakhtin (sobre a noção de exotopia e cronotopia). Analisamos nesse capítulo também o espaço da construção da memória do narrador e como este percebe a degradação do ambiente familiar. Além da análise da relação entre o narrador e o lócus, apresentamos uma caracterização das outras personagens da trama e seus conflitos. Apresentamos uma análise da relação da sala da casa e do jardim com o sagrado e o profano, reforçando o conflito doméstico. E, por fim, discutimos o papel e o espaço das mulheres dentro da casa e da família libanesa (Domingas, Zana e Rânia).

No **Capítulo II: o universo manauara**, partimos da premissa de que um dos aspectos que mais chama a atenção em uma obra considerada regionalista é o espaço, ou pelo menos a sua relação forte com o meio (“Os Sertões”; “Grande Sertão: Veredas”; “São Bernardo”) e o homem habitante desse ambiente (“Vidas Secas”; “O sertanejo”; “Menino de engenho”). Milton Hatoum, por ser um escritor do Norte, local em que se passa a maior parte da diegese de sua obra, é considerado por grande parte da crítica um escritor regionalista no *stricto sensu* da palavra. Ou seja, preocupa-se em relatar os problemas locais e situar a narrativa em terras manauaras, revelando costumes e personagens (como o índio, o seringueiro, o mascate etc) desse espaço geográfico. Porém, o autor recusa o rótulo, alegando a depreciação que esse tipo de denominação traria a um escritor de sua região, já que seria fácil a qualquer outro autor nortista, por inexperiência ou pedantismo, mostrar o exotismo da floresta e da cidade flutuante, elementos sedutores e que seriam facilmente associados a uma literatura de fácil assimilação mas de qualidade duvidosa. Tendo como base os textos teóricos de Afrânio Coutinho (1955), Gilberto Freyre (1971), Lúcia Miguel Pereira (1950) e Nelson Werneck Sodré (1953) sobre a questão regionalista, pretendemos mostrar um panorama dos grandes prosadores da ficção nortista, ressaltando a desconstrução do regionalismo tradicional feita pelo autor manauara Milton Hatoum em nome de uma literatura com valor universal. Seria ele totalmente regionalista (limitando talvez a importância de sua obra) ou o seu modo de narrar os conflitos do homem do Norte também pode ser inserido numa tradição mais universalizante? Nesse capítulo, para se chegar a uma conclusão, será feita uma reflexão sobre o romance **Dois irmãos**, assim como uma visão geral de alguns elementos considerados “regionalistas” em sua obra a fim de estabelecer se há um padrão de desvio (ou não) da estética tradicional dos grandes autores do norte. Em suma: estaria Hatoum inserido no local ou no universal? Seria o seu universo diegético um oriente ocidentalizado ou um ocidente orientalizado? Estaria também nessa relação Líbano/Manaus um diferencial estilístico ou apenas um recurso de reinterpretação dos velhos conflitos das grandes narrativas tradicionais como amor, medo, morte, solidão?

Analisamos a Manaus do período do pós-guerra e o seu crescimento, mostrando, de acordo com as teorias topoanalíticas citadas anteriormente, como a cidade flutuante é reconstruída pela criação literária. O ambiente manauara está repleto da mistura forte de índios, imigrantes, seringueiros, mascates, professores, entre outros. Analisamos como os ambientes externos (a escola, o restaurante Biblos, o rio negro, as ruas de Manaus, a

floresta, entre outros) se relacionam com a memória (seja ela individual ou coletiva) e, principalmente, os conflitos de personagens manauaras e imigrantes libaneses. As personagens do romance em questão apresentam-se como indivíduos que transitam entre escombros de mundos (externos e internos) em construção e, ao mesmo tempo, decadência (arcaico X moderno). Apontamos aqui também algumas reflexões sobre o espaço do duplo, representado aqui de duas formas: (1) pelo conflito dos irmãos gêmeos Omar e Yaqub (retomada contemporânea dos conflitos bíblicos de Caim X Abel e Esaú X Jacó) e (2) do imigrante, representação alegórica do exilado, ser estranhado que vive dividido entre dois universos com as suas diferenças e culturas – Manaus e Líbano. Para estudar a Manaus e a representação de seu espaço geográfico ao longo do século XX, utilizamo-nos das teorias de Bertha K. Becker (1990), entre outros. Em relação à análise do duplo e seus desdobramentos, recorremos aos trabalhos de Freud (1969) sobre o “estranho”, assim como **Dicionários de mitos literários (2000)**, de Pierre Brunel. Sobre a imigração, exílio e os seus reflexos, lançamos mão das idéias e questionamentos da obra de E. Said (2003), H. Bhabha (2005) e S. Hall (2003).

Essa pesquisa será norteada, primeiramente, pelo estudo da fortuna crítica de Milton Hatoum no sentido de descortinar alguns aspectos de sua obra que tenham pertinência com o tema tratado pela presente pesquisa. Para isso, analisaremos textos críticos, como **Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relatos de um certo Oriente e Dois Irmãos**, de Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo & Heliana Aparecida Monti Mathias; **História concisa da literatura brasileira**, de Alfredo Bosi, e **Milton Hatoum: itinerário para um certo relato**, de Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo.

Além disso, pesquisaremos de maneira breve o processo histórico da vinda dos libaneses ao Brasil, assim como as relações entre Ocidente x Oriente: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios e Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**, de Edward W. Said; **O local da cultura**, de Hommi Bhabha; **Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial**, de Clark S. Knowlton, dentre outros.

Serão acrescentados também livros teóricos essenciais sobre o espaço na narrativa literária (**A poética do espaço**, de Gaston Bachelard; **Espaço e Romance**, de Antonio Dimas; **Lima Barreto e o espaço romanesco**, de Osman Lins; entre outros); e na sociedade (**Metamorfoses do espaço habitado**, de Milton Santos); Ainda sobre o espaço, ampliamos a relação entre os ambientes e indivíduos com as reflexões contidas em **Outros espaços, Linguagem e Literatura** e em **As palavras e as coisas**, de Michel

Foucault. Para se analisar também a importante relação entre espaço, tempo e memória, utilizaremos **Matéria e memória**, de Henri Bérgson; **A memória coletiva**, de Halbwachs; **Matéria e memória**, de Harald Weinrich.

Por fim, o trabalho terá como suporte para a análise o conceito de regionalismo e a forma como este aparece em Hatoum e na literatura do Norte. Nesse momento da pesquisa, será de grande utilidade o trabalho **A literatura no Brasil**, de Afrânio Coutinho; **À margem da História**, de Euclides da Cunha; **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado**, de Tânia Pellegrini, entre outros.

CAPÍTULO 1
A CASA LIBANESA

Não importa que a tenham demolido: a gente continua
morando na velha casa em que nasceu.

Mário Quintana (Quem disse que eu mudei?)

ANÁLISE DO ESPAÇO

CAPÍTULO I – A casa libanesa

1 – 1. Em busca do espaço perdido – por uma teoria topoanalítica

s.m. 1. Fís. Extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e coisas e é campo de todos os eventos. 2. Astr. O universo todo além do invólucro atmosférico da Terra; o quase vácuo em que existem o sistema solar, as estrelas, as nebulosas e as galáxias. 3. Tip. Intervalo em branco entre palavras ou linhas em uma matéria impressa. 4. Tip. Peça de metal, mais baixa que os tipos e do mesmo corpo destes, com a qual o tipógrafo separa as palavras de uma composição e justifica as linhas. 5. Tip. Matriz, peça ou outro dispositivo que nas máquinas compostoras dá o claro de separação de palavras. 6. Mús. Intervalo entre uma linha e outra na pauta musical. 7. Lapso de tempo entre duas datas, eventos ou outros quaisquer limites. (Dicionário Michaelis)

Em sua tradução literal, o espaço pode ser compreendido como “extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e coisas e é campo de todos os eventos” (FERREIRA, 2004, p. 202).

No posicionamento filosófico e científico, segundo Abbagnano (1998), o espaço possui três tipos de abordagens, que podem referir-se à natureza, à realidade ou à estrutura métrica (explanada pela geometria e suas várias vertentes). Para o nosso estudo, são necessárias as duas primeiras abordagens. São elas:

A natureza do espaço - pode-se pensá-la de três formas: como posição de objetos materiais no mundo (equivalente à concepção aristotélica de lugar, ou seja, só haverá espaço onde houver objeto material, não existindo então o vazio); como continente desses mesmos objetos (idéia de espaço como recipiente, existindo assim o

vazio e sua infinidade); como campo (espaço concebido com três dimensões, isto é, largura, altura, profundidade, e acrescenta uma quarta variável: o tempo).

A realidade do espaço – pensada por intermédio de três idéias principais: a realidade física do espaço (este, se tomado como lugar, posição ou recipiente, é visto como condição do mundo ou como um atributo de Deus); a subjetividade do espaço (seria ele, segundo Abbagnano (1998) e de acordo com a concepção hobbesiana, a imagem do sujeito imaginante, ou seja, a realidade depende de quem a interpreta); o espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade (surgida com a geometria euclidiana, essa concepção afirma que o espaço não é real nem irreal).

Vale ressaltar que essas duas abordagens anteriores, na análise do espaço na literatura, referem-se tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Deve-se pensar também no olhar do observador sobre esses mesmos objetos. Continente, conteúdo e observador são os elementos-chaves para o trabalho de quem se envereda pela análise do espaço na narrativa literária.

Na teoria literária, o espaço, principalmente em relação à primazia do tempo, sempre foi visto como um elemento de uma categoria secundária. Para alguns, o espaço é somente um cenário, um pano de fundo, existente apenas para proporcionar a ação das personagens e do tempo. Antonio Dimas (1985), ao refletir sobre o papel do espaço no romance, diz que o espaço “pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. [...] ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante.” (DIMAS, 1985, p. 5-6). Tudo depende da maneira com que a espacialidade é configurada e manipulada no texto pelo autor, sendo um dos elementos mais expressivos na arquitetura de um romance. O espaço enquanto categoria enfatiza, além do cenário da narrativa, a caracterização das personagens, sua situação social e econômica, o passado, o presente, o externo e interno do indivíduo moderno.

Ao analisarmos o número de textos críticos em torno da questão da espacialidade e sua teorização dentro da narrativa literária, não podemos esquecer o trabalho seminal de Antonio Cândido (1972) sobre o romance *L'assomoir*, de Émile Zola. Nesse trabalho, Cândido investiga a forte relação entre o espaço romanesco e a trajetória das personagens. Em *L'assomoir*, Cândido mostra como o escritor francês relaciona criativamente a decadência econômica e moral à degradação progressiva do espaço em que as personagens do romance se movem. Em outro ensaio posterior,

Candido, ampliando a sua metodologia, compara o uso da espacialidade aliada à caracterização das personagens em *L'assomoir*, de Zola, e **O Cortiço**, de Aluísio Azevedo. Antonio Candido mostra como o ambiente do cortiço do romance de Aluísio Azevedo, com todos os seus contrastes e lutas, confrontos e metáforas, condiciona o choque de raças e determina quedas e ascensões, representando também uma necessidade de abordar pela ficção, a situação do Brasil à época segundo a visão do autor naturalista (CANDIDO, 1993). Antonio Candido mostra que, de acordo com o projeto naturalista literário da época, o espaço e a sua disposição na obra de Aluísio Azevedo funcionaria como uma espécie de alegoria das mazelas morais de nosso próprio país, reforçando a idéia da importância da constituição de uma análise mais aprofundada da espacialidade na literatura brasileira.

Ainda sobre a questão do espaço, outro ensaio importante de Antonio Candido é “Entre campo e cidade”, do livro **Tese e antítese** (1964), em que o autor estuda a relação entre campo e cidade na obra do escritor português Eça de Queirós. Nesse ensaio é ressaltada para o analista a importância de se esmiuçar a simbologia dos espaços e suas diferenças no todo da narrativa. Há também nesse livro de Candido outros ensaios como “O homem às avessas”, que analisa **Grande Sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, e a sua relação entre espaço literário e espaço geográfico.

Osman Lins (1976) é outro importante teórico que se preocupou com a questão do espaço na narrativa literária. Ao analisar a espacialidade na obra de Lima Barreto, Osman Lins elabora especificamente em três capítulos de seu livro (IV, V e VI) conceitos-chave para se trabalhar o espaço e a sua importância na narrativa literária. Para Osman Lins, o espaço no romance, construído a partir da utilização de estratégias narrativas conhecidas ou possíveis, transforma-se em *ambiente* (Lins, 1976: 77). A ambientação se divide em: a – **franca** (narrador - personagem ou não – que se pauta pelo descritivismo); b – **reflexa** (narração que reflete o seu posicionamento geográfico diante de um espaço); c – **dissimulada** (os atos das personagens fazem surgir o espaço). Ainda é necessário observar se o texto nos mostra uma espacialização **abundante** (espaço descrito com excesso de detalhes), **moderada** (o espaço é descrito de forma mínima), **minuciosa** (quando não nos deixa passar nenhum detalhe microscópico na descrição do espaço) ou **panorâmica** (preocupa-se mais com a descrição geral do espaço). Esses recursos devem ser avaliados de acordo com o grau de objetividade ou subjetividade do narrador.

Osman Lins (1976) destaca na análise do espaço a importância da percepção do mundo pelos sentidos:

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. Jean-Pierre Richard, estudando a presença do mundo exterior na obra de Chateaubriand, registra a freqüência dos latidos de cão no silêncio noturno, os gritos de pássaros, os murmúrios, observando ainda como o som do canhão de um navio que ergue as velas vem “redobrar intelectualmente o imediato poder sugestivo, e expansivo, do impacto.” (LINS, 1976, 92)

Um dos textos de maior importância sobre a análise do espaço dentro do universo literário é o livro **A poética do espaço** (1974), de Gaston Bachelard. Nessa obra, o autor, aliando a Psicanálise e a Fenomenologia, divulga o nome do estudo da espacialidade e suas significações: a topoanálise. Bachelard investiga as imagens poéticas de espaços amigáveis, protetores, como a casa, o ninho, a concha, o armário e a cabana, ou seja, os espaços que atraem os poetas e suscitam devaneios poéticos (BACHELARD, 1974, p. 196). Dessa forma, o filósofo dá um valor significativo à casa como símbolo da intimidade do ser humano, afirmando que o espaço retém o tempo comprimido, o que implica que o espaço é mais urgente do que o tempo quando se pretende localizar as lembranças e os sonhos (BACHELARD, 1974, p. 203). Segundo o autor, o espaço poético, ao afluir no texto, expande-se e se estende para fora do eu-lírico, em um intenso diálogo entre o exterior e o interior (BACHELARD, 1974, p. 328), em imagens expressivas que ligam estreitamente o espaço e a memória ou o tempo. Ao perceber os espaços dentro da narrativa literária, Bachelard ressalta que “uma simples imagem, se for nova, abre um mundo” (BACHELARD, 1974, p.285).

Ozíris Borges Filho (2005), em seu trabalho de **Introdução a uma topoanálise**, organiza um roteiro para o pesquisador a fim de auxiliá-lo a analisar os espaços na narrativa literária. É importante ressaltar que o seu método amplia a idéia central da topoanálise anunciada por G. Bachelard. Enquanto este se preocupa com a relação simbólica e fenomenológica entre o externo e o interno na casa, o outro busca discutir,

por meio do espaço, várias outras formas de relações entre os indivíduos, conciliando conceitos emprestados de disciplinas afins como a geografia, a história, e a sociologia. Ou seja, o papel interdisciplinar da topoanálise está na possibilidade de discutir a relação do homem, seu espaço e suas transformações.

O topoanalista, em seu percurso metodológico, deve ficar atento a alguns conceitos e a maneira como deve aplicá-los a cada obra literária, de acordo com a necessidade. É claro que aqui ressaltamos não ser esse um método único, mas sim uma possibilidade de leitura, já que a obra literária transcende meros esquemas analíticos ou classificatórios. Para se proporcionar uma reflexão mais profunda acerca da obra literária selecionada, o crítico deve analisar os microespaços e separá-los da seguinte maneira:

Borges Filho enfoca outros conceitos importantes aliados ao estudo da espacialidade na narrativa, como cenário, natureza e ambiente. O cenário engloba os espaços criados e habitados pelos homens. Por meio de sua cultura, o indivíduo modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. São exemplos de cenários importantes para o topoanalista a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transportes, a escola, as bibliotecas, o rio, etc. A natureza abarca os espaços não construídos pelo homem. Dois exemplos fortes de natureza que serão analisados nesse trabalho sobre a obra hatouniana são a floresta e o rio Amazonas, presenças constantes como personagens da cidade flutuante. E embora seu conceito seja pouco claro nas teorias sobre o espaço, o ambiente seria o cenário e a natureza impregnados de um clima psicológico, ou seja, quando estes se relacionam diretamente aos sentimentos e ações das personagens da narrativa. Se há, por exemplo, um confronto ou tensão entre duas personagens, geralmente o clima da cena é reforçado por uma tempestade ou um vento forte. No romance de Hatoum, sempre há a chuva ou o rio Negro presentes em alguns dos momentos de maior tensão na trama, como quando Omar foge de casa e vai morar em um barco ancorado perto de casa e na cena final em que assistimos a última visão do rosto do Caçula. Como é possível ver no exemplo abaixo, a tensão é dada pelo clima e pela condição de Omar frente ao narrador: o gêmeo se mostra impassivo, indiferente, diante de Nael, que buscava fazê-lo perceber que era um dos culpados pela destruição do lar de Zana e de sua própria chance de redenção.

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. (...) Um

homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão.

Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora. (HATOUM, 2000, p.265-66)

Ainda de acordo com Borges Filho, ao selecionar e separar os microespaços, o topoanalista deve se preocupar com a caracterização de espaços maiores e sua complexidade. Espaços mais amplos em que se há uma grande relação de oposição entre seus habitantes e seus interesses pessoais são chamados de macroespaços. Nos macroespaços de **Dois Irmãos**, deve-se observar como aparece a questão campo/cidade e a relação Ocidente/Oriente. Na análise dos trechos macro, o topoanalista deve preocupar-se com algumas coordenadas espaciais como: **horizontalidade** (direito/esquerdo); **verticalidade** (alto/baixo); **prospectividade** (perto/longe); **centralidade** (centro/periferia); **perspectividade** (diante/atrás); **amplitude** (vasto/restrito); **interioridade** (interior/exterior).

Dentro dessas coordenadas dadas anteriormente, devemos observar a **espacialização**, que seria a forma de instauração do espaço dentro da narrativa. É a relação do narrador com o espaço e como este o focaliza em suas descrições e sua percepção do mundo à sua volta.

Os **gradientes sensoriais** são descritos dentro do cenário da narrativa por meio, como no romance de Hatoum, das frutas e flores, da cultura árabe, assim como a visão das águas do rio Negro e toda a sua exuberância, só para início de exemplificação. Como outro fator a ser analisado na obra literária é a presença (ou não) da **fronteira**. Ela está representada aqui na obra de Hatoum como a relação entre os imigrantes e os manauaras, assim como os limites entre cidade e floresta demarcados pela obra. Além disso será importante analisar a fronteira do **espaço lingüístico** da obra em que enxergamos uma nova Babel de línguas e vivências entre estrangeiros, índios e seringueiros.

De acordo com Bachelard, o analista do espaço deve também estar atento a dois importantes fatores: a **topopatia** e a **toponímia**. A topopatia seria a relação afetiva entre as personagens e o espaço. Ela se divide em **topofilia** (se positiva) e **topofobia** (se

negativa). Já a toponímia é o estudo dos nomes dos espaços que aparecem no texto literário. Esse procedimento é usado pelo narrador para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua.

1-2 – A casa libanesa em ruínas

Harald Weinrich, em **Lete: arte e crítica do esquecimento** (2001), conta-nos, pela versão de Cícero e de Quintiliano, uma anedota relacionada ao poeta Simônides de Ceos (cerca de 557 a 467 a.C), que foi contratado para escrever um hino de louvor ao boxeador Scopas. Não satisfeito com o trabalho de Simônides, Scopas só deu um terço do pagamento ao poeta, alegando que os outros dois terços seriam pagos pelos deuses Castor e Pólux (que, segundo o boxeador, foram mais homenageados no poema do que o próprio Scopas). No banquete em comemoração à vitória do boxeador, Simônides também foi convidado e, durante o evento, é chamado para fora da sala pelo porteiro. Teriam chegado dois jovens querendo falar-lhe urgentemente. Lá fora não havia ninguém. Mas, enquanto Simônides sai da sala para falar com os jovens, o teto do salão desaba, soterrando e matando todos os convidados, inclusive o anfitrião. Simônides é poupadão da morte e, após a desgraça, é chamado pelos parentes das vítimas, que querem enterrar os seus mortos, que se encontram mutilados e desfigurados, não podendo ser identificados. Com a sua boa memória visual, Simônides recorda exatamente o local da mesa de banquete em que se sentara cada convidado. É a sua memória espacial que lhe permite identificar os mortos segundo sua localização no aposento. Na anedota relatada por Weinrich, é possível perceber que as sensações e as memórias são despertadas a partir de suas relações com o espaço em que elas são vivenciadas.

Em **Dois irmãos**, de Milton Hatoum, é impossível não abordar a relação das personagens, seus conflitos, seus medos e expectativas sem ligá-los à memória e ao espaço em que vivem. A memória está nos objetos. Está na poeira dos móveis, no amarelar das folhas dos livros, nas linhas dos rostos. É a inevitável marca do tempo em sua concretização. Ao olhar para um retrato, a mente humana nos transporta para um

universo inalcançável e especial de nossa existência, lugar esse que nos identifica como indivíduos e nos constitui como seres únicos.

Rememorar é o meio encontrado pelo narrador para dar sentido à sua existência e descobrir quem realmente é, pois a lembrança é o processo utilizado para se presentificar o passado. Na relação entre o tempo da enunciação e o do enunciado, o narrador tenta descobrir o mistério relacionado à sua filiação para tentar entender o sentido de seu próprio estar no mundo. O narrador, na obra, consegue valorizar bem o lema de Sherazade: narrar para não morrer.

A força da memória entrelaçada ao espaço já está posta desde a epígrafe no livro de Hatoum, retirada de um poema de Carlos Drummond de Andrade, do livro **Boitempo I**:

A casa foi vendida com todas as lembranças/todos os móveis todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis. (ANDRADE, 1979, 157)

A epígrafe de Drummond prepara o cenário desolado, de tristeza, de dor, antecipando a ruptura total da relação entre os gêmeos Yaqub e Omar, marcando a dissolução da família de Zana e as suas tentativas inúteis de juntar os cacos de seu passado, na casa abandonada. Só o que resta para a matriarca são os fantasmas de um passado irrecuperável e inconciliável. Para o topoanalista, o trecho inicial da obra e a sua relação com a epígrafe do poema de Drummond já apontam para uma espécie de prolepsis temporal e espacial interessante, pois todos os elementos essenciais da análise do espaço e do romance de Hatoum como um todo já se encontram ali dispostos: a casa abandonada de lembranças, solidão, conflitos, cheiros do passado (que lembavam a vida) que são substituídos por novos (que se relacionam com a morte de alguns personagens), as lembranças da terra de origem, a cidade flutuante, o sofá cinzento em que Halim permanecia a maior parte do tempo e a rede vermelha de Omar. Para os personagens da trama, especialmente Zana, a relação com a casa e o seu passado é de vida, sobrevivência. Logo, quando vemos que a casa se desfez e sua família, não lhe resta nada a não ser morrer junto com o passado (como acontece com Halim e Domingas).

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século.

Perto do alpendre, o cheiro das açucenas-brancas se misturava com o do filho caçula. Então ela sentava no chão, rezava sozinha e chorava, desejando a volta de Omar. Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar...eles estão na casa”, e ai de quem duvidasse disso com uma palavra, um gesto, um olhar. Ela imaginava o sofá cinzento na sala onde Halim largava o narguilé para abraçá-la, lembrava a voz do pai com versando com barqueiros e pescadores no Manaus Harbour, e ali no alpendre lembrava a rede vermelha do Caçula, o cheiro dele, o corpo que ela mesma despia na rede onde ele terminava suas noitadas. “Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. (HATOUM, 2000, p.11/12)

Assim como a matriarca solitária Zana, Nael, o narrador, resgata na casa as lembranças de sua existência amargurada e da descoberta (ou não) de suas origens. Na casa dos libaneses da obra de Hatoum, Nael percebe o mundo e também busca as respostas de suas perguntas nos odores, nos retratos, na decoração oriental (desde o narguilé, damascos e tapetes) e nas várias vozes dos exilados libaneses ou de sua mãe, Domingas, índia da etnia Nheengatu que vive na condição de submissão de empregada e amante dos gêmeos. Daí surge a necessidade de narrar a partir da percepção do ambiente privado, da casa desfeita, da busca por sua identidade. Nael, como narrador, uma testemunha ocular, mostra-nos a degradação da família e da perda da oportunidade, com a separação definitiva dos irmãos, de se encontrar como alguém, ou até mesmo de garantir um pertencimento a aquele núcleo desfeito após a morte do patriarca Halim.

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2000, 29)

Podia freqüentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava

na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. Saía a qualquer hora para fazer compras, tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. (HATOUM, 2000: 82)

Segundo o narrador, com o golpe final dado por Yaqub (excluir Omar da sociedade e construção de um hotel), só restou à família de Zana, a decadência e a solidão e morte. A matriarca teve que viver os seus últimos momentos com a lembrança dos cheiros, do quintal, rememorando o ambiente próspero que havia se perdido há muito tempo. A lembrança é dada pelo espaço vazio, preenchido apenas de lembranças. Não tendo outra alternativa além da necessidade de vender a casa, Zana acaba com a única possibilidade de se ver feliz no mundo, um espaço em que possa lutar para viver.

Bachelard, em **Poética do Espaço** (1974), propõe subdivisões para discutir categorias espaciais. Naquilo que o topoanalista denomina “espaço percebido pela imaginação” (1974, p. 19), deve-se verificar a existência de dois tipos de espaços: o tópico e o atópico, relacionados às noções de topofilia e topofobia. De acordo com as terminologias de Bachelard, o espaço *tópico* seria aquele representado como feliz, calmo, em oposição ao espaço *atópico*, que seria hostil e conflituoso. É perceptível na obra de Hatoum a presença da casa libanesa como um espaço inicialmente tópico, agradável, mas que, ao longo do tempo, torna-se atópico, propiciando conflitos de diversas naturezas. Toda a decadência, degradação do ambiente familiar, é percebida pelo narrador, que, com o seu sentimento de não-pertencimento, relata a destruição dos laços familiares após a morte do patriarca Halim, bem como a venda da casa e a tensão existente na relação entre os irmãos Yaqub e Omar. Em todos os momentos, desde o início do romance, Nael ressalta a sua posição diante do conflito e do seu passado, mostrando que até o seu futuro estaria ligado aos gêmeos e ao seu rancor de ver um ambiente em que se reconhece, mas na condição de agregado. Sua herança é a casa em ruínas, uma pequena amostra do que foi a sua vida, a sua história, parafraseando o poeta João Cabral de Melo Neto: “é a parte que te cabe neste latifúndio”.

no projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal. (HATOUM, 2000, p. 256)

Bachelard, em **Poética do Espaço** (1974), afirma que:

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (...) A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é o corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (1974, p. 359)

No romance **Dois irmãos**, primeiramente, nota-se a forte presença da casa libanesa (microcosmo) — e, dentro dela, as relações familiares movidas por tradições —, da memória e da busca pela resolução de vários conflitos domésticos. Além disso, percebemos, na obra como um todo, a valorização de uma religiosidade muito forte, representada, inclusive, pelo formato da casa dos libaneses. De acordo com a simbologia, a arquitetura da casa árabe, em sua estrutura, já valoriza a conexão entre o homem e uma existência superior: “um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência celeste” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 196).

Nessa perspectiva, a entrada da casa, no romance analisado, já demonstra a grande religiosidade da família de Zana. Imagens de santos católicos povoam o ambiente, indicando, paradoxalmente, a união, a harmonia da família libanesa. É a forma de o indivíduo buscar a proteção desde o exterior criando um clima de conforto para refletir em seu interior. Segundo Jean-Pierre Vernant (1990), a delimitação do espaço exterior desde os gregos possui a dialética da proteção em contraponto à desproteção:

O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio ela não deve sair. O homem, pelo contrário, representa, no *oîkos*, o elemento centrífugo: cabe-lhe deixar o recinto tranquilizador do lar para defrontar-se com os cansaços, os perigos, os imprevistos do exterior. (VERNANT, 1990, p. 197-8)

Na casa, a começar pelo jardim, tudo era organizado pelo pulso firme da matriarca, com o auxílio da empregada Domingas, mãe do narrador, indicando a presença da mulher no cotidiano familiar. Nesse ponto, se Halim representa a figura

nuclear da família tradicional libanesa, Zana representa uma liderança, restrita apenas ao ambiente doméstico, um poder intramuros. Ela seria a responsável pelos cuidados dos filhos, pela conduta e preceitos de fé e pela preservação de um dos maiores ritos da cultura árabe, a culinária (KEMEL, 2000, p.47/48). No jardim da casa é significante a mistura de elementos típicos da cultura árabe com os aspectos do universo manauara. Os espécimes da flora de Manaus dividem espaço com a estrutura arquitetônica e azulejos árabes, convivendo harmoniosamente. Foucault (2001) afirma que o jardim é uma heterotopia, ou seja, um lugar real que justapõe vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis. Segundo Foucault, “o jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (2001, p. 418). Assim, o jardim procura instalar a sensação de pertencimento de mundo para abrigar a casa.

Dentro da casa de Zana – mãe dos gêmeos Yaqub e Omar –, a degradação do ambiente familiar é percebida pelo narrador-testemunha, Nael, pelo fato de ele buscar um entendimento do seu “estar-no-mundo”, descobrindo quem realmente é, o que está diretamente relacionado à tentativa frustrada de saber quem é o seu verdadeiro pai (Yaqub ou Omar?). Para Nael, ainda que visto por todos como o “filho da empregada”, a casa da matriarca e patroa Zana, representa a sua busca de identidade, por meio de várias memórias que permanecem impregnadas naquele ambiente decadente. Há, nesse ambiente, a representação de um *locus* nada *amoenus*. Segundo Toledo e Mathias (2004), a revolta do narrador de **Dois irmãos** não resulta unicamente de sua posição social, mas também de sua necessidade de ser tratado como alguém dentro do seio familiar libanês, havendo, por parte da família dos gêmeos, apenas um sentimento em relação ao narrador bastardo: a omissão.

Nael mostra em seu discurso um grande rancor, uma angústia, um ódio silencioso, refletindo claramente na forma desconexa com que narra os fatos percebidos na casa de Halim e Zana. A casa libanesa é o seu modo de compreender o seu mundo. É o ambiente externo que busca entender o interno. A relação entre a interioridade e a exterioridade dos indivíduos/espaços é explicada por Bakhtin, quando trata da exterioridade do espaço físico: “Entre a minha percepção interna – de onde procede a minha visão vazia – e a minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva (...). É a visão que obterei através desse filtro interno de outra alma, reduzida

à categoria de instrumento, que dará vida à minha exterioridade e a fará participar do mundo plástico-pictural” (BAKHTIN, 2000, p.50). Significa que a visão que o sujeito tem de si, baseada nesses dois pólos externo e interno, se dá pelo olhar do outro. Ou, seja, o “todo”, num sentido mais acabado é viabilizado pela exotopia. A necessidade de Nael ser ver pelos olhos da família dos gêmeos, buscando uma aceitação por parte desse núcleo libanês como uma forma de compreender a si. Na permanência da casa e na tentativa de juntar os cacos do passado do outro (o conflito entre os dois irmãos e a destruição da casa de Zana) é que o narrador constrói a sua identidade. Para Nael, assim como para a maioria dos narradores das obras de Hatoum – sem nome e sem identidade –, o espaço familiar é opressor, degradante, atópico. A cada olhar sobre os móveis, a cada lembrança dos passos da mãe, já morta, pela casa, assim como a lembrança dos gêmeos, Nael se cala, omite-se, ou mostra um excesso de medo e dúvida diante da realidade circundante. No momento da enunciação, o narrador se sente abandonado, sozinho, sem rumo. Mas, mesmo convivendo com a dor dentro do ambiente atópico – a casa libanesa de Zana e Halim –, as lembranças, os cheiros, os medos existentes no lugar são necessários para que o sujeito reconheça o seu lugar no mundo. Sair da casa não seria a solução, já que ela, ainda que sufocante, poderia ser o único lugar onde Nael se sentisse humano, forte, renascido e vivo.

Pela narração de Nael, compreendemos os seus medos e suas angústias mais profundas diante do espaço atópico dos libaneses que o acolheram: o medo e a tentativa de compreender o seu espaço (o outro, o diferente) é também o medo de compreender a si mesmo. Compreender cada canto da casa é importante em sua busca assim como o esforço de compreender cada membro da família libanesa que o acolheu é necessário para buscar o seu próprio eu, inserido em um meio degradante, sufocador e em cacos. É por meio da memória e da busca da identidade que Nael irá reunir e colar esses cacos, assim como curar as suas feridas internas.

A partir dos relatos de Nael, conhecemos as brigas e os conflitos dos irmãos gêmeos Yaquib e Omar; a solidão de Halim, seu avô; a tristeza de Zana, sua avó; a morte e o silêncio de Domingas, sua mãe, que sempre omitiu a identidade do pai de seu filho; assim como a sexualidade reprimida de Rânia, irmã dos gêmeos e amor platônico do narrador.

A casa é o nosso maior referencial de humanidade. É o externo que reflete o nosso interno. Mantemos uma relação metonímica muito forte com ela. Bachelard pontua que “A vida começa bem, fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”

(BACHELARD, 1974, p. 26). Especialmente se pensamos em seus objetos (altares, livros, móveis etc). Halbwachs (2006) diz que o indivíduo “inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. O grupo se fecha no contexto que construiu.” (HALBWACHS, 2006, p.159).

A citação de Halbwachs é válida ao analisarmos a construção do universo de algumas personagens da obra, especialmente o narrador e Domingas, para ficarmos somente em alguns exemplos.

Nael, filho da empregada Domingas, tenta ao longo da sua vida e a partir dos relatos da família de Halim, descobrir a sua verdadeira identidade, buscando as pistas de quem seria o seu verdadeiro pai entre os gêmeos Yaqub e Omar. O local que está destinado a ele na casa, representa muito bem a forma como ele se enxerga no mundo. O narrador vive com a sua mãe em um compartimento no fundo da casa, e como ele mesmo descreve, parecido a um galinheiro, representando a sua condição de agregado, de filho enjeitado da família que os acolheu. Ele é nascido em Manaus, mas foi criado dentro do universo libanês, embora tenha a sensação de não pertencimento. E é essa busca por um espaço nunca alcançado, uma aceitação na casa, que move o narrador a lembrar e olhar o universo da família de Halim com certo rancor e angústia. Além de seu ódio pela sua condição de submissão, ainda se sente indignado com a vida de penúrias e tristezas da mãe, Domingas, que nunca conheceu a liberdade, apenas o trabalho de servir à família dos gêmeos.

(...) Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2000: 67)

Domingas, a cunhatã, foi recolhida bem jovem em um orfanato e vai trabalhar na casa de Halim e Zana. A sua posição dentro da casa, o local que está destinado a ela a define. Representa bem esse lugar de oprimido do índio, retirado do local de origem e obrigado a submeter-se a trabalhos forçados (disfarçados de amenidades) e

trabalhos sexuais, criando um filho gerado da violência, da submissão. O autor já nos alertou para essa condição da personagem. Ela é inspirada em um personagem de Joseph Conrad chamada *Felicity* (felicidade). No conto original, o nome é uma ironia já que a mulher só vivia em infortúnios. No caso de **Dois irmãos**, a cunhatã é nomeada pelo autor para ressaltar a opressão já que não consegue o descanso nem aos domingos, reforçando as condições de vida dentro da casa libanesa. Essa opressão da existência sempre passa pela voz do indígena e do imigrante ao longo da literatura universal.

A decadência da casa dos libaneses se dá após a morte de Halim e o golpe final de Yaquib: excluir Omar do negócio da construção de um hotel em parceria com o indiano Rochiram. Após a briga entre os irmãos, em que Yaquib vai parar no hospital e Omar vai para um presídio, Zana morre. A casa é vendida e se torna a “Casa Rochiram”, uma loja que vendia quinquilharias importadas de Miami e do Panamá:

Ela [Zana] morreu quando o filho caçula estava foragido. Não chegou a ver a reforma da casa, a morte a livrou desse e de outros assombros. Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a idéia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. (HATOUM, 2000, p.255)

Na tentativa de punir Omar, Yaquib desfaz o negócio e se endivida, propondo como parte do acordo do pagamento a casa da família de Halim. Em uma das cartas, o engenheiro pede que não desapropriem Nael, mantendo o espaço de Domingas – única pessoa com quem realmente pode trocar segredos. Talvez, em meio a atitudes vingativas, não só contra Omar mas contra a própria mãe por ter protegido o Caçula, não estaria aí por meio desse gesto uma forma de Yaquib compensar a paternidade adiada de Nael? A reforma da casa significa o fim da família de Halim e Zana e, ao mesmo tempo, a possibilidade de um recomeço para Nael. Embora seja complicado para o narrador morar no mesmo local em que nasceu e cresceu quando todos os outros se foram e cada espaço da casa, cada azulejo, cada sala, cada quarto e cada anexo estejam marcados com os cheiros, os traços do passado, fugir do passado é adiar a busca pelo entendimento de seu próprio eu e o significado de sua própria existência.

A disposição da casa libanesa, em **Dois irmãos**, acontece da seguinte forma: um quarto para cada um dos gêmeos Yaqub e Omar; um quarto para o casal Zana e Halim; um quarto menor para Rânia; e um anexo, nos fundos, onde se instalaram Domingas e seu filho Nael (o narrador).

Em relação aos gêmeos Yaqub e Omar, percebemos, através do olhar do narrador, a diferença entre eles por intermédio da organização dos quartos, como se refletissem, assim como em um espelho, as suas respectivas personalidades e experiências. É aquilo que Tomachévski (1965) chama de “motivação caracterizadora homóloga”, ou seja, quando o ambiente representa o estado anímico dos personagens.

Yaqub, visto como o mais centrado, calado e engenheiro promissor, tem um quarto mais simples, com quase nenhum adorno, mostrando-se, dessa maneira, um homem calmo, silencioso e enigmático; já Omar, observada a organização de seu quarto, reflete o contrário: ambiente promíscuo, decorado por garrafas, cinzeiros e calcinhas – símbolos de suas conquistas amorosas, assim como também o fazia, em **Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar, o personagem André –, mostrando o seu comportamento desregrado e uma conduta sem limites, devido à excessiva proteção materna de Zana. A matriarca pretende manter o filho Omar a maior parte do tempo em casa e enclausurado em Manaus, com a pretensão de protegê-lo das dificuldades do mundo pós-guerra, fato esse que representa uma utopia, já que a casa e a cidade flutuante representam, em todos os momentos, o espaço da atopia, do desconforto, do medo e da opressão. Omar, quanto mais é convencido de sua má conduta diante dos problemas da vida, mais se rebela com atitudes questionáveis. Um exemplo disso é a discussão entre Omar e Halim na sala da casa, em frente ao sofá cinza, mesmo móvel em que o patriarca faleceria posteriormente.

Yaqub, pela sua personalidade enigmática (pelo menos aos olhos do narrador), um calculista, passa a maior parte do tempo em seu quarto, estudando, calado, silencioso. Esse fato já é suficiente para indicar como Hatoum soube trabalhar bem o espaço e sua ligação com as características psicológicas do personagem. Na maior parte do tempo, o personagem é mais descrito pelo seu vazio, a sua omissão. A impressão que se tem é que o quarto seria a sua proteção no mundo, a forma de se afastar das comparações com o irmão e das cobranças da família:

Dias e noites no quarto, sem dar um mergulho nos igarapés, nem mesmo aos domingos, quando os manauaras saem ao sol e a cidade se concilia com o Rio Negro. Zana preocupava-se com esse bicho escondido. Por que não ia aos bailes? “Olha só, Halim, esse teu filho

vive enfurnado na toca. Parece um amarelão mofando na vida" O pai tampouco entendia por que ele renunciava à juventude, ao barulho festivo e às serenatas que povoavam de sons as noites de Manaus.

Que noites, que nada! Ele desprezava, altivo em sua solidão, os bailes carnavalescos, ainda mais animados nos anos do pós-guerra, com os corsos e suas colombinas que saíam da praça da saudade e desciam a avenida num frenesi louco até o Mercado Municipal; desprezava as festas juninas, a dança do tipiti, os jogos de futebol no Parque Amazonense. Trancava-se no quarto, o egoísta radical, e vivia o mundo dele, e de ninguém mais. O pastor, o aldeão apavorado na cidade? Talvez isso, ou pouco mais: o montanhês rústico que urdia um futuro triunfante.

Esse Yaqub, que embranquecia feito osga em parede úmida, compensava a ausência dos gozos do sol e do corpo aguçando a capacidade de calcular, de equacionar. (HATOUM, 2000, p.30/31)

Quando Yaqub, depois de cinco anos no Líbano, retorna à casa libanesa, passa pelos cômodos e se depara com a fotografia de seu irmão em seu quarto. Além da descrição do quarto e seus móveis, na cena e na fotografia é notável a diferença entre os dois irmãos: um inseguro, calado, omissos e o outro cínico, arrogante, aventureiro. Ao olhar a fotografia e o quarto, Yaqub estaria tentando resgatar aí o Omar da infância e talvez a sua própria inocência que se perdeu a partir do momento em que o Caçula o marcou com a cicatriz por ciúmes de Lívia.

Yaqub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou ao entrar sozinho no quarto onde dormira. Na parede viu uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras. De quando era aquela foto? Tinha sido tirada um pouco antes ou talvez um pouco depois do último baile de Carnaval no casarão dos Benemou. No plano de fundo da imagem, na margem do igarapé, os vizinhos, cujos rostos pareciam tão borrados na foto quanto na memória de Yaqub. Sobre a escrivaninha viu outra fotografia: o irmão sentado numa bicicleta, o boné inclinado na cabeça, as botas lustradas, um relógio no pulso. Yaqub se aproximou, mirou de perto a fotografia para enxergar as feições do irmão, o olhar do irmão, e se assustou ao ouvir uma voz: "O Omar vai chegar de noitinha, ele prometeu jantar conosco". Era a voz de Zana; ela havia seguido os passos de Yaqub e queria mostrar-lhe o lençol e as fronhas em que bordara o nome dele. Desde que soubera de sua volta, Zana repetia todos os dias: "Meu menino vai dormir com as minhas letras, com a minha caligrafia". Ela dizia isso na presença do Caçula, que, enciumado, perguntava: "Quando ele vai chegar? Por que ele ficou tanto tempo no Líbano?". Zana não lhe respondia, talvez porque também para ela era inexplicável o fato de Yaqub ter passado tantos anos longe dela. Ela havia mobiliado o quarto de Yaqub com uma cadeira austríaca, um guarda-roupa de aguano e uma estante com os dezoito volumes de uma enciclopédia que Halim comprara de um

magistrado aposentado. Um vaso com tajás enfeitava um canto do quarto perto da janela aberta para a rua.(HATOUM, 2000, p.20/21)

Se por um lado Yaqub se faz discreto, a presença do gêmeo Omar na casa libanesa e os seus domínios se faz notável a todo o momento. A casa de Zana é o seu reino, o seu universo. A superproteção da mãe auxilia a personalidade rebelde, desafiadora e intempestiva de Omar. Dentro da casa, o Caçula é mimado, faz o que quer, só não tendo forças para enfrentar o pai, único que não aceita as loucuras do gêmeo. Entre Yaqub e Omar há uma grande rivalidade pelo espaço na casa, especialmente por parte de Omar, pois este acredita que o irmão está retirando o seu espaço. Para o Caçula, Yaqub deveria se manter afastado pois assim o gêmeo farreador seria notado e buscara a sua individualidade. Além de um conflito com o irmão gêmeo, dentro do espaço da casa, há nitidamente um embate entre pai e filho, que está demarcado pelos vários espaços que os dois tentam ocupar. Omar atrapalha alguns momentos de intimidade de Halim com a mãe desde a infância, além de, já na vida adulta, ser um profanador do espaço do altar da família, levando mulheres do beco e tudo mais. Além desse ódio por parte do pai, percebemos também um conflito silencioso entre o narrador Nael e o Caçula, pois este trata Domingas como um objeto. Nael despreza claramente o Caçula indicando um ódio por este ter estuprado a mãe do narrador e, dentro de uma possibilidade remota (pelo menos para o próprio Nael) de que o irmão rebelde seja o seu pai. Segue um trecho em que Domingas está no quarto de Omar e percebemos que nos objetos, no espaço privado ainda se faz muito notável o caráter rebelde do personagem do Caçula, diferentemente do quarto de Yaqub.

Foram seis meses de quietude na casa, de alívio para Halim. Os livros do Caçula, romances e poemas que ele lia na rede, caíram nas minhas mãos. Os livros, os cadernos, as canetas, tudo, menos o quarto, que era só dele, só para ele. No quarto bagunçado, o colchão velho e o lençol foram trocados. Mas, antes de viajar, o Caçula pedira a Domingas que deixasse os objetos nas prateleiras da estante; ela cobriu com um lençol a coleção de cinzeiros, copos, garrafas cheias de areia, calcinhas, sutiãs, sementes vermelhas, tocos de batom e baganas manchadas. Domingas, ao vasculhar o guarda-roupa, descobriu um remo indígena, lustrado e escuro. Na pá do remo, nomes femininos gravados a ponta de faca. Domingas alisava a pá escura, pronunciava um e outro nome e se sentava na cama do Caçula, meio aérea, não sei se saudosa. Agora ela podia entrar no quarto dele, conviver com as coisas que ele deixara, abrir a janela e se deparar com o horizonte que ele avistava no fim de cada tarde, antes de sair para os balneários noturnos. Ela rastreava todos os móveis do quarto, não parava de encontrar objetos, fotografias, brinquedos, a velha farda de guerra do Galinheiro dos Vândalos. Era diferente do quarto de Yaqub, vazio, sem marcas ou entulho: abrigo de

um corpo, nada mais. Não sei qual dos dois minha mãe preferia limpar. O fato é que todos os dias, de bom ou mau humor ela entrava em cada quarto e se demorava antes de começar a limpeza. E se o remo e as tralhas do Caçula lhe exaltavam o ânimo, o despojamento do espaço de Yaqub lhe esfriava a cabeça. Talvez minha mãe gostasse desse contraste. (HATOUM, 2000, p. 105)

Nael também analisa a relação que Yaqub e Omar mantinham com Rânia, irmã dos gêmeos. A moça sempre está sozinha, abandonada, embora tenha pulso firme para os negócios da família, qualidade essa que faltou aos gêmeos. Mas, segundo o narrador, Rânia é alguém que se sente feminina (mais mulher) apenas na presença dos irmãos, sugerindo aí uma relação incestuosa – outra forte semelhança entre os romances **Dois irmãos**, de Hatoum, e **Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. Essas impressões são dadas pelo narrador principalmente quando não consegue saber o que acontece dentro dos quartos quando os irmãos e a moça se encontram juntos e fecham a porta:

Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer. (HATOUM, 2000, p. 117)

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

Enlaçava-a, carregava-a no colo, olhando para ela como um conquistador cheio de desejo. As palavras que adoraria ouvir de um homem ela ouviu de Omar, “o irmão que nunca ficou longe de ti, que nunca te abandonou, mana”, ele sussurava. Rânia se derretia, sensual e manhosa [...] (HATOUM, 2000, p. 178)

Rânia é a filha mais nova da família de Halim e Zana. Moça bonita e sensual, a responsável pelos negócios da família, diferente dos gêmeos, que nunca se interessaram pelo comércio. Rânia é mais uma das personagens caladas, silenciosas e misteriosas da trama, já que, embora bonita e sempre rodeada de pretendentes, nunca se envolve com ninguém e rasga as cartas de seus vários pretendentes. Na obra, a moça é descrita por intermédio de sua opção pela solidão. O seu quarto simples reflete bem a sua personalidade. Embora com um quarto no andar superior, um pouco melhor que o de

Nael, mas não tão bom e espaçoso quanto o dos gêmeos Yaqub e Omar, fato esse que mostra a sua posição subalterna dentro da casa libanesa. Rânia parece ser também uma *outsider* assim como Nael em seu grupo.

(...) contou Domingas, mas desde aquele dia Rânia só tocou em dois homens: os gêmeos. Não foi mais aos salões dançantes da cidade; parou de passear pelas praças onde encontrava veteranos do Ginásio Amazonense para ir às matinês do Odeon, do Guarany, do Polytheama; aderiu à reclusão, à solidão noturna do quarto fechado. Ninguém soube o que fazia entre quatro paredes. Rânia foi esse ser enclausurado, e aí de quem a molestasse depois das oito, quando ela se resguardava do mundo. Saía do quarto na noite do aniversário da mãe e nas ceias natalinas. (HATOUM, 2000, p. 93)

De acordo com o narrador, Rânia teve um namorado na juventude, mas devido à reação negativa da mãe com o relacionamento da moça, decidiu se afastar do pretendente e voltar as energias para os negócios. É perceptível o relativo interesse do narrador pela moça. Ele, ao longo da trama, sempre ressalta a imagem de Rânia como ser inatingível, que se mostra apenas mais solta diante da presença dos irmãos Yaqub e Omar. Talvez estaria aí o narrador mostrando a moça como uma mulher realmente fechada ou estaria ele jogando com o leitor sobre a relação dela e dos gêmeos como uma forma de compensar o seu ciúme e a impossibilidade de envolvimento com a jovem?

Há um momento na trama em que, ao tentar ajudar a moça na limpeza do depósito, Nael começa a reparar o corpo da moça. Em seguida, ela se entrega a ele na escuridão do depósito. Estaria aí nessa ausência de luz e de uma intimidade momentânea uma vontade recalada da moça de envolver-se com um dos irmãos? Ou talvez o espaço claustrofóbico do depósito representaria a angústia de uma mulher oprimida dentro de uma cultura patriarcal, tendo que viver como um homem de negócios, negando a sua sexualidade para se destacar em um espaço totalmente dominado pela figura dos gêmeos? Os espaços estão sempre em conflito com o passado escondido e o interior contra o exterior. As personagens parecem estar exiladas em seus próprios universos. Estaria na mudança de espaços a solução para seus conflitos? Caso Nael fugisse da casa de Halim, estaria ele encontrando a resposta para quem realmente é? Caso Rânia se casasse com um dos pretendentes escolhidos por sua mãe, estaria destruindo o sentimento de amor velado que nutriria pelos gêmeos?

Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar, agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura

os dois, e da mistura sairá o meu noivo. Ela nunca encontrou essa mistura. Contentou-se em idolatrar os gêmeos, sabendo que os laços sanguíneos não anulavam o que neles havia de irreconciliável. (HATOUM, 2000: 98)

Rânia, em seu silêncio (uma das características mais fortes da maioria das personagens da trama), buscava um homem que fosse um híbrido de Omar e Yaqub. Ao perceber a impossibilidade da união entre os dois irmãos e da reconstrução da família, Rânia castra a sua própria sexualidade e passa por um processo de sublimação assumindo um lado masculino para compensar a impossibilidade de contato físico com Yaqub e Omar. O que Rânia escondia no seu interior? Estaria aí nesse interior uma relação harmônica com o exterior? E como o seu espaço dentro da casa reflete a sua personalidade? O que é perceptível é que a felicidade de Rânia também não se encontra na casa libanesa, mas em seu afastamento do espaço degradante, da dor de ser deixada de lado, da dor de ver a morte da mãe e de todas as conquistas da família, já que na tentativa de se pagar a dívida feita por Yaqub a casa é dada como parte do pagamento a Rochiram, indiano que faz sociedade secretamente com o gêmeo engenheiro.

A sala da casa, assim como os quartos, também representa um ambiente desafiador para o topoanalista. É nesse ambiente, aparentemente simples (um altar, um sofá cinza e um tapete), em que há a mistura paradoxal de elementos sagrados e profanos. O sagrado está na forte presença da religiosidade de Zana e de Domingas representada pelo altar de orações da sala. Além da cozinha, o espaço da sala com o altar é o único local em que a diferença social entre as duas desaparece diante das mesmas crenças religiosas ligadas ao catolicismo. Já o profano está no fato de que o mesmo lugar, a mesma sala em que acompanhamos várias preces, serve como espaço de lascívia entre Halim e Zana, assim como para Omar e suas mulheres. O narrador sempre ressalta a falta de discrição das relações amorosas na família libanesa, acentuando uma forte sensualidade e um acentuado erotismo em seus relatos:

Vi Halim e Zana de pernas para o ar, entregues a lambidas e beijos danados, cenas que eu via quando tinha dez, onze anos e que me divertiam e me assustavam, porque Halim soltava urros e gaitadas, e ela, Zana, com aquela cara de santa no café da manhã, era uma diaba na cama, um vulcão erotizado até o dedo mindinho. (HATOUM, 2000, p. 90)

Na mesma sala do altar, Omar é constantemente visto pelo narrador como um farreador, alguém que não conseguia deixar de ser notado, principalmente em suas furtivas noitadas com prostitutas, noites essas que lhe renderam uma terrível doença venérea posteriormente. Percebemos como o narrador ressalta a cena do dia em que Omar profanou o altar da família, fazendo com que fosse advertido severamente pelo pai, Halim, por sua conduta desregrada:

Gandajava como nunca e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do alto da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e cascas de frutas sobre a Bíblia aberta em frente ao altar, e viu o filho e a moça dormindo em frente ao sofá cinzento. (HATOUM, 2000, p. 91)

Há também no espaço da casa libanesa dois elementos que marcam bastante a presença conflituosa de Omar e seus familiares: a rede vermelha e o sofá cinzento. Em 1950, Luis da Câmara Cascudo, em seu livro **Rede-de-dormir: um estudo etnográfico** (1983), faz um apanhado de cunho histórico e social da utilização da rede de dormir nos lares brasileiros. A partir dos contatos iniciais com os índios durante o período do descobrimento do Brasil, no século XVI, Pero Vaz de Caminha registrou primeiramente o nome rede – de – dormir devido à semelhança de suas malhas com a rede de pescar. A rede-de-dormir passa a integrar a vida cotidiana da colônia, de forma bastante extensiva, até meados do século XIX, quando vem a ser progressivamente substituída pela "cama" (considerada então como um objeto "civilizado", por oposição à rede, que será associada à "barbárie", ao "atraso").

No período colonial, no entanto, Cascudo afirma:

Dentro e fora do âmbito das vilas e povoações, engenhos de açúcar e primeiros currais de gado, a rede foi uma constante. Adotaram-na como solução prática e natural. Evitava-se o transporte dos pesados leitos de madeira que vinham de Portugal e só posteriormente começaram a ser carpinteados no Brasil. (Cascudo, 1983, p. 23).

Ao longo do período colonial, a rede-de-dormir é usada com várias funções no ciclo de atividades diárias:

Estando constantemente armada (como no sertão nordestino as redes acolhedoras viviam nos alpendres e latadas) servia de cadeira, escabelo,

mocho para o descanso. Nela o visitante participava da refeição e dormia seu sono. Era uma tentativa de acomodação raramente infrutífera. Nela conversava, mercadejava, fazia planos, concertava alianças, discutia, propunha, ajustava.(Cascudo, 1983, p. 24).

Além, evidentemente, de seu uso para o sono noturno ou para a sesta.

As redes podiam servir ainda como meio de transporte. Durante o período colonial, em Salvador, em Recife, como no Rio de Janeiro, "[...] a rede coberta com um dossel bordado [chamada de serpentina], levada por dois africanos [era] o meio regular de transporte urbano da sociedade mais alta" (Cascudo, 1983, p. 26). "A rede para descansar, amar, dormir, tornou-se também indispensável como viatura. Carregava a gente de prol nas ruas e mesmo para o interior das igrejas" (Cascudo, 1983, p. 27-28).

A rede podia e pode ainda ser usada como meio de transporte e enterro de defuntos. Faz-se, desse modo, presente no ponto derradeiro do ciclo de vida dos indivíduos, atualizando também nesse momento a sua íntima vinculação com o corpo dos seus usuários.

Sendo seu uso comum às diversas categorias sociais, dos níveis mais inferiores aos mais altos, dos escravos aos senhores, dos pobres aos ricos, a rede não poderia deixar de expressar, em suas cores e formas, as marcas da distinção social:

Quando as redes eram feitas, unidade por unidade, e não em séries, mecanicamente, estavam todas dentro de moldes fiéis às conveniências tradicionais. Os tipos tinham seus destinos, previstos, antecipados, sabidos. Eram quase sempre "...redes de encomenda" e obedeciam aos modelos inalteráveis nas dimensões e cores. Azul, encarnado, amarelo, verde, eram as tonalidades preferidas, evitando-se as que sugerissem tristeza, viuvez, luto, morte, o lilás, o roxo, o negro, para os lavores e bordados ornamentais. As redes em branco-e-negro tiveram mercado depois de 1889. O comum, antigamente no Nordeste, era a rede branca como a mais vistosa e digna dos ricos pelo aspecto imaculado, exigindo cuidados e desvelos na conservação. As redes de cor não eram as mais caras e nem as melhores, prendas de coronéis e fazendeiros, senhores de engenho e vigários colados da freguesia, ou qualquer autoridade mandona. Ficavam nas residências mediocres e menos prestigiosas. O estilo era uma só cor, com nuances e gradações. Redes com enfeites de mais de uma cor, *apapagaiada*, não merecia aceitamento de gente ilustre. As redes brancas eram as tradicionais da aristocracia rural, com varandas, varrendo o chão [...]" (Cascudo, 1983, p. 119, grifo do autor).

As "varandas" eram as franjas que ornavam certos tipos de rede e tinham um significado social:

O tamanho das varandas, com as fimbrias orladas de bolinhas, [...], figurava como honraria. As redes de escravos, as redes pobres, não tinham varandas. As redes comuns, compradas nas feiras, fabricadas comumente, tinham varandas curtas. Uma alta distinção, sinal de poderio, era ver-se alguém em rede branca, com as varandas quase

arrastando no solo. Como as redes eram feitas sob encomenda unicamente para as pessoas *graduadas* vinham varandas compridas. (Cascudo, 1983, p. 122, grifo do autor).

Segundo Cascudo, as também redes eram alvo de uma série de atitudes rituais:

A soberania dos fazendeiros compreendia a rede como expressão legítima da própria grandeza. *Botar a mão no punho da rede* onde estivesse deitado um desses chefes onipotentes era sinal de privança, intimidade, confiança. Falar segurando o punho da rede era o mesmo que acobertar-se debaixo do manto ducal. O protocolo era a fala de pé, diante da rede, respeitando a distância cautelosa. (Cascudo, 1983, p. 122, grifo do autor).

E continua:

Coerentemente, *cortar os punhos da rede* senhorial era um desafio supremo, equivalente a cortar a cauda do cavalo de estimação. Nas guerrilhas políticas, até quase finais do século XIX, surpreendendo um bando inimigo à Casa Grande indefesa, nunca esquecia o chefe de deixar o sinal do atrevimento inapagável: – o punho da rede cortado a facão. Era pior do que incendiar a casa inteira. *Cortei-lhe o punho da rede*, orgulhava-se o vencedor ocasional até a inevitável represália. (Cascudo, 1983, p. 123, grifo do autor).

Na medida em que é pensada como uma extensão do corpo do seu proprietário, ela o acompanha em seus diversos deslocamentos sociais e simbólicos. A rede pode estar no interior da casa, no alpendre, nas ruas e estradas. Ela o acompanha não apenas fisicamente, mas moralmente. Ela torna-se uma espécie de extensão material e estética de sua condição social e moral:

A rede representa o mobiliário, o possuído, a parte essencial, estática, indivisível do seu dono. [...] Ainda hoje o sertanejo nordestino obedece ao secular padrão. A rede faz parte do seu corpo. É a derradeira coisa de que se despoja diante da miséria absoluta. (Cascudo, 1983, p. 25).

O vínculo percebido por Cascudo entre a rede e o corpo vai ser enfatizado quando ele opõe o uso da rede ao uso da cama. Trata-se de uma oposição que é, ao mesmo tempo, material, histórica, social, cultural, moral, estética, econômica. Comparando as relações entre o corpo, a rede e a cama, ele afirma:

O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-nos nele, numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma de nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando tépida e brandamente, todos os caprichos de nossa fadiga. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. Entre ela e a cama há a distância da solidariedade à resignação. (Cascudo, 1983, p. 13).

No romance **Dois Irmãos**, embora encontremos redes em todos os cantos e quartos da casa, é a rede vermelha de Omar a que mais chama a atenção. A cor

vermelha da rede já mostra o aspecto de rebeldia, luxúria do Caçula. A relação do homem do Norte com a rede é muito forte, já que, durante a maior parte do tempo, é ali que ele passa e vive momentos significativos de seus dias. A rede é, na Amazônia, um componente espacial de muita importância. Há, por exemplo, já nas casas novas, de conjuntos residenciais, ganchos de rede em todos os cômodos, à exceção do banheiro e da cozinha. A maioria das famílias manauaras têm filhos na rede, posteriormente elas substituem os berços das crianças, os sujeitos tem relações sexuais na rede, como o casal libanês Halim e Zana, dormem nela, todos os personagens da casa libanesa e Omar e Pau-Mulato durante o período em que ficam morando em um barquinho, e tem os corpos de seus mortos (ou feridos – como o oficial A.P.Binford, que é resgatado e carregado em uma rede pelo personagem Adamor, vulgo Perna-de-Sapo) conduzidos ao cemitério em cima do objeto. Nesse sentido, a rede carrega em si a vida e a morte, o prazer e a dor. É na rede vermelha que o Caçula passa a maior parte do tempo, é nela que ele permanece ao voltar das noites de gandaias e excessos. Paradoxalmente a rede vermelha é, dentro da própria casa conflituosa, o espaço de refúgio de Omar. É o seu local pacífico, seu *locus amoenus*. Inclusive o conflito final entre os dois irmãos acontece no espaço da rede. O ambiente começa a ficar tenso e Domingas tenta evitar que Yaquib e Omar se agridam após o Caçula saber que o irmão tinha o excluído da sociedade com o indiano Rochiran.

Domingas não disfarçou a apreensão: disse que ele devia ir embora. Yaquib franziu a testa: "Estou na minha casa, não vou fugir...". Minha mãe implorou: que saíssem juntos, dessem uma volta. Ele sentou na rede, chamou-a para junto dele, ela não quis. Agora parecia aflita, não tirava os olhos da sala, do corredor. Não falaram mais nada. As vozes e os lamentos do cortiço cortavam o silêncio no fim da manhã abafada.

Então eu o avistei: mais alto que a cerca, o corpo crescendo, se agigantando, a mão direita fechada que nem martelo, o olhar alucinado no rosto irado. Arfava, apressando o passo. Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaquib no rosto, nas costas, no corpo todo. Corri para cima do Caçula, tentando segurá-lo. Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor,

de covarde. Alguns moradores do cortiço encheram o quintal e se aproximaram do alpendre. Com um gesto brusco eu agarrei a mão de Omar. Ele conseguiu se livrar de mim. Percebeu que estava cercado por vários homens e foi se afastando devagar, de olho na rede vermelha. Ainda o vi correr até a sala e rasgar com fúria as folhas do projeto; rasgou todos os desenhos, jogou a louça no assoalho e desabalou pelo corredor. (HATOUM, 2000, p.233/234)

A rede de Omar reaparece desbotada no final para reforçar a decadência das relações da casa libanesa que estão se esvaindo. Assim como a harmonia da casa se foi, Domingas, mãe do narrador, acaba tendo os seus últimos momentos na rede vermelha do Caçula. É perceptível como o espaço da rede é habitado pela presença fantasmagórica de Omar, pois a morte da mãe do narrador simboliza os anos de sofrimento sem reconhecimento e amargura pela sua servidão seja na cozinha ou na cama para os gêmeos. Hatoum consegue trabalhar a rede e o ambiente do quarto magistralmente, principalmente mostrando a mudança pelos cheiros do quarto,

mostrando a vida substituindo a morte. A vida de Domingas é representada pelo cheiro de mofo e barata do quartinho dos fundos em que vivia a cunhatã e seu filho Nael, simbolizando o único espaço reservado aos dois na casa também. Só no momento da morte da índia é possível uma libertação, simbolizada pelo cheiro da madeira, dos bichinhos esculpidos pela mãe do protagonista, indicando uma redenção após uma vida de humilhação e apagamento.

Eu a encontrei enrolada na rede de Omar, que ela armara em seu quartinho. A rede perdera a cor original e o vermelho, sem vibração, tornara-se apenas um hábito antigo do olhar. Vi os lábios dela ressequidos, o olho direito fechado, o outro coberto por uma mecha grisalha. Afastei a mecha, vi o outro olho fechado. Balancei a rede, minha mãe não se mexeu. Ela não dormia. Vi o corpo que oscilava lentamente, já comecei a chorar. Sentei no chão ao lado dela e fiquei ali, aturdido, sufocado. Durante o tempo que a contemplei, no vaivém da rede, rememorei as noites que dormimos abraçados no mesmo quartinho que fedia a barata. Agora, outro cheiro, de madeira e resina de jatobá, era mais forte. Os bichinhos esculpidos em muirapiranga estavam arrumados na prateleira. Lustrados, luziam ali os pássaros e as serpentes. O bestíario de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um aladim.

As asas finas de um saracuá, o pássaro mais belo, empoleirado num galho de verdade, enterrado numa bacia de latão. Asas bem abertas, peito esguio, bico para o alto, ave que deseja voar. Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido os outros. Guardou até o fim aquelas palavras, mas não morreu com o segredo que tanto me exasperava. Eu olhava o rosto de minha mãe e me lembrava da brutalidade do Caçula. (HATOUM, 2002, 242/243).

Já o sofá cinzento é o espaço de conflito entre Halim e Omar. Grandes discussões e conflitos aconteceram neste lugar da sala da casa libanesa. O cinza, no espaço do sofá da sala dá um ar sombrio, de dor, rancor, antecipando os problemas entre pai e filho. É a cor do luto. “Na genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores. O recém nascido vive no gris. No mesmo gris que vemos quando fechamos os olhos (das *physiologische Augengrau*), mesmo na escuridão total.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 248/249). É nesse sofá cinzento que Halim dá um tapa em Omar por desrespeitar o espaço sagrado da casa, levando uma mulher dos cortiços e dormindo com ela.

(...) viu o filho e a moça, nus, dormindo no sofá cinzento. O pai desceu lentamente, a moça despertou, assustada, envergonhada, e Halim, no meio da escada, esperou que ela se vestisse e fosse embora. Depois se aproximou do filho, que fingia dormir, ergue-o pelo cabelo, arrastou-o até a borda da mesa e então eu vi o Omar, já homem feito, levar uma bofetada, uma só, a mãozorra do pai girando e caindo pesada como um

remo no rosto do filho. Todos os pedidos que Halim lhe fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe. Foi um estalo de martelada em pau oco. Que mão! E que pontaria. (HATOUM, 2000, p. 91- 92)

O sofá reaparece no momento da morte de Halim. É nesse espaço que o patriarca permanece, em silêncio, e falece, como se não quisesse incomodar os moradores da casa com a sua presença. A morte de Halim é o início da decadência da casa dos libaneses. O Caçula nunca teve coragem de enfrentar o patriarca, mas é interessante que esse confronto ocorre apenas quando Omar vê o rosto impassivo do pai morto e tenta reagir contra o desprezo deste em vida. É notável na cena que até a forma do Caçula reagir ao luto do pai é agressiva, mostrando uma personalidade rebelde e sem possibilidade de mudanças.

Omar não entendeu, não queria entender o que acabara de acontecer. Viu no sofá cinzento o único homem que o desonrou com um bofete. Começou a gritar, criança incendiada de ódio ou de algum sentimento parecido com o ódio. Gritava fora de si: “Ele não vai acorrentar o filho dele? Não vai passar a mão no rosto suado? Por que ele não se mexe e fala comigo? Vai ficar aí, com esse olhar de peixe morto? (HATOUM, 2000, p.217)

... O viúvo Talib chegou a tempo de evitar um confronto entre o filho vivo e o pai morto. Já amanhecia quando Talib e as duas filhas irromperam na sala e apartaram Omar do pai. (HATOUM, 2000, p.217/218)

O sofá cinzento será mais um local na casa impregnado de lembranças para Zana. Agora sozinha, a matriarca, acredita na reconciliação dos gêmeos e se torna cada vez mais fechada e a cada olhar para o sofá, lembra do marido fiel, do amante dedicado e do pai enciumado. Mas, mesmo assim, a matriarca tem apenas um objetivo em seu resto de vida: ver os irmãos se entendendo e vivendo em harmonia. Talvez esta seja a sua única esperança, seu último sopro de vida.

CAPÍTULO II
O UNIVERSO MANAUARA

Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus.

Dois irmãos, Milton Hatoum

Capítulo II – O UNIVERSO MANAUARA

2.1. Hatoum e a cidade flutuante: entre relatos de imigrantes, seringueiros e índios

Milton Hatoum é um dos mais importantes escritores da atualidade que, apesar de possuir uma pequena bibliografia (**Relato de um Certo Oriente, Cinzas do Norte, Dois Irmãos, Órfãos do Eldorado e A Cidade Ilhada**), já figura na nova edição de **História concisa da literatura brasileira**, de Alfredo Bosi. Segundo Bosi (2006), Hatoum é uma das grandes promessas da literatura contemporânea, juntando dinamismo, lirismo, novidade, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de honrar a tradição do grande romance introspectivo do século 19:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar (como fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Sussekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem. A idéia de arte como trabalho baqueou mas ainda não morreu. (BOSI, 2006, 437)

Escritor amazonense descendente de imigrantes libaneses, Milton Hatoum, desde a infância, soube conviver com um ambiente multicultural. Quando pequeno, ouvia as conversas dos mais velhos em árabe, língua diferente da qual ele usava diariamente; por isso, na inocência de menino, chegou a pensar que existia uma língua para adulto, outra para criança. Vale destacar uma passagem de artigo seu publicado no início da carreira como escritor.

Quando deixamos a Pensão Fenícia para ir morar num pequeno sobrado, alguns objetos nos acompanharam: um tapete, um mapa do Oriente, um narguilé e alguns livros. (...) Nesse espaço/tempo que é a casa da infância nasce o sentimento que nós temos do *Diverso*: gênese do mundo exterior, percepção do *Outro*, abertura para o infinito. Na Pensão Fenícia e na outra casa da infância, o Oriente era algo ao mesmo tempo muito próximo e muito distante de mim. De certo modo, eu convivia com um Oriente real, revelado através de crenças e conflitos religiosos, da comida, do comportamento e hábitos sociais e da língua árabe. (HATOUM, 1993, p.165-6 – grifos do autor)

Milton Hatoum soube unir em sua formação a cultura oriental e a indígena oriunda das pessoas que freqüentavam a sua casa. Uma das mais fortes ligações de Hatoum com o mundo oriental está na influência das leituras do palestino Edward Said, contribuindo até para a divulgação de sua obra no Brasil, traduzindo alguns de seus mais famosos textos.

Edward Said tem como obra mais difundida o **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente** (1990). Nessa obra, o intelectual palestino desenvolve o conceito de “orientalismo” (SAID, 1990), ou seja, uma designação para as práticas e saberes desenvolvidos pelo ocidente acerca do oriente com o fim de resolvê-lo, de inseri-lo como “parte integrante da civilização e da cultura européia”. (SAID, 1990, 14) Logo, o oriente passaria a ser entendido como um lugar teórico, que mobilizaria pensadores, artistas e escritores ao longo dos tempos. Segundo Said, o ocidente foi o responsável pela “orientalização” do oriente, ou seja, estudiosos ocidentais da cultura oriental criaram imagens sobre o oriente que dominaram o campo discursivo de tal forma que ainda hoje escritores e leitores têm dificuldade de se libertarem delas.

O orientalismo impôs os seus limites sobre o pensamento a respeito do oriente. Até escritores mais imaginativos de uma época, homens como Flaubert, Nerval ou Scott, eram coagidos no que podiam experimentar do oriente, ou no que podiam falar sobre ele. (SAID, 1990, 54)

Ao comentar sobre os objetivos de seus romances, explicando que o Amazonas sofre com a mesma visão idealizada do Oriente, Milton Hatoum explica que:

[...] faz o cruzamento do oriente e Amazonas, dois mundos imagináveis e desejados, um pouco na perspectiva de Edward Said [...] Como os

europeus no século XVIII andavam em busca de suas origens, em busca do outro..., aquela sede do outro. Nessa linha, ‘conhecem’ o Amazonas ou dele já ouviram falar. (HATOUM, 2001a)

Edward Said, em **Orientalismo** (1990), argumenta também que nesse empreendimento de “conhecer” o oriente, o ocidente nunca perde a sua vantagem relativa. Isto é, por detrás das idéias formuladas acerca do oriente, é reiterada sempre a superioridade ocidental. Sobre isso, Hatoum também se manifestou em uma entrevista: “As culturas não são separadas. Não existem fronteiras rígidas entre o ocidente e o oriente. Essa história de separar as culturas é um discurso ideológico, que pretende hierarquizar essa ou aquela civilização.” (HATOUM, 2002). Ou seja, o orientalismo é visto como uma forma de auto-afirmação do ocidente como paradigma cultural, mostrando assim o poder de dominação do oriente pelo ocidente. A cultura pode ser pensada como um campo de batalhas em que as negociações nem sempre se dão de forma simétrica. Por isso, tanto Said quanto Hatoum insistem em afirmar a necessidade de se rever criticamente o processo histórico de construção do saber.

Hatoum lança mão da obra literária para refletir sobre a experiência daqueles que se dispersaram de sua terra de origem, ou seja, a experiência do exílio. A obra de Hatoum é o símbolo de uma nova visão da cultura. O livro **Dois irmãos** (2000) representa a metáfora da cultura do homem moderno: uma cultura híbrida, dividida entre o moderno e o tradicional; o estrangeiro e o local. O autor manauara mostra que é possível conviver bem as tradições libanesas e o surgimento de um novo universo trazido pelo progresso da cidade flutuante. Para Hatoum, as literaturas latino-americanas e pós-coloniais, de um modo geral, não podem se furtar a explorar “O lado subjetivo, mas tenso, dessa dualidade de pertencer ao mesmo tempo a dois lugares. O drama do exilado”. (HATOUM, 2004a). A afirmativa do escritor amazonense se relaciona ao fato de que os países que passaram por um processo de colonização, como os latino-americanos, inevitavelmente entraram em contato com múltiplas culturas. Sendo assim, as literaturas produzidas nesses países híbridos acabam por ser também híbridas.

Said também refletiu sobre a condição dos exilados em outro grande ensaio: “Reflexões sobre o exílio” (2003). Segundo Said, a marca principal do exilado é o não-pertencimento, pois o exilado não se insere completamente na terra de destino, nem na de origem. Ele não está de todo integrado no novo lugar e nem de todo libertado do antigo. Por isso Said atenta para a angústia, a dor e o drama da condição de exílio. A imagem

de “uma fratura incurável” (SAID, 2003, 46) é a que Said utiliza para representar uma situação em que o corte não é total – talvez se assim fosse a dor seria menor – já que os lados em uma fratura, embora machucados, continuam interligados. Sobre a condição do exilado, Said reflete que:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com freqüência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, 58)

Ao tratar da condição de “fora do lugar” de seus personagens e dos narradores, tanto de **Relato de um certo Oriente** ou de **Dois Irmãos**, Milton Hatoum faz o seguinte comentário:

Tenho a impressão de que alguém escreve porque se sente de alguma maneira ‘fora do lugar’, o título do belo livro de Edward Said. Depois de ter publicado o meu segundo romance (**Dois irmãos**), perguntei a mim mesmo: por que elegi como narrador nos dois livros um personagem descentrado, sem lugar definitivo na família, ou cujo lugar fosse um não-lugar? Então, pensei, sem concluir nada de definitivo, que a minha vida foi marcada por rupturas sucessivas, por passos mais ou menos perdidos no Brasil e no exterior, sobretudo por um sentimento de não pertencer totalmente a uma determinada região brasileira. O fato de não me adaptar à cidade em que nasci, de ser filho de emigrantes, de ter saído sozinho do meu lugar, tudo isso pode ter influído na escolha desses narradores e personagens erradios. (HATOUM, 2004b, 360)

Em sua obra, Milton Hatoum aborda os vários conflitos familiares, tais como o confronto entre pai e filho, a figura materna como o símbolo de acolhimento e ternura, a figura da irmã solitária e abandonada, além de fazer um retrato representativo de suas memórias pessoais da infância em Manaus e um belo retrato das tradições amazonenses no pós-guerra.

No romance **Dois irmãos**, o autor fala pela voz do personagem Nael, um indivíduo que não sabe quem é, não sabe a qual cultura pertence (embora manauara, vive cercado pelo ambiente libanês) e, na condição de agregado da família de Halim, vive rodeado por pessoas que lhe parecem estranhas. Ele se sente um estrangeiro em sua própria terra. É a metáfora mais perfeita do homem moderno, fragmentado, com um sentimento de não-pertencimento à sua cultura de origem. Entender a cultura é entender a sua própria identidade: tema central da obra, sintetizado na alegoria do imigrante libanês que tenta fazer a vida em Manaus durante o ciclo da borracha, assim como a questão da paternidade (seria Nael filho de Yaqub ou de Omar?).

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2000, 73)

O narrador se vê como um ser solitário, perdido no mundo. Ele nos remete à imagem de Moisés, recolhido por uma princesa egípcia e criado como príncipe no palácio do faraó. Assim como a personagem bíblica, Nael remonta também à idéia do ser dividido entre duas margens, metáfora forte daquele que busca a sua própria identidade mas não consegue decidir de que lado ficar. Estaria aí a figura também do imigrante dividido entre a sua terra de origem e a terra de chegada, a sua outra margem?

Nael é um ser deslocado, que vê na conquista de uma profissão a sua liberdade da condição de agregado da casa de Halim e Zana. Embora tenha estudado no “Galinheiro dos Vândalos”, foi criado a maior parte do tempo com a cultura oral indígena da mãe, passando posteriormente para a cultura letrada. Sua condição de professor termina por agravar a sua inquietude perante o mundo do qual faz parte, como podemos verificar na seguinte passagem do romance:

Eu acabara de dar a minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos outizeiros. (...)

Entrei no meu quarto, este mesmo quarto dos fundos da casa de outrora. Trouxera para perto de mim o bestiário esculpido por minha mãe. Era tudo que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer; os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia. Assim pensava ao observar e manusear esses bichinhos de pau-rainha, que antes me pareciam miniaturas imitadas da natureza. Agora o meu olhar os vê como seres estranhos. (HATOUM, 2000, 264-265)

É perceptível o estranhamento do narrador ao olhar os bichinhos de madeira esculpidos pela mãe. Esses mesmos bichinhos lembram a sua origem, a sua dúvida sobre quem seria o seu verdadeiro pai, uma lembrança ligada talvez a uma violência.

Stuart Hall, em **Da Diáspora –Identidades e mediações culturais** (2003), ao discorrer sobre a colonização européia no Caribe, aponta para a questão da violência difundida pelo colonizador para as populações nativas do continente. Hall afirma que os povos que sofreram esse tipo de interferência não são vazios, mas foram esvaziados por meio de rupturas violentas e abruptas. Hall afirma que:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo - dizimados pelo trabalho pesado e pela doença. A terra não pode ser sagrada, pois foi violada-não vazia, mas esvaziada. Todos que aqui estão pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de construir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com a história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (HALL, 2003, 30)

Os comentários de Hall sobre o Caribe ilustram uma situação similar em relação ao território latino-americano em geral, principalmente em relação ao histórico de violência promovido pela colonização européia. Além disso, Hall também comenta sobre a pluralidade da nossa origem, já que o nosso território foi invadido e, ademais, recebeu levas de imigrantes ao longo do tempo. Falamos de um espaço-palimpsesto, em que estão superpostas diferentes civilizações e distintas tradições culturais. Segundo Gerard Genette “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição

foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2005, 5). A civilização antiga, nativa do território americano, embora tenha sofrido atos de violência, no qual se intentou apagar suas memórias e tradições, sobreviveu de forma marginal tal qual a primeira inscrição traçada no pergaminho. Sendo assim, percebemos que, por parte de mãe do narrador (índia), as origens representam a opressão do colonizador sobre os povos nativos.

Luis Alberto Brandão Santos (2000) observa a questão do imigrante da seguinte maneira, ressaltando que, em seu discurso, passam várias vozes: a voz dos exilados, dos solitários, dos saudosistas. Ainda sobre o imigrante, Luis Alberto Brandão Santos (2000) faz a observação:

O imigrante é aquele que traz à tona a intensidade da certeza de que estar aqui é estar em outro lugar, ou ainda, que estar é sempre uma mediação entre dois espaços, átimo que separa e une o estático e o dinâmico. (SANTOS, 2000, p.53)

Galib é o exemplo do imigrante que busca fazer a vida aqui, mas ao mesmo tempo, não esquece as suas raízes. Viúvo, Galib cuida da filha Zana sozinho e com ela cuida de seu próprio restaurante, o Biblos, ambiente criado para resgatar a terra de origem para tornar a permanência mais amena na cidade flutuante. Isso mostra que não importa aonde vá, o imigrante faz do espaço em que escolheu para se estabelecer a sua marca. Mas, de qualquer maneira, quer voltar à terra de origem para se sentir feliz, vivo, seguro como se voltasse ao ventre materno em seu lar.

Quando voltaram ao Biblos, Zana sugeriu ao pai que viajasse para o Líbano, revisse os parentes, a terra, tudo. Era o que Galib queria ouvir. E partiu, a bordo do Hildebrand, um colosso de navio que tantos imigrantes trouxe para a Amazônia. Galib, o viúvo. (...) Ele preparou e serviu o último almoço: a festa de um homem que regressa à pátria. Já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os cedros, seu lugar. Para lá voltou, reencontrou partes distantes do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de outro lugar. (HATOUM, 2000, p. 55)

Esses personagens, ao mesmo tempo em que tentam valorizar a sua cultura, sua tradição, sua religião, deparam com um novo universo, um mundo degradante, selvagem, exótico, fazendo com que a memória e a referência ao exílio, aos países de origem e ao isolamento sejam constantes nos relatos das personagens da obra, principalmente por parte de Zana e Halim. A Biblos, pequena cidade do Líbano de onde vieram os pais de Yaquib e Omar, representaria, em seus inconscientes, o espaço utópico. O exemplo mais claro dessa condição de exilado e ensimesmado em sua memória está em Halim, pai dos gêmeos.

Halim é o patriarca da família, um dos personagens que representa bem a cultura libanesa e a sua preservação em meio ao ambiente de Manaus. O patriarca é um homem apaixonado pela esposa, Zana, mas que vê a sua atenção dividida com os filhos, especialmente o caçula, Omar, que sempre cria problemas e atrapalha a ordem na casa. Halim se vê dividido em dois mundos: o mundo libanês das tradições e o mundo das transformações, das mudanças que surgem em Manaus. A obra mostra Halim durante o período em que tentava conquistar Zana com seus gazais e sua determinação. Nesse tempo, a esposa tinha dedicação total a ele. O narrador sempre nos conta sobre a falta de pudor do patriarca em descrever os seus momentos de intimidade com a mulher, mas nunca deixa de mostrar Halim como o seu único amigo. Um homem que se transformou em um farrapo humano devido aos conflitos familiares e à disputa pela atenção de Zana com os filhos. Para compensar o abandono que se sentia em relação à Zana, Halim dava atenção a Nael. Talvez até o patriarca soubesse que o filho da empregada seria o seu neto. Na presença de Halim, Nael sentia-se humano. O mascate o criou como se fosse da família, dando-lhe até o nome do avô. Com isso, Halim teria esperança (talvez em seu inconsciente) de que Nael reconstruísse a família e juntasse os estilhaços das relações perdidas entre ele e a mulher e os filhos.

Dessa vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado. Certas coisas a gente não deve contar a ninguém, disse ele, mirando nos olhos.
(HATOUM, 2000, p. 134)

Mas também, ao mesmo tempo em que há uma paixão ardente entre o casal, é perceptível como, ao longo da trama, Halim vai perdendo o gosto pelas coisas da vida,

principalmente após o nascimento dos filhos. O patriarca mostra uma tristeza e uma busca por um lugar ideal em que possa viver longe dos conflitos (em sua mente, esse lugar talvez seria a Biblos). Além de Yaqub, Halim é o único que demonstra um afeto, uma afinidade com o filho da empregada. O patriarca se torna cada vez mais silencioso, até o seu momento final: a morte calma no sofá cinzento, móvel da sala que sempre representa a lembrança da tristeza, das noitadas de rebeldia do caçula, em que levava mulheres e tinha as suas relações sexuais com elas. Eros e Tânatos dividindo o mesmo espaço paradoxalmente.

Antes de começar a análise da configuração espacial do romance **Dois Irmãos**, é preciso conhecer, por meio de um breve histórico, o processo migratório dos libaneses para o Brasil para se entender melhor como estes se inseriram no espaço do manauara e como aconteceu esse choque de vozes estrangeiras e culturas diferentes em uma terra promissora, o El Dorado brasileiro. Daí a necessidade de se analisar a arquitetura do romance de Milton Hatoum e principalmente a forma que o autor encontrou pra mostrar esse encontro entre dois mundos tão presentes em seus ideais teóricos e no desenvolvimento de sua obra: O Oriente e o Ocidente.

2-2. Histórico da imigração libanesa no espaço amazonense

A imigração para o Brasil, em geral, intensificou-se, durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX. O país, segundo dados oficiais do IBGE, recebeu aproximadamente 4.158.717 indivíduos de outras nacionalidades entre os anos de 1884 e 1939. Os italianos representariam 33,96 % desse total, sendo o maior grupo de imigrantes aqui aportados; seguidos pelos portugueses, com uma parcela de 28,96% e dos espanhóis, com 13,99%. Sírios e turcos (quase sempre libaneses) representariam 2,38% dos imigrantes desse período. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), desembarcaram no Brasil 98.962 indivíduos de origem libanesa. (OLIVEIRA, 2002, p. 23)

Baseando-se no racismo científico do século XIX, por meio de uma política de branqueamento, pregava-se a idéia de que o Brasil precisava “clarear sua população” para se tornar uma nação moderna e civilizada. Dessa forma, foi adotada pelo governo brasileiro uma política de imigração que subsidiava a vinda de europeus para o país. Devido a esse incentivo do governo brasileiro à imigração branca, é explicável por que 70% do contingente emigratório para o país provinha da Europa.

Mas se em relação aos europeus houve um incentivo financeiro por parte do governo, o mesmo não pode ser dito para os imigrantes de outras regiões, como japoneses, sírios e libaneses. Estes, para viajar em um transatlântico rumo à América, tinham que arcar com os próprios custos da viagem e a manutenção em outro país.

Mesmo o governo não fornecendo o incentivo financeiro aos não-europeus, o Imperador D. Pedro II foi pessoalmente ao Líbano duas vezes (1871 e 1876) para fazer propaganda do país, suas oportunidades e da imigração, fazendo com que o Brasil, em seguida, fosse o país que recebesse o maior número de imigrantes libaneses. O Brasil, comparado a outros países do continente americano, fica em quarto lugar no número de estrangeiros recebidos, atrás dos Estados Unidos, Canadá e Argentina, respectivamente. Entretanto, quando se compara o destino dos libaneses emigrados, o Brasil foi o maior receptor de indivíduos dessa nacionalidade, seguidos pelos Estados Unidos, Argentina, México e Canadá. André Gattaz (2002), a partir de uma citação de Dolly Lamonthe, diz que até 1970 vieram para terras brasileiras cerca de 2.000.000 (dois milhões) de libaneses; 1.3000.000 (um milhão e trezentos mil) para os Estados Unidos; 400.000 (quatrocentos mil) para a Argentina; 87.000 (oitenta e sete mil) para o México e 70.000 (setenta mil) para o Canadá. Até 1970 emigraram 4.420.000 (quatro milhões e quatrocentos e vinte mil) libaneses.

A obra **Dois Irmãos** está ambientada na Manaus do pós-guerra, mostrando a convivência entre manauaras e imigrantes libaneses que vieram para o país durante o ciclo da borracha. Mas qual seria a motivação desses estrangeiros em sair de suas terras buscando se aventurar na selva amazônica? Para se traçar um panorama da imigração libanesa no estado do Amazonas, foi de grande importância a obra de Clark S. Knowlton (1950), **Sírios e libaneses**, livro que dedica um capítulo à figura do imigrante na região Norte.

Sírios e libaneses, a partir do final do século XIX, vieram para o Brasil devido a uma grave crise econômica na região. A agricultura entrou em colapso com a escassez de terras férteis aliada ao alto índice de natalidade dificultaram o sustento de todos. A religião também foi outro fator decisivo para a imigração desses povos árabes, já que havia grande divergência entre os muçulmanos e cristãos (vistos como uma minoria, eram perseguidos durante o domínio do Império Otomano, obrigando-se ao exílio em outras terras). Oswald Truzzi (1991) ressalta a importância da dominação estrangeira na região como fator de conflitos inter-religiosos e fuga dos habitantes:

Os sírios e libaneses, em sua terra de origem constituíram um grupo relativamente marcado por conflitos de natureza étnica, regional e religiosa. Seria fastidioso e inoportuno rememorar a extensa cronologia de conflitos envolvendo essas populações. Sobre estes, pesou sobretudo o fato de que tanto os quase quatro séculos de domínio turco quanto os mais recentes 25 anos de colonialismo francês tiveram por sustentáculo fundamental a política do dividir para reinar (TRUZZI, 1991, p.12)

Dentro do período de dominação do Império Turco-Otomano (séculos XVI a XX), houve emigração massiva dos cristãos, e no período de colonialismo francês (1920 – 1940) os insatisfeitos eram principalmente muçulmanos devidos aos privilégios dados às áreas cristãs do Líbano. Além dos muçulmanos, os cristãos não maronitas estavam insatisfeitos com a nova configuração do Estado Libanês, que teve o seu território ampliado com áreas de maioria muçulmana pertencentes à Síria anexadas à antiga província cristã do “pequeno Líbano”.

Entre 1876 a 1908, durante a tirania Hamida, a rejeição ao Império Turco-Otomano se agravou e a produção cultural libanesa foi duramente reprimida e os cristãos foram obrigados a servir ao exército turco, fazendo o alistamento militar. Sendo assim, muitos intelectuais se exilararam em outros países e inúmeros jovens fugiram do recrutamento (GATTAZ, 2002, p.25) constituindo, assim, a primeira fase da imigração libanesa. Em 1880, chega ao Brasil a primeira leva de imigrantes, sendo cerca de 90% do contingente de libaneses desembarcados aqui cristãos (LOTFI, 2001, p.343-345).

Durante o período do mandato francês no Líbano ocorreu a segunda fase de emigração, de 1920 a 1940. Durante esse período, a política libanesa foi reestruturada, surgindo uma elite política francófila e predominantemente cristã-maronita. Esse fato causou a insatisfação generalizada das outras religiões (gregos-ortodoxos, melquitas, muçulmanos, sunitas e xiitas). Houve um projeto de europeização e cristianização da população por meio de um projeto educacional aos moldes franceses e da instauração do francês como língua oficial.

De acordo com André Gattaz, a imigração de libaneses para o Brasil iniciou-se nos últimos 20 anos do século XIX e continuou durante todo o século XX. Ele a resume e divide em quatro fases entre os anos de 1880 e 2000, tal qual transcrito abaixo (GATTAZ, 2000):

Fase 1: domínio Otomano (1880 – 1920)

Caracterizada pela emigração de cristãos descontentes com o domínio otomano e com a falta de perspectivas econômicas devido à relação entre alta densidade demográfica, baixa urbanização, industrialização quase nula e agricultura deficiente; movimento reforçado pela ambientação de riqueza fácil a ser alcançada na América – o que de fato foi obtido por grande parte desses pioneiros.

Principais grupos imigrantes: população rural (cristãos) do Monte Líbano, de Zahle, do Vale do Bekaa e do Sul do Líbano.

Motivações principais: necessidades econômicas das populações rurais; oposição ao domínio otomano; desejo de enriquecimento (“efeito corrente” causado pelo enriquecimento dos pioneiros).

Motivações secundárias: acompanhamento de pais, irmãos mais velhos ou cônjuges (crianças e mulheres).

Fase 2: entre-guerras (1920 – 1940)

Marcada pela emigração de cristãos e muçulmanos buscando melhores perspectivas econômicas e descontentes com a nova configuração do Estado Libanês após o término da Primeira Guerra; ainda desempenha papel importante o desejo de enriquecimento rápido, porém isto já não é assegurado àqueles que vêm trabalhar como mascates no Brasil.

Principais grupos imigrantes: população rural (cristãos e muçulmanos) do Monte Líbano, do Vale do Bekaa e do Sul do Líbano; cristãos de Zahle, Beirute, Trípole e cidades do Sul.

Motivações principais: falta de perspectivas para os setores urbanos da população; necessidades econômicas da população rural.

Motivações secundárias: ambição pessoal/ desejo de enriquecimento; acompanhamento de pais, irmãos ou cônjuges (crianças e mulheres); oposição ao domínio francês.

Fase 3: Líbano Independente (1943 – 1975)

Caracterizou-se pela saída de cristãos e muçulmanos, sobretudo de origem urbana, que se depararam com a falta de oportunidades profissionais; acentuada pela depressão econômica posterior à Segunda Guerra e pelos conflitos de origem religiosa e política que ameaçam a integridade do país a partir de 1958.

Principais grupos imigrantes: muçulmanos e cristão de Zahle, Beirute, Trípoli e cidades do Sul; população rural do Monte Líbano, do Vale do Bekaa e do Sul do Líbano; nesta época há um aumento significativo na proporção dos muçulmanos emigrantes, tanto de origem urbana como rural.

Motivações principais: falta de perspectivas econômicas para a população urbana; conflitos sectários.

Motivações secundárias: acompanhadas de pais, irmãos mais velhos ou cônjuges (crianças e mulheres).

Fase 4: Guerra do Líbano (1975 – 2000)

Motivada pelo conflito militar que estalou a partir do início da década de 1970 e suas decorrências: insegurança e medo generalizados; queda da atividade econômica com consequente desemprego; perseguições políticas e sectárias; busca de nacionalidade brasileira.

Principais grupos imigrantes: muçulmanos sunitas e xiitas do Vale do Bekaa e do Sul do Líbano; cristãos do Monte Líbano, Beirute, e cidades do norte do país.

Motivações principais: falta de perspectivas econômicas devido à duração e intensidade da guerra: fuga temporária da guerra propriamente devido a atentados, bombardeios etc.

Motivações secundárias: busca de nacionalidades estrangeira; acompanhamento de pais, irmãos mais velhos ou cônjuges (crianças e mulheres).

De acordo com Knowlton (1950), no início do século XX, três locais no Brasil recebiam as maiores levas de imigrantes, sendo o primeiro e mais importante deles a Amazônia (os outros dois eram São Paulo e Minas Gerais) com uma população de 811 sírios e libaneses em 1920, mais de 50% deles morando em Manaus. Mas os libaneses se espalharam por todo o país. O povoamento de todas as regiões é uma característica da colônia libanesa (TRUZZI, 2001, p. 303), como mostra o quadro a seguir:

Distribuição nacional dos imigrantes e brasileiros naturalizados (Números absolutos e relativos) - 1950							
Etnias	Total	Norte	Centro-oeste	Nordeste	Leste	Sul	Sul + Leste
Portugueses	336.856	6.670	1.045	3.311	163.910	161.920	325.830
Italianos	242.336	764	847	1.007	37.791	201.927	239.718
Espanhóis	131.608	1.099	474	373	17.851	111.811	129.662
Japoneses	129.192	630	1.569	38	2469	124486	126.955
Alem./Austr.	83.237	210	758	889	15.302	66.078	81.380
Poloneses	48.806	52	435	184	9107	39028	48.135
Soviet./Bálticos	48.669	46	322	318	4975	43.008	47.983
Sírios/Libaneses	44.718	1.264	1.700	889	14.708	26.157	40.865
	Total	Norte	Centro-oeste	Nordeste	Leste	Sul	Sul + Leste
Portugueses	100%	1,0%	0,2%	0,5%	48,7%	48,1%	96,7%
Italianos	100%	0,2%	0,2%	0,2%	15,6%	83,3%	98,9%
Espanhóis	100%	0,4%	0,2%	0,1%	13,6%	85,0%	98,5%
Japoneses	100%	0,2%	0,6%	0,0%	1,9%	96,4%	98,3%
Alem./Austr.	100%	0,1%	0,5%	0,5%	18,4%	79,4%	97,8%
Poloneses	100%	0,1%	0,4%	0,2%	18,7%	80,0%	98,6%
Soviet./Bálticos	100%	0,0%	0,3%	0,3%	10,2%	88,4%	98,6%
Sírios/Libaneses	100%	1,5%	2,0%	1,0%	32,9%	58,5%	91,4%

Fonte: André Gattaz, 2002.

Na tentativa de se manterem independentes, assim como em seus países de origem, sírios e libaneses se estabeleceram na região amazônica durante o período do ciclo da borracha ganhando a vida como mascates. Alguns mascates vendiam mercadorias para seringueiros. Eram os chamados “regatões”, que subiam pelos rios e faziam vários tipos de negociações com os trabalhadores da borracha. Era um negócio

às margens dos rios e das vistas do patrão da fazenda. Os regatões exerciam um fascínio nas populações ribeirinhas “porque traziam as novidades e as notícias da capital. Variam os rios em embarcações típicas de madeira, cobertas com palha ou lona de meia-nau para ré, fechadas com laterais de tábuas pintadas e abarrotadas de mercadorias variadas” (TRUZZI, 2001. P. 300/301). Em seguida, os mascates saiam de casa em casa vendendo desde tecidos orientais e meias femininas a artigos de cozinha e especiarias.

A mascateação passava por algumas etapas: primeiro o recém-chegado carregava nas costas os produtos que iria vender, os primeiros lucros lhe permitiram alugar carregadores e depois comprar burros de carga. Os patrícios aqui já estabelecidos eram os fornecedores de mercadoria. Esses mesmos patrícios também lhe ensinavam algumas palavras básicas de português e lhes ensinavam os melhores nichos de mercados aos recém-chegados. Os mascates inventaram no Brasil o comércio popular (TRUZZI, 2001, p.321/322), adotando no mercado o sistema de crédito e barganha.

O trabalho de mascate foi a maneira encontrada pelos libaneses de enraizamento no país, já que os comerciantes deveriam se socializar e ter um contato mais duradouro com a sua clientela. Knowlton explica o processo de fixação do mascate em São Paulo, mas esse exemplo pode ser aplicado ao processo de povoamento dos imigrantes de Manaus:

Freqüentemente um mascate sírio ou libanês da Rua 25 de Março encontrava uma rua ou um largo em que o negócio parecia particularmente proveitoso. No decorrer do tempo, as pessoas da vizinhança começavam a reconhecê-lo como o mascate que passava diariamente pelas suas casas e davam-lhe preferência. Depois de economizar bastante dinheiro, o mascate procurava uma casa disponível num bom local ao longo da rota de sua freguesia e abria uma pequena loja de armários, fazendas e roupas feitas. (KNOWLTON, 1960, p.118)

Depois de muito trabalho e um bom acúmulo de dinheiro, os mascates abriam uma casa de comércio, inclusive trazendo os familiares das terras de origem para auxiliá-los no serviço. Na cidade de Manaus, os libaneses se fixaram nos arredores da Igreja Nossa Senhora dos Remédios. Enquanto alguns de seus descendentes permaneceram na região mesmo com o fim do ciclo da borracha, outros, nesse período de estagnação econômica e fim da Primeira Guerra Mundial, migraram principalmente para São Paulo. (TRUZZI, 2001, p.302)

Como não tinham interesse inicial pelo enraizamento em terras brasileiras, muitos libaneses eram homens solteiros, que buscavam enriquecer para depois voltar à terra natal. Mas ao voltarem à terra de origem, percebiam que não conseguiram o mesmo crescimento econômico obtido no Brasil. Lá, em sua terra natal, buscavam uma noiva e acabavam retornando para o Brasil. (TRUZZI, 2001, p.312) Somente 3% dos que desembarcaram em portos brasileiros retornaram para o Líbano definitivamente (KHATLAB, 1999, p.45).

O sucesso econômico dos libaneses no Brasil se dava pelo chamado “efeito corrente”, ou seja, os imigrantes que aqui prosperaram informavam aos parentes e conterrâneos as condições de trabalho no país. Estes, ao chegarem aqui, encontravam emprego, treinamento e socialização através da rede de conterrâneos. Knowlton cita o processo:

Ganhando dinheiro, aumentava a sua loja e mandava buscar os parentes e patrícios para reunir-se a ele. O que muitos fizeram. Acumulando capital, eles por sua vez abriam um negócio na mesma zona. Com o tempo cada distrito e bairro de São Paulo chegou a ter um núcleo de libaneses originários da mesma aldeia ou cidade da Síria ou do Líbano (KNOWLTON, 1960, p.118)

Em **Dois irmãos**, essa relação entre comércio e a família está marcada tanto no restaurante de Galib, pai de Zana, quanto na loja de Halim e Rânia. No romance, os primeiros a se aventurarem por terras brasílicas e aportarem em Manaus foram Galib e Zana, que, além de buscarem trabalho, fugiam da perseguição religiosa imposta pelos turcos otomanos aos cristãos-sírios-libaneses. Ao chegar aqui, os libaneses, junto com outros imigrantes, fundam às margens do Rio Negro uma comunidade árabe cristã maronita. Em seguida, na tentativa de prosperar no ambiente manuara, Galib junto com sua filha Zana, inauguram, em 1914, um restaurante: a Biblos. O ambiente do Biblos é perfeito para sintetizar a construção de um novo universo espacial pelos personagens imigrantes do romance já que o lugar consegue fundir o Líbano e a Amazônia. O Oriente é percebido pelo nome do lugar já que Biblos é o nome da mesma cidade de onde vieram Galib e Zana. Dentro da teoria do espaço, há aqui o que chamamos de toponímia, ou seja, o estudo dos nomes dos espaços e, por extensão, a personagem que nele atua. Os topônimos estabelecem uma das três relações possíveis com o espaço:

semelhança, contraste ou indiferença. Em primeiro lugar, quando o topônimo reforça ou expõe uma característica do espaço, teremos uma relação de semelhança. Numa segunda instância, a toponímia pode entrar em conflito com o espaço nomeado, então teremos uma relação de contraste. Finalmente, a toponímia pode não estabelecer ligação alguma com o espaço e, neste caso, teremos uma relação de indiferença. Nesse exemplo de toponímia, estabelecendo com o nome Biblos do restaurante uma relação de semelhança, Hatoum mostra a forma da personagem de Galib se relacionar com o seu passado, o seu interno. Essa relação com a “casa que é transportada com o habitante” também é herdada por Zana ao construir a sua vida com Halim, que começa a morrer a partir do momento em que o seu lar começa a se destruir. No restaurante temos traços do Ocidente e do Oriente. Do Ocidente, temos os temperos e comidas típicas da região manauara (especialmente os peixes e frutas). Do Oriente, temos o ambiente do restaurante que se torna o espaço das vozes dos imigrantes, onde podem se reunir, comer e trazer à sua nova realidade um pouco da lembrança do Líbano e a sua cultura.

Por volta de 1914, Galib inaugurou o restaurante Biblos no térreo da casa. O almoço era servido às onze, comida simples, mas com sabor raro. Ele mesmo, o viúvo Galib, cozinhava, ajudava a servir e cultivava a horta, cobrindo-a com um véu de tule para evitar o sol abrasador. No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrinxã, recheava-o com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim. Entrava na sala do restaurante com a bandeja equilibrada na palma da mão esquerda; a outra mão enlaçava a cintura de sua filha Zana. Iam de mesa em mesa e Zana oferecia guaraná, água gasosa, vinho. O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascateiros, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta. (HATOUM, 2000, p.47-48)

É nesse “Líbano manauara” que Halim conhece e tenta conquistar Zana. O mascate, que veio para o Brasil acompanhado do tio, se sente à vontade no espaço do restaurante de Galib. Lá, nesse ambiente multicultural (arquétipo da modernidade), além da conversa animada, escreve gazais (composições poéticas típicas da cultura árabe) direcionados à Zana. O restaurante representaria a topofilia também, pois, nele, o

imigrante libanês se reencontraria com as suas origens, a sua comida e o seu povo, como uma forma de amenizar o distanciamento e a solidão por viver em um novo universo cheio de medos e incertezas sobre as possibilidades de prosperidades mercantis.

Após a morte do pai de Zana, Halim decide montar uma loja em que vendia de tudo um pouco, mas o forte era a venda de tecidos. É a forma encontrada pelo patriarca de dar continuidade às suas origens dentro da profissão de mascate. O comércio é uma espécie de herança também já que, na ausência do pai, quem cuidaria dos negócios da família de Halim seria Rânia, a irmã abandonada e desiludida, mas que tem potencial para cuidar com pulso firme dos negócios e das finanças da família de Zana.

Outra coisa que é notável em relação a essa construção de uma identidade e um estar no mundo das personagens imigrantes da obra de Hatoum está na necessidade de se constituir família e dar aos filhos uma formação profissional para se adquirir um *status* na sociedade. Em **Dois irmãos**, Yaqub vai para São Paulo estudar e se formar em engenharia civil mesmo não recebendo nenhum incentivo familiar. Para a personagem a realização profissional representa uma forma de diferenciá-lo e de se impor diante do irmão e da família que o mandou para o Líbano desde cedo.

Percebemos a importância de se analisar o histórico da vinda dos imigrantes libaneses dentro da trama já que a mudança de espaço cria uma discussão sobre os trânsitos de várias culturas. É perceptível dentro do enredo o fato de que o libanês, a partir do momento em que se instala no Brasil e faz a vida, acaba tentando trazer o espaço de origem recriado em meio à cidade flutuante, aos cortiços de Manaus, como uma forma de amenizar o rompimento com a sua terra natal. Há no resgate de sua história o encontro com a sua verdadeira essência e isso é demonstrado pelo espaço e a tentativa de se recriar as mesmas condições (ou outras melhores) da terra de origem. O Líbano representaria o espaço utópico, que se torna distante, impossível, já que é mais vantajoso ficar em terras brasileiras, ainda que em presença do “inferno verde” da Amazônia e da Manaus em ruínas.

2-3. O espaço manauara: regional ou universal?

O que faz uma obra ser regionalista? A linguagem? Os costumes? A vegetação? Seria a grande relação simbiótica entre o homem e o seu meio? Durante o Romantismo, principalmente no auge da independência política e cultural, cresceu o interesse da

intelectualidade pelo Brasil regional. José de Alencar, Bernardo Guimarães e Gonçalves Dias se utilizaram do pitoresco como uma forma de escape do presente para o passado, tentando dar um ar de superioridade à nossa cultura em relação a Portugal, resultando em caracterizações artificiais e europeizadas. Essa visão de total exotismo para com a cor local foi totalmente rejeitada posteriormente pelo Realismo. Se deve tomar cuidado para não se reduzir o regionalismo ao localismo, o refúgio no passado e até mesmo como uma forma de provincianismo. Afrânio Coutinho (1955), a partir dos estudos de George Stewart, define o regionalismo de duas maneiras:

Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 1955, p.235)

Considerando essa visão clássica do regionalismo é que muito críticos classificam a literatura de Hatoum. O problema é que o próprio autor nega o rótulo alegando ser uma espécie de amarra para a evolução de seu trabalho como um contador de histórias e conflitos humanos, não apenas regionais, mas universais por excelência. Para o site IGler, em 2003, o autor manauara cedeu uma entrevista para Claudinei Vieira e Fransueldes de Abreu sobre a sua postura diante da tendência da crítica em classificá-lo como um autor que exalta o lado exótico de Manaus e as suas personagens típicas (seringueiros, mascates, imigrantes e índios).

Fransueldes de Abreu: (...) O seu trabalho pode até ser chamado de regionalista, mas ele ultrapassa qualquer barreira para chegar ao universal. O senhor não faz regionalismo ou qualquer outro “ismo”, o senhor faz literatura.

Milton Hatoum: O regionalismo foi importante num certo momento da literatura brasileira. Você fala da literatura do nordeste nos anos 30, 40 ou mesmo a literatura do Rio Grande do Sul, de Goiás e de algumas regiões brasileiras. Nelas, o regionalismo foi importante por acentuar ou colocar em relevo alguns aspectos daquela região. Só que o regionalismo peca exatamente por isso, ele não dá um salto do local para o universal. Quer dizer, evidentemente a gente pode chamar a literatura de Guimarães Rosa de regionalista. A realidade concreta, o sertão, o centro-norte de Minas, tudo isso está presente com uma força extraordinária na obra de Guimarães Rosa. Mas é muito mais do que isso. Não é uma transcrição da fala regional. Eu também não acredito numa literatura urbana. Quer dizer, eu não acredito nas classificações. A literatura do Machado, o que é? É carioca urbana da passagem do século? Uma das manias do nosso tempo é uma certa obsessão terminológica. Algumas pessoas querem classificar, colocar terminologia, certas tendências em certas situações. Então, desde o início eu sabia que não podia escrever um romance que exaltasse a natureza amazônica ou a questão indígena ou algo que está muito ligado de uma forma estereotipada a minha região.

Tânia Pellegrini (2004) é uma das teóricas que defendem que Hatoum revisita o regionalismo, deixando de lado o exotismo e o excesso de cor local que é sempre esperado de um escritor nortista. Em dois momentos, a autora descreve a arquitetura de seus dois grandes romances: **Relato de um Certo Oriente** e **Dois Irmãos**.

São como territórios concêntricos, um dentro do outro: a Manaus real e seu duplo, a Manaus imaginária; dentro, a colônia libanesa, no centro da qual as casas das famílias avultam como espaço privilegiado. Desses territórios fecundos – aos quais corresponde a própria forma narrativa, montada com relatos que brotam uns de dentro dos outros – Hatoum extraí sua matéria, constituída por uma malha cultural variada e típica, baseada na interrelação entre imigrantes, estrangeiros e nativos, que estabelecem relações de identidade e de estranhamento com um mundo diverso, no qual um difuso sentido de perda está sempre presente. (PELLEGRINI, 2004, p. 128)

Para a autora, a Manaus reaparece na obra hatouniana como:

(...) um território único, diferente de outros, com sua história e geografia próprias, espaço real e simbólico, ao qual as pessoas se encontram ou desencontram, entretecendo suas relações de identidade que, naturalmente, são diversas das de outros territórios com outras configurações histórico-geográficas (...) Podem-se aí reconhecer usos culinários, manejos lingüísticos, crenças fundamentais que impregnam por igual os membros da comunidade e permitem que se reconheçam a si mesmos, diferenciando-se a si mesmos, diferenciando-se ou opondo-se a outros territórios. (PELLEGRINI, 2004, p. 128).

O autor, ao lançar seu romance de estréia, **Relato de um certo Oriente** (1989), se dizia preparado para as supostas classificações típicas para um autor que veio do Norte e que tentou fugir do estereótipo que a crítica poderia encaixá-lo, mas que não representariam os verdadeiros anseios de um escritor jovem que busca uma ascensão no meio literário:

Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar ‘os valores’ e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censuras, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras (HATOUM, 2006)

Após **Relato de um certo Oriente**, Hatoum em um espaço de onze anos, lança seu segundo romance: **Dois irmãos**. Nessa obra, Hatoum perde o medo de rótulos e se embrenha mais na descrição dos elementos típicos da cultura manauara, mas sem cair no engessamento do regionalismo. Os elementos regionais estão a serviço de uma narrativa coesa e cheia de vida. Veja como o autor consegue trabalhar com maestria respectivamente o cenário típico amazônico, como o Rio Negro, e a sua culinária manauara nos seguintes fragmentos:

De vez em quando ele [Omar] largava o ancinho e o terçado para apreciar as belezas do nosso quintal: o urumutum do rio Negro, de que Domingas tanto gostava, pousado num galho alto da velha seringueira; um camaleão rastejando no tronco da fruta-pão, até parar perto de um ninho de surucuás-de-barriga-vermelha, protegido pela mãe. No chão,

perto da cerca, Omar catava os jambos e as flores vermelhas que caíam no quintal do vizinho. (HATOUM, 2000, p.205)

Nunca comemos tão bem. Peixes os mais variados, de sabor incomum, cobriam a mesa: costela de tambaqui na brasa, tucunaré frito, pescada amarela recheada de farofa. O pacu, o matrinxã, o curimatã, as postas volumosas e tenras do surubim. Até a caldeirada de piranhas, a caju avermelhada e preta, com molho de pimenta, fumegava sobre a mesa. E também pirão e sopa com sobras de peixe, farinha feita de espinhas e cabeças, bolinhos de pirarucu com salsa e cebola. (HATOUM, 2000, p.163)

O autor amazonense, ao publicar o romance sobre o conflito entre os irmãos Yaquib e Omar, ressalta em sua entrevista dada a *Folha de São Paulo*, que o regionalismo, pelo menos da forma como era conhecido, já havia se esgotado há tempos:

A literatura regionalista se esgotou há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha idéia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para elas (HATOUM, 2005c)

Hatoum almeja alcançar o universal, rejeitando a classificação de escritor regionalista, embora sua obra literária traga marcas culturais próprias da região amazônica, embora não a encerre numa única forma de representação.

No artigo “Regionalismo: permanência e renovação” (OLIVEIRA, D. 2006), a autora comenta sobre a negatividade existente no rótulo regionalismo na literatura brasileira por parte da intelectualidade. Mario de Andrade, em um artigo publicado no Diário Nacional, São Paulo, no dia 14 de fevereiro, usou o termo “praga” (LEITE, 1994, p. 669) que deveria ser combatida. O regionalismo ao acirrar as diferenças existentes entre as várias regiões do país acabava soando como um “projeto antinacional” e contrariava uma “brasiliade programática” e homogeneizadora por parte dos modernistas.

Se a obra de escritores do nordeste brasileiro, pelo movimento que ficou conhecido como *romance de 30*, conseguiu se destacar pela forte expressividade e por demonstrar um amplo painel da cultura brasileira, por outro lado, embora trazendo uma renovação do romance, estabeleceu um acirramento nas distinções entre o que se passava nos grandes centros urbanos sul/sudeste. Criou-se, então, um paradigma binário e de exclusão em que havia de um lado, uma literatura localista, rural, centrada no

pitoresco, no exótico e de outro, o vanguardismo paulista dos anos vinte com suas inovações estéticas e lingüísticas, sendo que havia uma depreciação do primeiro por parte desses últimos. Esse paradigma reforçou a incompatibilidade entre o regional e o universal e o urbano. Por isso, observa-se que “a necessidade de negar às manifestações contemporâneas o caráter de obras regionalistas deve-se ao preconceito (instituído pela crítica modernista) que insiste em opor o local ao universal, o regional à vanguarda”. (OLIVEIRA, D. 2006). D.V Oliveira observa que embora a intelectualidade e a crítica tentem encaixar o regionalismo como algo ligado ao sertanismo romântico, ao realismo e ao naturalismo, ele continuaria ainda hoje presente, por isso “devemos procurar entendê-lo não como uma tendência anacrônica ou como sinônimo de literatura menor, mas como um fenômeno literário dinâmico que se encontra em constante processo de transformação”. (OLIVEIRA, D. 2006).

Sendo assim, os escritores contemporâneos que se enveredam por temas regionais, como Milton Hatoum, o fazem por uma ótica renovada, sem deixar, ao mesmo tempo, de usar os paradigmas regionais criados, embora não mais para reiterá-los, mas para relê-los, desconstruí-los e reelaborá-los em um novo texto. Logo, ao seu revestir do passado, o regionalismo não visa preservá-lo, reproduzi-lo, ou idolatrá-lo, mas sim inventá-lo por meio dos mais diferentes recursos. Logo, o regionalismo continua vivo como manifestação literária nas suas mais diversas possibilidades estilísticas.

Ao nos depararmos com obras regionalistas contemporâneas, sejam elas, manifestações do local através de recursos da vanguarda, transformando-as em alta realização estética, sejam elas ainda próximas do realismo, gerando obras de pouca tensão, o regional parece configurar-se cada vez mais como lócus de resistência num mundo em que os gostos são homogeneizados e distribuídos pelos principais meios de comunicação, tornando-se signos semanticamente vazios (OLIVEIRA, D. 2006)

Sob essa ótica, o regionalismo representaria uma espécie de estética de resistência à homogeneização propagada pelos meios de comunicação e pela globalização. No momento em que observamos uma tentativa no mundo da abolição das hierarquias, rotular um escritor de regionalista talvez não seria algo negativo, pois, a separação entre urbano/rural, moderno/regional já não faz sentido. No momento, a depreciação e inferioridade do regionalismo têm sido repensadas e revisadas pela crítica. Assim sendo, o regional tem sido visto com um certo valor pois aponta para

várias possibilidades de construção discursiva que prestigia o diverso e desconstrói a etnocêntrica e mítica homogeneidade cultural.

Em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, Milton Hatoum discute a possibilidade de futuramente escrever um romance urbano. O autor manauara responde:

Romance urbano é quase uma tautologia. O romance, já é, em sua origem, um gênero que nasceu na cidade e está relacionado com a imprensa (...) Ninguém mais urbano e paulistano do que Mário de Andrade, mas sua obra-prima é *Macunaíma*, que mistura tudo: mitos, paisagens, lugares, etnias, a floresta e a cidade. E o que dizer do romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado? O drama de Naziazeno não reside na violência de Porto Alegre, uma cidade pacata e provinciana na época da narrativa, e sim no ritmo tenso de uma vida medíocre e dilacerante pela pobreza, desespero e angústia. O norte de meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas, mas também com São Paulo (no *Dois irmãos*), e com o Rio e a Europa, no *Cinzas do Norte*. Manaus foi construída e consolidada a partir dessas relações sociais, econômicas e culturais. Na literatura é importante estabelecer vínculos de afinidade e oposição. Agora mesmo acaba de sair um conto que escrevi (“Bárbara no inverno” na antologia *Aquela canção*/Publifolha) ambientado em Paris e no Rio. É provável que São Paulo apareça com mais força em algum texto futuro. É só uma questão de tempo. Por enquanto, ainda tem muita seiva na infância manauara (HATOUM, 2006a).

Embora em sua obra Hatoum aponte para um desejo de explorar ao máximo os elementos da cultura manauara, a sua literatura é universal já que se situa na fronteira entre dois universos culturais diferentes: o Brasil e o Líbano, o Ocidente e o Oriente.

Sobre a forma de se representar o Brasil, e especialmente o espaço da Amazônia, o topoanalista, pensando (repensando) o seu valor dentro da obra deve se atentar pela maneira como este é representada no universo da ficção. Estaria nessa representação uma forma de se estereotipar o diferente, aquilo que não está próximo aos grandes centros e, como não é compreendido, é visto como exótico e até mesmo inferior?

No caso da obra de Hatoum e repensando no choque entre o regional e universal, devemos avaliar a forma como os topoi Amazônia apareceram até agora nos textos conhecidos de viagens, para, em seguida, mostrar como Milton Hatoum retoma (ou desconstrói) as imagens de beleza e exotismo relacionados ao ambiente do Norte. O próprio autor nos lembra que a Amazônia também teve sua era de “mistério, (configurada como) uma terra prodigiosa que simbolizava a busca nostálgica de uma origem perdida” (HATOUM, 2001) e passou por um processo de reconhecimento e de

estabelecimento de um discurso que pudesse dar conta desse Outro espaço, como aconteceu com o Oriente, como já apontava em *O Orientalismo* (2001) Edward Said.

Maria Helena Rueda mostra a percepção da selva como uma metáfora cujos sentidos flutuam entre paraísos, eldorados, cárceres, labirinto, inferno, teia e abismo faz parte de toda uma tradição de leituras e releituras desse espaço: “Como falar hoje dessa selva imaginária e distorcida, na aparência muito distante da selva real e sem dúvida tão determinante em nossa percepção dela?” (RUEDA, 2003, p. 31). Arthur Cezar Ferreira Reis, um dos historiadores mais conhecidos da Amazônia, também reclamava do prejuízo causado por uma literatura que mais desfigurava que representava (REIS, 1956, p.22)

Marilene Weinhardt (1966) aponta a forma como os ficcionistas direcionarão os seus olhares para a Amazônia após os relatos dos viajantes:

(...) o espaço não é mais o mesmo depois do olhar dos viajantes. A propósito, questionei em que medida a criação do ficcionista se condicionará por esse olhar prévio, quando e como se rebelará? (WEINHARDT, 1966, p. 105)

A Amazônia, cujo nome do rio foi dado por Francisco Orellana (1540 – 1542) em virtude de um ataque de mulheres guerreiras sem um dos seios (atitude que facilitaria o manejo dos arcos e flechas), sempre foi mostrada pelos relatos de viajantes como o paraíso na terra, para os homens que buscavam redenção, o Eldorado, gerando lucros a todos os que desejassem percorrer as suas terras, ou, em contraponto a essa visão do Éden, como o inferno na terra, pelas dificuldades de se encontrar alguns meios de se enriquecer facilmente.

Um dos famosos relatos de viagens que chamou a atenção para a Amazônia e a abundância de seus rios foi o relato do Pe. Cristóbal de Acuña, abrindo uma gama de perspectivas para os aventureiros que quisessem explorar as potencialidades da região.

Este é, em suma, o novo descobrimento deste Grande Rio que, encerrando em si grandes tesouros, a ninguém exclui: ao contrário, a todos liberalmente convida a que deles se aproveitem. Ao pobre oferece sustento; ao trabalhador, satisfação pelo seu trabalho; ao mercador, negócios; ao soldado, ocasiões para mostrar seu valor, ao rico, maiores riquezas; ao nobre, honrarias, ao poderoso, estados; e ao próprio rei, um novo império. No entanto, quem mais interessado há de se mostrar nesta

conquista são os zelosos da honra de Deus e do bem das almas, pois uma multidão delas está chamando por fiéis ministros do Santo Evangelho para que, com a clareza dele, sejam afugentadas as sombras da morte em que há muito tempo estes miseráveis fazem. (ACUNÃ, 1994, p.197)

Acunã também apontava para a existência de seres fantasiosos, com três metros de altura reforçando a idéia de um cenário exuberante e maravilhoso que sempre ficou no imaginário popular. Flora Sussekind (1990) comenta a relação entre os textos ficcionais sendo moldados a partir dessa visão fantasiosa dos viajantes: “O que importa fundamentalmente? O fato de o viajante ensinar a ver, organizar para olhos nativos a própria paisagem e definir maneiras de descrevê-la.” (SUSSEKIND, 1990, p.39). os viajantes serão, assim, mestres que fornecerão as orientações para uma cartografia a ser incorporada à literatura brasileira nascente no começo do século XX (SUSSEKIND, 1990, p. 61). Os narradores dessas primeiras obras de ficção brasileira teriam, dessa forma, configurações diversas, assumindo a posição de cartógrafos, paisagistas, historiadores, cronistas de costumes (SUSSEKIND, 1990, p.279).

Neide Gondim, em **A invenção da Amazônia** (1994), teve por objetivo demonstrar de que maneira e por quais artifícios a Amazônia fora inventada pelos europeus, destacando pensadores como Montesquieu, Montaigne, Buffon e Hobbes, que refletiram sobre o homem americano e analisa ficcionistas como Jules Verne e Sir Arthur Conan Doyle, que abordaram a Amazônia em suas obras ou ali ambientaram suas narrativas. Gondim demonstra que a vinda dos europeus também possuía um caráter de uma busca das origens pré-históricas, solidamente fincadas sobre uma imaginação povoada por histórias do oriente já conhecido, tanto nas narrativas de Marco Polo quanto nas de Jehan de Mandeville.

No Brasil, a Amazônia como tema surge na literatura de ficção do século XIX, com a publicação da obra **Simá – romance histórico do Alto Amazonas** (reeditado em 2003), de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, em 1857, em que temos no enredo uma Índia de uma tribo preste a perder a identidade. Aqui temos uma Amazônia moldada de acordo com o discurso dos viajantes europeus, ressaltando o pitoresco e a grandiosidade do local.

Inglês de Souza (1853 – 1918), em **O missionário**, de 1888, sob uma configuração de moldes naturalista do espaço amazônico, submete seus personagens à

força do meio e da herança biológica, representando a floresta baseado nos relatos dos viajantes e os aprisionando os personagens do romance na grandeza da floresta.

O sol, dardejando raios quase a prumo sobre a coroa das palmeiras, parecia um sultão recolhendo ao seu dormitório recôndito de tirano, satisfeito com as sultanas mais esbeltas e formosas e desdenhoso da turba das escravas. O ruído das franças agitadas pelo vento e o canto dos passarinhos distraíam o padre Antônio da meditação religiosa em que procurava afundar-se, suscitando-lhe imagens do gozo profano. (SOUZA, 1992, p. 124)

O espaço da ação, em que não faltam as imagens – o sol como um sultão/tirano, figura que é também um importante símbolo de domínio sobre os homens e sua vontade, arrefece a resistência e distrai o personagem em seu esforço por dominar seus instintos, demonstrando que o meio condiciona e dirige os seres que o habitam. Não é à toa que nessa natureza que se apresenta ao viajante seja recorrente uma imagem de labirinto.

Alberto Rangel (1871 – 1945) lança **Inferno Verde** em 1904, obra que incorpora em seu próprio título uma das imagens mais recorrentes sobre a Amazônia, embora ainda dentro de uma linha naturalista, dialogando também com **Os sertões**, de Euclides da Cunha, autor que escreveu o prefácio para a obra de Rangel. O texto introdutório é conhecido por mostrar a visão de Euclides da Cunha sobre o território amazonense:

A floresta sofria, a floresta ria... Dedos convulsos de um gênio em delírio tangiam as cordas infinitas dessa grande harpa de esmeralda, arrancando-lhe acordes e síncopes harmoniosos ou incoerentes, na execução confusa da mais aterrorizante das sinfonias. (RANGEL, 1927, p. 257)

Posteriormente, Euclides da Cunha interpreta o espaço amazônico pela obra **À margem da história**, publicação póstuma de 1909. O autor recorre às metáforas espaciais e à animização para descrever o desencontro entre o homem e a natureza:

(...) o homem ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... (CUNHA, 2000, 25-26)

O homem é visto como um intruso e a Amazônia como um vasto salão ainda em processo, em desordem de formação, um caos primordial, um espaço pré-histórico, portanto, digno dos adjetivos grandiosos e eloquientes, mostrando uma obsessão pela imagem exata na linguagem para traduzir a mesma sensação de espanto contida nos relatos dos viajantes, com o tom do discurso buscando dar conta da maravilhosa mas, paradoxalmente, monótona paisagem que se descontina à frente do observador:

A massa de águas é, certo, sem par, capaz daquele “terror” a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, (...) ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há tanto tempo prefigurada. (...)

E como lhe falta a linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem, em poucas horas o observador cede às fadigas de monotonia inaturável e sente que o seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os mares. (CUNHA, 2000, p.25)

Euclides da Cunha forja uma visão “magistral”, ainda que desencantada, que marcaria grande parte da produção literária da região, tanto por suas marcas deterministas quanto pelos ecos posteriores em um regionalismo sempre recorrente. Os ensaios de Euclides ganham status de textos fundadores do discurso que, descrevendo e analisando, organiza o mundo indomável, projetando sobre aquele caos dos rios da Amazônia um futuro que deverá ser de domínio e incorporação da região ao processo produtivo do país.

Milton Hatoum consegue mesclar elementos da tradição como a questão da visão exuberante aliada ao lado ruim que as mudanças podem trazer para o meio manauara. Fundindo passado e presente, Oriente e Ocidente, os espaços da cidade flutuante nem sempre são vistos no livro de Hatoum com o mesmo olhar tentador e exótico típico de muitos escritores regionalistas que têm em seus enredos a Amazônia e Manaus como pano de fundo. Sobre a obra de Hatoum, Maria Zilda Cury (2000) afirma:

O espaço da amazônia é aqui despido de exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta. (CURY, 2000, p.171)

O autor não nos poupa de uma visão mais cruel e real do que as transformações de um novo mundo, do progresso trazem aos velhos costumes e à antiga ordem manauara pré-estabelecida. Nota-se na obra que, independente da mudança de espaço (seja ele o ambiente libanês ou manauara), sempre existirão fantasmas, angústias, medos e conflitos que nos perseguirão e permanecerão para sempre em nossos caminhos. Em conferência proferida na PUC-SP, Hatoum enfatiza:

O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense. Uma das minhas preocupações foi de evitar a descrição da natureza; e também recusar o romance de aventuras.

(...)

Tentei evitar não apenas o exotismo, como também o regionalismo, que, muitas vezes, pode tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever um texto numa área geográfica. Numa obra literária, os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo. (HATOUM, 1996, p.11-2)

Um pouco adiante, continua:

A linguagem deve, então, aprofundar as sugestões locais, para assim tentar inventar um mundo, seja este o labirinto amazônico, ou o pequeno espaço de um quarto, que pode tornar-se um labirinto, porque a memória e a imaginação são quase tão vastas quanto o universo. (HATOUM, 1996, p.11-12).

É perceptível a postura anti-exotismo de Milton Hatoum. O autor, em **Dois Irmãos**, diferente de outros autores amazonenses como Inglês de Sousa, mostra o lado feio, sujo e degradante manauara. Nael, ao sair para comprar miúdos de boi para Zana, observa e descreve a feiúra e miséria humana existente no centro de Manaus:

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

O Prof. Marcos Reigota une dois aspectos que envolvem as personagens de **Dois Irmãos** e a relação destes com o ambiente manauara – o modo de pensar e o de viver:

Nos seus romances, a paisagem da cidade se destaca. Mas esta paisagem entrelaçada com a natureza, deteriora-se quase que no mesmo ritmo e proporção dos desencontros. A paisagem, em Milton Hatoum, como em Graciliano Ramos ou Guimarães, não está fora do que as personagens pensam e vivem. (2003, p.2)

Leyla Perrone-Moisés, em artigo publicado no jornal **Folha de S.Paulo** sobre a obra **Dois Irmãos**, inventaria os problemas políticos e sociais que o texto de Hatoum denuncia:

Transcorrendo entre o período da Segunda Guerra até os anos da ditadura militar, a história dos **Dois irmãos** conta, em filigrana, a história da Amazônia e do Brasil. As peripécias existenciais de suas personagens têm como pano de fundo ativo e influente as mudanças por que passa Manaus: as privações da cidade, já decadente, durante a guerra; a fundação de Brasília vista de longe; a ocupação da cidade pelos militares, “monstro verde” mais assustador do que a floresta; a repressão e a violência; o progresso duvidoso, porque desigual. As transformações do comércio, desde a lojinha modesta do antigo mascate, passando pela imitação do ‘milagre econômico’ do sul, até a proliferação dos badulaques globalizados e a compra da loja por um indiano inescrupuloso, vão sendo discretamente registradas pelo narrador, como um subtema musical numa melodia sabiamente orquestrada. (p.7)

O desenho da cidade, com suas divisões em bairros, subúrbios e favelas é também um desenho de classes, como afirma Franco Moretti em **Atlas do romance europeu** (2003), um intrincado de espaços permitidos e interditados. A cidade nunca é só o traçado visível, ou seja, praças, ruas, casas e edifícios monumentais; sobre isso tudo a imaginação criadora dos habitantes projeta sonhos e sentimentos, assim como os viajantes buscam alternativas e possibilidades, criando muitas cidades sobre o mesmo espaço. Por outro lado, o escritor, ao transfigurar uma cidade real em um espaço ficcional, pode criar, na verdade, um espaço imaginário, ou utópico, onde não se apresentam fissuras ou abismos sociais, como é o que acontece muitas vezes, por exemplo, nos romances policiais, simplificando o sempre complexo traçado urbano do qual se apropriam e reduzem em alguns poucos espaços ficcionais. De acordo com Moretti, o primeiro escritor a tentar representar a complexidade de uma grande cidade, uma capital cosmopolita como Paris, com seus múltiplos espaços e hierarquia social, foi Balzac. Segundo Moretti, o escritor francês não “protege” seu romance das complicações de Paris, mas aproveita-as como uma oportunidade para estruturar sua narrativa (MORETTI, 2003, p. 115). Para promover inter-relações entre os vários espaços da cidade, Balzac introduz a figura de um “terceiro”, que pode ser um personagem ou mesmo o dinheiro, como força de mediação social, a qual acaba galgando a posição de protagonista da narrativa. A cidade se multiplica e se desdobra nas visões que temos ou criamos dela, como se cada perspectiva construísse uma cidade, com feição própria e configuração peculiar. Pode-se, a partir disso, pensar que uma cidade sempre engloba muitas faces por trás de suas muralhas, as quais podem ser visíveis ou não. A cidade por meio do relato de um só personagem se multiplica ou se desdobra em várias faces. A cidade nivela os habitantes, no sentido de que permite certa convivência entre indivíduos de diferentes classes, mas também separa e hierarquiza ao segregar os grupos sociais em bairros, ou seja, há uma proximidade espacial singular, em paralelo com uma convivência tensa, que é proporcionada pela cidade e que o romance de ambientação urbana pode explorar.

A cidade de Manaus em **Dois irmãos** aparece configurada por fronteiras e seus cruzamentos: imigrantes libaneses que partem de suas terras e tentam melhores condições de vida durante o ciclo da borracha na cidade flutuante, índios que se sentem excluídos em suas próprias terras, irmãos que disputam o mesmo espaço e entram em conflito. Há, principalmente, um narrador que vive em constante conflito na condição de agregado, em dúvida se a solução de se buscar um espaço e identidade estaria na

fuga da parte libanesa do mundo que ele conhece: a casa. O universo manauara é amplo, talvez ele possa servir para a nova vida do narrador, que começou a dar aulas no Galinheiro dos Vândalos. Conhecemos a Manaus da época pelos olhos desse narrador e o seu rancor diante de seu espaço mofado na casa de Ana, mas é aqui que está a maestria de Hatoum em não repetir clichês na caracterização do universo retratado anteriormente nas obras que seguem o regionalismo tradicional. Por meio da condição de filho da empregada, gerado, provavelmente por meio de um ato de violência, vemos os becos, os cortiços e o seu olhar de desprezo diante do mundo. Nesse reencontro com a casa e com a cidade de Manaus, o narrador busca a sua própria identidade.

Para o topoanalista, assim como passa pela análise do ambiente doméstico e fechado, é importante a observação da forma como o narrador apresenta os espaços abertos, públicos como a cidade em si, os rios Negro e Amazonas (a água como símbolo), a escola, a cidade flutuante substituída pela zona franca, entre outros.

O romance inicia as suas descrições ao descrever um ambiente até então não explorado pelo autor: “Os barcos, a correria na praia quando o rio secava, os passeios até o Careiro, no outro lado do rio Negro, de onde voltavam com cestas cheias de frutas” (HATOUM, 2000, p. 17). Nesse trecho já é possível ligar a população local e a água, os rios a uma Manaus com ar interiorano cuja vida cultural girava em torno de quatro lugares: a praça (mencionada no romance como a “praça das Acácias”), o café, o cinema e o colégio. Acrescenta-se a esses os lugares de circulação dos libaneses: o Mercado Municipal, o Porto (o Manaus Harbour), a Igreja e a Praça Nossa Senhora dos Remédios. Cita-se também os cabarés freqüentados por Omar e Laval. Yaqub, ao chegar do Líbano, observa do quarto e é uma oportunidade interessante para se observar a cidade e a sua configuração:

Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da Praça dos Remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer: no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. (HATOUM, 2000, p.22)

A diferença de comportamentos dos personagens também acrescenta novos recantos de Manaus à cidade ficcional, pois se Yaqub, mesmo aos domingos (“quando os manauaras saem ao sol e a cidade se concilia com o rio Negro” HATOUM, 2000, p.

31-32), preferia ficar em casa estudando, Omar ainda um adolescente, é um notívago que frequenta os salões da cidade, expandindo, com sua impetuosidade, o mapa do espaço romanesco: “O outro, o Caçula, exagerava as audáciais juvenis; (...) saía para a noite fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Bares, do Acapulco, do Cheick Clube e do Shangri-Lá” (HATOUM, 2000, p. 32).

Há momento em que presenciamos da destruição da Cidade Flutuante dando espaço à Zona Franca e a tristeza dos moradores da região vendo as suas casas demolidas, sendo bem a representação do novo substituindo o velho: “Manaus está pronta para crescer” (HATOUM, 2000, p. 196).

Um outro ponto interessante para se mostrar a grandiosidade amazônica é o momento em que Omar foge com a Pau—Mulato, em que tomamos contato com o rio e a floresta, elementos que sempre caracterizam o cenário da região. “Passamos semanas navegando em círculos. Saímos de manhãzinha, contornávamos a ilha Marapatá, atravessávamos o Paraná do Xiborena até a ilha Merchanteria (HATOUM, 2000, p. 161). Os povoados ao redor da mata parecem ilhados e isso é mostrado no momento em que Omar some e é procurado por sua família: “Tantos pequenos povoados e vilas nas margens de cada rio e seus afluentes... mas fora daqui a vida vegeta, seria a morte para Omar, um notívago nato” (HATOUM, 2000, p. 156)

Um espaço significativo para quem se aventura fazer uma topoanálise de uma obra literária é a escola. A escola é a segunda morada do indivíduo e ela é determinante para a formação de um cidadão consciente de seu papel no mundo e na sociedade. A escola também pode ser classificada como uma topofilia ou uma topopatia. Se pensarmos em um exemplo de escola como topofilia na literatura universal, lembaremos da escola de Hogwarts dentro da obra de apelo popular de J. K Rowling, a série Harry Potter. Hogwarts seria a representação de toda a felicidade que uma criança poderia ter e a realização de um ambiente mágico e de crescimento psíquico e físico. Como exemplo de topopatia, é impossível não recordar de uma das obras mais conhecidas do período do Naturalismo: **O ateneu**. Nesse colégio que dá nome a obra de Raul Pompéia, é notável a angústia e o sofrimento de Sérgio, o protagonista, diante da hipocrisia da imagem respeitável da escola e que em seu interior alunos sofriam com abusos dos professores, mostrando um retrato de uma época em que a educação envolvia também castigos físicos e psicológicos.

Em **Dois irmãos**, é possível notar vários aspectos que reforçam a personalidade marcante de algumas das personagens da trama, principalmente os gêmeos Yaquib e

Omar. Marcos Reigota, em **A floresta e a escola em Milton Hatoum** faz um mapeamento e o significado dos elementos ligados à floresta e da trajetória escolar das principais personagens da obra de Hatoum. No caso da escola, ela seria uma poderosa arma para os excluídos. No ambiente escolar, “as diferenças fundamentais entre as personagens vão sendo marcadas através de objetos e livros escolares, relação com os professores, cotidiano escolar de colégios católicos, privados e públicos de Manaus e de São Paulo e da Escola Politécnica da USP.” (REIGOTA, 2003, p.5).

A trajetória de Yaqub e Omar é marcada pelo ódio seja no ambiente doméstico e no ambiente externo, especialmente na forma como cada um deles encara o espaço escolar. Essa relação entre escola e indivíduo também passa pelo narrador Nael, que vê a escola inicialmente como uma espécie de topofilia, ou seja, um espaço de afirmação e possibilidade de mudança, com forte valor afetivo. Essa afetividade do narrador com o ambiente escolar pode ser explicada pelo fato de que este ambiente traria menos lembranças dolorosas do que a casa de Zana, assim como a possibilidade de se buscar uma individualidade com a sua profissão de professor no afamado Galinheiro dos Vândalos, apelido do Liceu Rui Barbosa – O Águia de Haia. Para Nael, a profissão de professor seria a chance de um novo começo sem passar pelos rastros da família dos gêmeos. Mas, ainda assim é perceptível que neste mesmo espaço as lembranças de seu passado e de suas origens reaparecem, especialmente a imagem repulsiva de Omar, seu suposto pai, como é possível ver na seguinte passagem do romance: “No Liceu, havia vestígios do caçula: ex-namoradas, histórias de algazarra, de cenas heróicas, duelos, desafios. Nas paredes do banheiro havia inscrições de sua autoria” (HATOUM, 2000, p.107).

A trajetória escolar de Nael se dá de forma complicada pois constantemente tem que interromper o estudo, faltar aulas para fazer alguma tarefa para Zana ou levar recados dos vizinhos. Mas, mesmo assim, a personagem não se dá por vencida, pois a escola funcionava como um espaço de fuga do ambiente familiar. Nael “contava os segundos para ir à escola, era um alívio” (p.88). Mesmo estudando em um quarto com goteiras, mofo e bolor, para Nael valeu o sacrifício, pois acaba tornando-se professor.

Halim e Zana são escolarizados e Domingas foi alfabetizada em um orfanato de freiras. Halim e Zana escrevem cartas, lêem poemas. Uma enciclopédia com dezoito volumes decora um dos quartos da casa da família libanesa. Rânia, por opção, abandona a faculdade para administrar a loja e as finanças da família.

A relação dos gêmeos com o espaço escola é enfatizado desde o início da obra. No começo da obra, Zana, devido a decisão de Halim em mandar Yaquib ainda menino para o Líbano, fica preocupada com a educação do gêmeo distante do Brasil: “Meu filho vai voltar um matuto, um pastor, um ra’i”. Vai esquecer o português e não vai pisar na escola porque não tem escola lá na aldeia da tua família”. (p.15). Yaquib, devido à cicatriz no rosto, se sente hostilizado pelos colegas no colégio dos padres salesianos. Era chamado pelos colegas de escola de “bochecha de foice” e “cara de lacrau”. O preconceito dos colegas no ambiente escolar é o estopim para Halim mandar Yaquib para o Líbano, permanecendo lá durante cinco anos. Ao voltar para Manaus, já adolescente, Yaquib, como Zana temia, desaprende o português. Voltou trocando “o pé pelo bê (não posso babai, buxa vida!)” (HATOUM, 2000, p.30).

Yaquib consegue superar as primeiras dificuldades do português e se destaca em matemática e é incentivado pelo padre Bolislau a partir para São Paulo para estudar na Escola Politécnica da USP, sendo aprovado em primeiro lugar. É a oportunidade de o personagem fugir do ambiente hostil da casa e da Manaus que tanto odeia. A Escola Politécnica se torna a chance de independência e a oportunidade de Yaquib buscar uma identidade, afastado da imagem e semelhança do irmão Omar.

Se Yaquib é o sinônimo do estudante dedicado, que tem um futuro brilhante pela frente, Omar é o oposto, assim como sempre foi dentro do espaço da casa. É a velha idéia que, independente do local, as nossas frustrações, angústias e mágoas mais profundas nos perseguem. O ambiente escolar vai ser apenas uma extensão do ódio e desprezo dentro da casa de Halim e Zana. Esse ódio de Omar pelo irmão (e no fundo por si mesmo) se reflete em um comportamento desregrado, transgressor, principalmente em relação ao tratamento dos professores. No mesmo colégio dos padres salesianos em que Yaquib se destaca, Omar agride o mesmo professor que incentivava os progressos do irmão, Bolislau.

Tinha acontecido na aula desse professor de matemática, o Bolislau, gigante de tez vermelha, carnadura atlética, sempre de batina preta, sebenta de tanto suor. Os olhos dele, de castigador que procura cobaia, focaram o Caçula. Bolislau fez a pergunta difícil, e, em resposta ao silêncio do aluno, zombou. O Caçula se levantou, caminhou para o quadro-negro, parou cabisbaixo diante do gigante Bolislau, deu-lhe um soco no queixo e um chute no saco: um petardo tão violento que o pobre Bolislau se agachou, muito corcunda, e rodopiou como um pião bambo. Não gritou: grunhiu. E na lividez do rosto os olhos claros saltaram, molhados. Houve um tumulto na sala, risos nervosos e risos de prazer, antes do silêncio, antes da chegada

do irmão diretor escoltado pela matilha de bedéis. (HATOUM, 2000, p. 34/35)

Após o incidente, Omar é expulso e é enviado para o mesmo colégio que posteriormente estudaria Nael, O Liceu Rui Barbosa, o Galinheiro dos Vândalos. A escola era a representação do próprio caos: “No Galinheiro dos Vândalos não havia nenhuma exigência; os mestres não faziam chamada, uma reprovação era uma façanha para poucos” (HATOUM, 2000, p. 37). Temos aqui outro exemplo de toponímia com relação de semelhança, pois a alcunha representa bem o comportamento de Omar e seu novo lugar de estudo. Lá, Omar se tornará uma espécie de herói dos outros garotos, ganhando respeito e estudando cada vez menos. Lá conhece outro personagem significativo, que irá representar bem um ídolo para Omar e também um forte elemento para situar o leitor no contexto histórico: o professor militante Laval, que ensinava francês. Com Laval, Omar freqüentava os bordéis de Manaus.

Após o período no Galinheiro dos Vândalos e muita rebeldia, Zana decide enviar Omar a São Paulo, sob os cuidados de Yaqub, para estudar de verdade e se endireitar. Em São Paulo, Omar se matricula em um ótimo colégio particular, no bairro da Liberdade. Mas, mesmo assim, o irmão rebelde não se transforma e desaparece por um tempo. Ao investigarem o paradeiro dele, descobrem que “Omar assistia às aulas com assiduidade, freqüentava os laboratórios, só era um pouco estabanado nas aulas de educação física. Estava indo bem: porque deixara de freqüentar o colégio?” (HATOUM, 2000, p. 110).

A cidade, para o assombro dos moradores, se transforma da noite para o dia com a chegada da Zona Franca: “Yaqub estava ali, naquela rua pacata e sinuosa, tão anônimo quanto seus moradores assustados com a azáfama da cidade” (HATOUM, 2000, p. 231). É a idéia de mudança, o velho substituindo o novo, o crescimento do próprio narrador e do fim de tempos conturbados, talvez para se repensar sobre uma possibilidade de mudança. Estaria na saída dessa cidade que muda a solução para os problemas de Nael, perdendo o único ponto de referência que ele tinha?

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Podemos considerar que o autor Milton Hatoum, em **Dois irmãos**, trabalha o espaço de maneira bem significativa e, principalmente, aliando-o às características centrais das personagens. Segundo os preceitos de Bachelard sobre o espaço, já é possível caracterizar a disposição dos móveis da casa libanesa, bem como a própria estruturação de seus cômodos e associá-los aos habitantes do lugar. Percebemos, por exemplo, que quanto mais apagada é a personagem na trama, mais escura é a descrição de seus aposentos. Rânia, cujo quarto é pouco descrito, representa a mulher que vive à sombra dos irmãos, renunciando até a sua condição feminina para ser notada como indivíduo em um espaço degradado. Halim é outro exemplo de personagem que apresenta duas caracterizações: uma, ao casar com Zana e viver várias noites de amor e sexo; outra, se trata da visão da personagem sobre a vida após o nascimento e crescimento dos filhos, tornando-o um homem triste, solitário e fechado em seu próprio universo. O quarto, a rede e o sofá cinzento (este último em que a personagem Halim falece) são os espaços da decepção do homem diante de uma existência anulada, uma vida relegada a mero provedor de uma família condenada à ruína. E, se considerarmos a condição de agregado do narrador, percebemos que este observa e avalia o mundo de acordo com a posição social e espacial em que se insere na casa que o acolheu. A personagem é vista como um estrangeiro em sua própria terra, metáfora perfeita retomada pela questão do duplo na obra. Aqui, os irmãos representam o homem dividido, angustiado por não possuir uma identidade e uma significação durante as transformações que as mudanças de espaço podem lhe trazer. O exemplo disso está na personagem Yaquib. Permanecer na casa libanesa e em Manaus é ser um indivíduo apagado já que está sempre em rivalidade com o irmão e carregando em seu rosto sempre a marca da discórdia, além de enfrentar diariamente nesse espaço (aparentemente acolhedor) a tentativa da matriarca em dedicar o seu carinho ao gêmeo Omar.

Quanto ao espaço manauara e a questão regional, acreditamos que a obra de Hatoum, ao retratar a relação entre o homem, a floresta e a cidade, consegue renovar a tradição regionalista e nortista da literatura visando uma universalidade, em que figuras pitorescas e o exotismo do rio e da selva, representam os verdadeiros questionamentos da existência do homem manauara e a sua verdadeira realidade. Não ficando preso a uma descrição naturalista da floresta e do rio, Hatoum dá um colorido vivo e particular

ao homem da Amazônia, mostrando que a dificuldade de lidar consigo mesmo e o seu próprio espaço são inerentes ao indivíduo em qualquer lugar do mundo. O autor consegue criar uma obra de impacto e que consegue por meio da forma como retrata o espaço de Manaus e sua ligação com o Líbano mostrar a busca pela identidade que está perdida em cada canto, e que, por mais que tentemos fugir dela, esta nos persegue como fantasmas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ACUNÃ. C. **Novo descobrimento do grande rio Amazonas**. Trad. Helena Ferreira. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 3^a reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BECKER, Bertha K. **Amazônia**. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios)
- BEIGUELMAN, P. **A crise do escravismo e a grande imigração**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Tudo é História; 2).
- BORGES FILHO, O. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, O.; GAETA, M. A. J. V. (Orgs.). **Língua, literatura e ensino**. 2 ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**: ensaios. 3^a ed. São Paulo: Editora Nacional, 1964. (Coleção Ensaio, v. 1). p. 119 – 140.
- _____. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**: ensaios. 3^a ed. São Paulo: Editora Nacional, 1964. (Coleção Ensaio, v. 1). p. 29 – 56.
- _____. Degradação do espaço (Estudos sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir). Revista de Letras. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972. v. 14, p.7-36.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Rede de dormir:** uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro: Funarte: INF: Achiamé: UFRN, 1983.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COUTINHO, Afrânio. O Regionalismo na Prosa de Ficção. In: **A Literatura no Brasil**, Rio de Janeiro: Sul americana, 1955. V. II.

CUNHA, Euclides. **À margem da História.** São Paulo: Martin Claret, 2000.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “De orientes e relatos”. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). **Trocas culturais na América Latina.** Belo Horizonte: Pós-Lit./FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance.** São Paulo: Ática, 1985.

EXPILLY, C. **Mulheres e costumes no Brasil.** São Paulo: Editora Nacional, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa.** São Paulo: Positivo Livros, 2004.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: **Ditos e escritos – Vol. III.** Trad.: Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **Microfísica do poder.** Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Novo mundo nos trópicos.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Obras completas.** Vol 17. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 237-269.

GATTAZ, André. **Do Líbano ao Brasil:** história oral de imigrantes. São Paulo: Gandalf, 2005.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Edição Bilíngüe. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.

- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Sovik, Liv (org) Trad. Adelaine La Guardiã Resende... (et al). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HATOUM, M. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Passagem para um certo Oriente. Remates de males. Campinas, n.13, p. 165 – 168, 1993.
- _____. Cinzas que queimam. Entrevista concedida a Julian Fuks. Folha Ilustrada. **Jornal Folha de São Paulo**. 13 de agosto de 2005c
- _____. Entrevista concedida a Júlio Daio Borges. Suplemento. **Jornal Estado de São Paulo**. Fevereiro, 2006.
- _____. **Literatura & memória** (Notas sobre Relato de um Certo Oriente). São Paulo: PUC-SP, 1996.
- _____. Entrevista concedida à Claudinei Vieira e Fransueldes de Abreu. Disponível em: <http://www.desconcertos.com.br> Acesso em 23 de março de 2009.
- KEMEL, Cecília. **Sírios e libaneses**: aspectos da identidade árabe no sul do Brasil. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.
- KHATLAB, Roberto. **Brasil-Líbano**: amizade que desafia a distância. São Paulo: EDUSC, 1999.
- KNOWLTON, Clark S. **Sírios e libaneses**: mobilidade social e espacial. São Paulo: Anhembí, 1960.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. V.2.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaios, 20).
- LOTFI, Charles. “Painel VII – Cultura e imigração árabes: influência na sociedade brasileira”, em **Relações entre o Brasil e o mundo árabe**: construções e perspectivas. Brasília: IBRI, FUNAG, 2001.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. 1800-1900. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

- OLIVEIRA, Denise Vallerius de. Regionalismo: permanência e renovação. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Lugares dos discursos. 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2006. CD – ROM.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O Brasil dos imigrantes. 2^a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, n. 41, v. 1, 2004, p. 121-135.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção, de 1870 a 1920. São Paulo: Ed. Itatiaia. 1950.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A cidade flutuante: novo romance revela amadurecimento de Milton Hatoum”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 12 de agosto de 2000. (Jornal de Resenhas).
- PRADO, D. **O que é família**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 50).
- RANGEL, Alberto. **Inferno verde**: scenas e scenarios do Amazonas. 4. Ed. Manaus: Typographia Arrault e Cia, 1927.
- REIGOTA, Marcos Antonio dos Santos . A floresta e a escola em Milton Hatoum. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO INTERCULTURAL, GÊNERO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2., 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2003. 10 p.
- SAID. Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Thomas R.Bueno. São Paulo:Companhia das Letras, 1990.
- _____. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. de Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 46.
- SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTOS, L. A. B. *Línguas estranhas*. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: Pós-Lit./FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000, p. 53.
- SANTOS, Milton. **Metamorfozes do espaço habitado**. São Paulo: Editora Hucitec Ltda, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1953.

SOUZA, L. M. e. (org.) **História da vida privada no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 1.

TOLEDO, M. P. M. e F. de; MATHIAS, H. A. M. **Entre olhares e vozes**: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos, de Milton Hatoum. São Paulo: Nankin Editorial, 2004

TOMACHÉVSKI, T. Thématique. In: TODOROV, T. (org). **Théorie de la literature**. Paris: Seuil, 1965.

TRUZZI, Oswaldo M. S. **De mascates a doutores** : sírios libaneses em São Paulo. (Série Imigração v.2). São Paulo : Editora Sumaré : FAPESP; Brasília, DF : CNPq, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. Héstia – Hermes: sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos. In: _____. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.