



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA

EVELIN BALBINO DO NASCIMENTO

**EDUCAÇÃO AFETIVA E TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO EM CONTOS DE
MILTON HATOUM**

SALVADOR

2013

EVELIN BALBINO DO NASCIMENTO

EDUCAÇÃO AFETIVA E TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO EM CONTOS DE
MILTON HATOUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da
Literatura

Orientador: Mirella Márcia Longo Vieira
Lima

Salvador

2013

A Rivaldo, Solange e Joice, com amor sincero...

Agradecimentos

Tenho certeza de que muitos pensamentos foram devotados ao bom encaminhamento deste trabalho. Alguns puderam acompanhar de perto cada linha, cada pesquisa. Outros, mesmo distantes, fizeram-se presentes pela palavra. Àqueles que pensaram, torceram, incentivaram e insistiram, meus sinceros agradecimentos:

A meus pais, Solange e Rivaldo, pela constante solicitude, pelas mãos carinhosas e acolhedoras e pela dedicação extremada à minha formação acadêmica.

A Toni e Monique Balbino, meus irmãos, por todo amor e pela constante e incansável presença.

À Joice Dale Barros, amada companheira, pelo alicerce, amor e respeito que ladearam cada passo que dei.

À Mirella Márcia Longo, minha orientadora, pela dedicação, paciência, generosidade e carinho que, desde a graduação, me guiou através destas primeiras trilhas que tanto ambicionei.

Aos amigos, Lisana Sampaio, Julianne Caribé, Leonardo Raposo de Alencar, Leticia Laxon, Danilo Sales e Neldo Menezes, pelo carinho, pelas palavras e abraços que suavizavam angústias.

Agradeço sinceramente a todos que me cercaram, que acreditaram e incentivaram minha trajetória com respeito e amizade.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns contos que integram o livro *A cidade Ilhada*, de Milton Hatoum (2009), com o intuito de perceber, no tratamento dedicado a Lavo, narrador-personagem dos contos em questão, uma trajetória de formação problemática. Lavo, narrador-personagem do romance *Cinzas do Norte* (2005), retorna às linhas de Milton Hatoum em seu livro de contos, tendo agora trechos de sua intimidade expostos. O trabalho se volta para *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, de Goethe, para comentar aspectos deste molde narrativo inscritos nas linhas de Milton Hatoum. As primeiras experiências emocionais de Lavo legaram-lhe um modelo problemático de relações afetivas. Voltando para a cidade da infância, o narrador-personagem busca reconstruir os eventos que talvez expliquem desacertos posteriores. Além disso, parte do texto volta suas lentes para a função dos professores no processo de formação dos indivíduos. Partindo da análise de *A educação dos sentidos*, de Peter Gay, o trabalho procura tecer uma leitura acerca de alguns aspectos da maturação emocional de Lavo e dos ritos iniciatórios que marcaram sua vida sexual.

Palavras-chaves: processo de formação; relações afetivas; professores.

Abstract

This paper aims to analyze some stories that make up the book *A cidade Ilhada*, by Milton Hatoum (2009), in order to understand, in the treatment dedicated to Lavo, character-narrator of the tales in question, a course of a problematic maturation. Lavo, character-narrator of the novel *Cinzas do Norte* (2005), returns to Milton Hatoum's lines in his book of short stories, now seeing portions of his intimacy exposed. The work turns to *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, Goethe, to discuss aspects of his narrative mold inscribed in the lines of Milton Hatoum. Lavo's first emotional experiences bequeathed to him a problematic model of relationships. Returning to his hometown, the narrator-character seeks to reconstruct the events that may explain later mistakes. In addition, some of the text turn their lenses to the role played by teachers in the educational process of individuals. Based on the analysis of *A educação dos sentidos*, by Peter Gay, the work intends to weave a reading about some aspects of Lavo's emotional maturing and the initiatory rites of his sex life.

Keywords: maturation; relationships; teachers.

Sumário

Introdução - Sentimentos moldados	8
Capítulo 1 ó A educação afetiva de Lavo	19
1.1 Um prefácio para Lavo, o narrado-personagem de <i>Cinzas do Norte</i>	20
1.2 Educação sentimental de Lavo ó <i>Uma estrangeira em nossa rua</i>	25
1.3 A iniciação sexual de Lavo ó <i>Varandas da Eva</i>	34
Capítulo 2 - O papel dos mestres	44
2.1 O professor de literatura - <i>Ecris, Albano, ecris toujours</i>	45
2.2 Professora Taranzibula - <i>Dois Tempos</i>	53
2.3 Ranulfo e a professora de música	57
Considerações finais	64
Referências	67

Introdução

Sentimentos moldados ó Educação dos sentidos

(...)

Oh! ontem no baile com ela valsando

Senti as delícias dos anjos do céu!

Na dança ligeira qual silfo voando

Caiu-lhe do rosto seu cândido véu!

- Que noite e que baile ! - Seu hálito

virgem

Queimava-me as faces no louco valsar,

As falas sentidas que os olhos falavam

Não posso, não quero, não devo contar!

(...)

Trememos de medo... a boca emudece

Mas sentem-se os pulos do meu coração!

Seu seio nevado de amor se intumesce...

E os lábios se tocam no ardor da paixão!

- Depois... mas já vejo que vós, meus

senhores,

Com fina malícia quereis me enganar.

Aqui faço ponto; - segredos de amores

Não quero, não posso, não devo contar!

Segredos, Casimiro de Abreu (1857)

A busca por experiências absorve os primeiros passos dos homens e orientam as tessituras da existência. A cada novo passo, um mundo se abre para cada individuo expondo seus limites, perigos e prazeres. Caminhar pelos novos terrenos não é tarefa simples, pois cada domínio já foi explorado, vivido e moldado por outros homens e mulheres. No entanto, certas iniciações, como a iniciação amorosa e a sexual, fazem com que os amantes se sintam únicos no caminho recém-trilhado, como descobridores de um paraíso de delícias que estava adormecido nos próprios corpos.

A primeira palpitação afetiva fora do seio doméstico logo descortina para o iniciante as limitações do mundo. O desejo do jovem que se encontra diante de sua primeira experiência afetiva é de desacatar as imposições que o afastam de seu objeto de desejo, é de ultrapassar os muros da casa, as portas trancadas e as roupas que velam. Há, no entanto, um roteiro para o cortejo amoroso. Ou ao menos havia, no século XIX, por exemplo. Tal roteiro era constituído por ditames, ora implícitos ora expressos em livros que orientavam as moças e os rapazes solteiros a se portarem diante dos impulsos amorosos e sexuais. Certos comportamentos não eram aceitáveis, certos livros não eram indicados para moças solteiras e uma conveniente noção de moral e de castidade era disseminada pelos discursos conservadores e sustentada pela igreja.

Naturalmente, as iniciações amorosas e sexuais estavam envolvidas nesses invólucros moralistas e hipócritas. Famílias patriarcais, que guardavam suas filhas virgens para o matrimônio em nome de algum princípio cristão, conviviam com os filhos ilegítimos, abortos e relações extraconjugais.

Ao afeto sensual não era permitido um fluir desmedido, ou pelo menos, não declaradamente. Os discursos conservadores pregavam a subjugação dos desejos e a preservação da moral cristã. Nas casas, a ignorância sobre o sexo era desejada, mesmo que simulada. A educação dos sentidos, a coerção dos impulsos constitui uma importante etapa no processo de organização social humana, e tal tema foi amplamente comentado por Sigmund Freud.

Em certa altura do texto *Considerações atuais sobre guerra e morte*, Freud (1915) fala sobre a supressão de tendências instintivas necessárias à vida em sociedade, e sobre suas consequências:

À medida que a sociedade civilizada impõe padrões morais elevados e por conseguinte força as pessoas a suprimirem suas tendências instintivas, ela produz neuroses, deformações de caráter, e uma pressão quase irresistível para que obtenham satisfação através de outros instintos que suplicam alívio. (apud GAY, 1988, p. 300)

A necessidade de supressão dos desejos do corpo tinha como resultado um sem número de casais amedrontados e desorientados diante de seus primeiros companheiros. A ignorância era ainda engendrada por um amálgama de estudos fisiológicos que atribuíam ao sexo e à masturbação sintomas de doenças diversas.

O século XIX contextualizou eventos cujos vestígios se espriam ainda hoje na vida do homem contemporâneo. O movimento feminista, a legalização do divórcio, as primeiras discussões sobre o aborto, o controle de natalidade e a família com núcleo reduzido, e o crescimento classe média são temas que ocuparam mentes do século burguês, e tais discussões tinham em sua estrutura medular um tema norteador: a relação entre sexo e as coerções sociais.

O poema que serve de epígrafe ao presente texto nos coloca diante de um eu-lírico vivendo uma experiência amorosa e, driblando os ditames sociais, cedendo ao desejo de declarar abertamente seus impulsos afetivos. A dama virginal tem seu nome preservado, mas o desejo de falar sobre o encontro leva o eu-lírico a descrever os instantes que passou com a moça. Nada há de conteúdo velado na descrição dada pelo eu-lírico do poema de Casimiro de Abreu. Em uma roda de amigos, o jovem expõe o prazer que sentiu quando esteve com a moça desejada. No entanto, embora haja uma liberdade na fluidez do jovem, há também o receio, o medo de ser descoberto, o medo de falar em público o nome da moça. A sugestão à consumação física do amor é latente e o cãndido véu que cai do rosto da moça sugere o desvelamento de um mundo novo e ilícito.

O processo de aprendizagem das regras que norteiam as relações amorosas surge no poema na medida em que o narrador deseja extrapolar os limites do decoro e expor os detalhes de sua relação com a moça. No século XIX, a condenação à liberdade dos desejos se sedimentava no discurso católico e na õignorância eruditaõ de médicos e professores que inculcavam o medo e a aversão ao sexo. Tais empecilhos atingiam um grande número de pessoas, apavorando-as, mas também suscitava a excitação e a curiosidade, levando os jovens a buscarem a satisfação amorosa e sexual longe dos olhares inquisidores.

A curiosidade dos companheiros que ouvem é um fator importante. A mão curiosa e o corpo sedento impulsionam as demonstrações de afeto e o contato sexual, mas esbarram na sociedade que exige o controle e a contenção das emoções. A preservação de uma vida casta era imprescindível, mesmo que clandestinamente se vivesse uma realidade carnal incandescente.

Em seu livro *A educação dos sentidos*, Peter Gay (1923) elabora considerações sobre elementos básicos da experiência humana, como sexo, amor, agressão e conflito, por exemplo, tendo como fulcro a cultura burguesa do século XIX. Recorrendo às

ponderações de Freud, o autor implicitamente justifica o título de sua obra, ao abordar o conflito entre as imposições do meio social e as exigências dos desejos.

O autor comenta a vida sexual de mulheres que deixaram documentadas em cartas e/ou diários suas rotinas sexuais dentro e fora do matrimônio. Nesta etapa da sua vasta pesquisa, Gay comenta a tênue linha que dividia os impulsos sexuais e os ditames morais da época. Equilibrada nessa linha estava Mabel Loomis, por exemplo. As palavras da jovem registradas em um diário foram amplamente comentadas por Gay e retratam leituras elásticas dos conceitos de pecado e moralidade.

Lendo os escritos de Mabel Loomis, o autor questiona lugares comuns dos estudos sociológicos sobre a sexualidade burguesa do século XIX. Em suas análises, ele não identifica a imagem da mulher assexuada que permanecia em casa enquanto seu marido vivia intensamente o sexo das ruas. Os textos mostram que havia um significativo número de mulheres que se encaixavam nos paradigmas sociais de cunho cristão somente externamente, pois na intimidade exploravam a sexualidade livremente, e por vezes atribuíam-lhe significados transcendentais.

Naturalmente, para tecer suas considerações acerca da sexualidade burguesa do século XIX, o autor aborda a representação da mulher como um sexo ameaçador e problemático, o sufrágio feminino e o movimento feminista. Para analisar a negação ao prazer às mulheres e as mudanças desse contexto, foi necessário questionar da imagem da herdeira de Eva, a mulher pecaminosa e lasciva que oferecia aos homens o risco da serpente que envolve e asfixia, roubando-lhes a vida.

O perigo atribuído ao sexo feminino nasce na figura bíblica de Eva e se espalha em representações literárias e pictóricas. A mulher envolve o homem e o encaminha para a destruição, tal como nos conta a história bíblica de Sansão e Dalila. Buscando descobrir a fonte de força do nazareno perseguido pelos filisteus, Dalila foi paga para descobrir o segredo de Sansão, o homem solô (nome de origem hebraica). Fingindo amá-lo, ela tentou saber como um mortal podia ser tão forte. Sansão lhe disse então que poderia ser facilmente dominado se o amarrassem como sete cordas de fibra. Sabendo disso, ela o amarrou a noite e chamou os filisteus para capturá-lo, mas Sansão conseguiu se livrar com facilidade das cordas. Dalila continuou sua investigação até que o amante lhe confessou que os cabelos conferiam a ele tamanha força. Ela cortou seus cachos durante seu sono. Fraco, Sansão foi facilmente dominado pelos inimigos. Amarrado a uma pilastra que sustentava uma imensa estrutura arquitetônica, Sansão pede a seu deus que volte a ter força ao menos por um momento. Atendido seu pedido,

o homem desloca a pilastra e derruba a estrutura, o que provoca sua morte, mas também dos filisteus, e da própria Dalila.

A narrativa bíblica confere a mulher um poder ameaçador e destrutivo. Ela atrai o homem para o sexo e sua entrega o fragiliza. O silenciamento, a violenta negação do prazer às mulheres se relaciona ao pavor da destruição engendrado nos arquétipos femininos bíblicos. Além disso, Gay comenta:

Pesquisas antropológicas e sociológicas levantaram provas desse medo nos antigos mitos e no folclore de povos primitivos. O medo da mulher parece portanto ser endêmico e permanente. É um medo nascido da dependência completa do menino em relação à mãe (...) da lassidão do homem depois do coito (...) A mulher perigosa veio a constituir-se num dos temas prediletos da criação literária e artística do século. (GAY, 1923, p.144)

Com isso, vemos que a relação do homem com o sexo está atrelada à ideia de rendição pecaminosa. No entanto, embora as convenções sociais impusessem a castidade, a pureza e a virgindade, a vida dos homens e mulheres do século XIX contava com uma farta dose de sensualidade corrente nas ruas. Segundo Honoré Balzac, era perfeitamente possível que uma moça deixasse o internato virgem, mas de maneira alguma ela sairia de lá casta [apud Gay, 1923]. O sexo pulsava incessantemente nas relações cotidianas e se impunha violentamente sobre as palavras normativas, levando as pessoas a burlarem os interditos de diferentes formas, como através do acesso a certos textos literários, por exemplo.

A iniciação sexual, a menstruação ou a masturbação eram temas comuns nos romances da década de 1880. O acesso a tais textos era, no entanto, restrito aos adultos casados, mas naturalmente a divulgação do conhecimento carnal circulava silenciosamente pelos quartos dos ainda pré-pubescentes e dos adolescentes, à revelia do crescente e violento moralismo do século burguês.

Atrelado ao moralismo crescia também a ideia de liberdade sexual, especialmente nas cidades grandes. Segundo Gay, em Berlim, as prostitutas circulavam pelas ruas durante a noite, e pela manhã faziam sua higiene pessoal nas janelas, deliciando os meninos que passavam a caminho das escolas. O mesmo acontecia em Nova York e em outras metrópoles. Em Paris, as informações eróticas chegavam cedo aos círculos infantis, através de livros, revistas e fotografias que ganhavam força no

ilícito mercado pornográfico, dando maior vazão, segundo Freud, a problemas sexuais primitivos.

Embora maciçamente exibido, o sexo não perdeu seu invólucro de ilicitude, e a castidade não deixava de ser exaltada pelas famílias. Já na virada do século, Gay lê no diário de uma jovem noiva palavras que refletem o pavor decorrente da ignorância sobre a vida sexual de uma mulher casada. Quando a moça perguntava a sua mãe o que aconteceria entre ela e seu marido na lua de mel, recebia duras admoestações e, provando ãa sensação do pecadoö, ia õimediatamente confessar a ofensa involuntáriaö.

O título do tomo ó *A educação dos sentidos* ó reporta o leitor ao título do romance de Gustave Flaubert (1869), *Educação Sentimental*. A obra apresenta a história de Frédéric Moreau que, apaixonado por uma senhora casada, não completa o ciclo amoroso tal como desejava. O texto de Peter Gay comenta a relação entre os impulsos amorosos e sexuais e as regras sociais que por vezes impunham obstáculos a satisfação dos amantes. Analisando cartas e diários homens e mulheres burgueses da era vitoriana, o autor constata que as inibições compulsórias criaram um contexto social de puritanismo vazio e um sem número de casais apavorados diante da primeira experiência sexual.

Embora os textos analisados por Peter Gay venham do século XIX, eles não se distanciam radicalmente dos textos contemporâneos, no que diz respeito ao binômio desejo e repressão. Embora seu foco incida sobre a vida social vitoriana e a cultura inglesa do período, suas interpretações iluminam toda vida social burguesa, especialmente no que tange a análise do comportamento dos homens diante do reduzido poder da Igreja e da crescente força do Estado¹. Naturalmente, tais considerações colaboram com o estudo das conjunturas sociais posteriores e seus desdobramentos miméticos.

Durante o mesmo período recortado por Gay, Machado de Assis publicava no Brasil contos que colocavam em cena personagens diante das primeiras experiências amorosas. *Uns braços*, por exemplo, publicado em 1885, explora a atração de um rapaz por uma senhora casada. Sem dúvida, Milton Hatoum dialoga com esses textos machadianos.

¹ Durante as discussões sobre o controle de natalidade, por exemplo, as assertivas católicas tiveram de conviver com jovens casais que, embora cristãos, estavam decididos a controlarem a procriação através de métodos contraceptivos, o que, segundo a Igreja, contraria mandamentos bíblicos.

Uns braços nos conta a história de Inácio, um jovem que deixou sua família para ir morar na casa do solicitador Borges, para quem trabalhava como agente. Com apenas 15 anos, o menino vivia uma rotina de trabalho e solidão. Não tinha amigos e seus anfitriões eram lacônicos e hostis. Borges era um sujeito grosseiro que não hesitava em agredir verbalmente sua esposa, D. Severina, ou o próprio Inácio.

Embora a rotina de Inácio não fosse aprazível, havia na casa de Borges um elemento que não o deixava partir. D. Severina encantava o menino, que aproveitava o horário das refeições para contemplar seus braços, parte do corpo que estava sempre exposta, provavelmente não porque a senhora desejasse exibi-los, mas o desgaste dos vestidos de mangas compridas a obrigava a usar em casa os vestidos de mangas curtas.

Os olhos de Inácio furtavam dos braços de D. Severina um prazer que compensava a estadia desagradável e o trabalho exaustivo. Sabendo-se ignorado, o menino aproveitava alguns breves momentos para extrair do corpo da senhora as migalhas dos seus sonhos. Ele olhava para ela de soslaio, disfarçando para não ser surpreendido por Borges ou pela própria Severina.

O olhar de Inácio não foi percebido de chofre por D. Severina. Mas o passar dos dias foi somando um sem número de situações que ganharam outro sentido na mente da senhora. Inácio procurava adiar o fim do jantar para ficar mais tempo contemplando disfarçadamente os modos da dama. Certa noite, o menino teve de ser repreendido por Borges, que se incomodou com seu vagar quando este tomava café.

A ideia surgiu na mente de Severina, e, segundo Machado, õhá ideias que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousamõ. O menino passou a inquietá-la e por mais que ignorasse sua presença, quando sozinha, seu rosto pueril vinha para lhe desconcentrar.

Inácio nada sabia dos pensamentos de D. Severina. Sua rotina seguia exaustiva e contemplativa, dias de trabalho e de adoração pelos braços da mulher do patrão. Até que certa noite, já recolhido em sua rede, o jovem adormeceu e sonhou com Severina sorrindo, caminhando em sua direção com olhos de oferta. A delícia do sonho aumentou, quando a pensamos próximo do sensível, mas, no caso de Inácio, a cena que se desenrolava em seu sonho acontecia simultaneamente na realidade do seu quarto. Quando Borges deixou a casa, Severina se sentiu agitada, õquase malucaõ. Caminhou até o quarto de Inácio e o encontrou dormindo.

O rosto do menino tinha uma expressão suave, indicando talvez a doçura do sonho que o envolvia. Severina se aproximou temerosa, ansiosa. Ouviu um barulho e

saiu correndo. Não era nada. Voltou e o menino em seu sono não havia sequer se movido. Ela então se aproximou e beijou seus lábios. No instante seguinte, apavorou-se. Imaginou que o menino talvez estivesse fingindo que dormia e ficou desesperada. Olhou-o novamente como uma criança e, pensando em si mesma ora como mãe ora como amiga, julgou-se.

O momento do beijo real coincidiu com o beijo no sonho de Inácio. O menino não acordou logo, ainda dormiu muito e só levantou para o jantar. Apresentou-se leve, com disposição renovada. A lembrança do sonho enchia-lhe de excitação. No entanto, Severina era só recato e nos dias seguintes, cobriu os braços com xales.

Borges decidiu então mandá-lo de volta para o pai. O marido não dispensou o garoto por desconfiança, somente o fez, sem justificativa clara, mas sem zangas. Inácio se despediu do patrão, mas não pôde falar com D. Severina, pois esta sofria no quarto com uma cefaléia. Ele partiu, mas a sensação do beijo consumado no sonho jamais o abandonou. O menino deixou a casa de Borges com a sensação de amor oniricamente realizado, sensação que obteve no contato com os lábios de D. Severina.

Inácio não cogitava se aproximar de D. Severina. O rapaz sabia que não devia se aproximar de uma mulher casada. A narrativa de Machado de Assis tem como fundo o século XIX, e as convenções sociais da época julgavam inapropriadas as relações extraconjugais, especialmente entre um jovem e uma senhora. Em consonância com o trabalho de Gay, os sentidos de Inácio precisavam permanecer contidos, educados de acordo com as regras de moralidade que regiam sua época. No entanto, a proibição silenciosa, mas não aquieta o desejo, e o beijo roubado por Severina evidencia a força incontida do impulso sensual.

Naturalmente, os ditames sociais de cunho coercivo jamais tiveram aderência plena nas sociedades humanas, os casos amorosos e sexuais aconteciam, e Meneses, personagem de outro conto machadiano, deixava sua casa sem constrangimento para estar com suas amantes.

A *missa do galo*, conto publicado em 1893, nos coloca diante de uma cena semelhante à narrada acima. O senhor Nogueira, jovem de 17 anos, decidiu deixar o interior para viver na casa do escrivão Meneses com intuito de completar os estudos na cidade. Na casa viviam Meneses, sua esposa, Conceição, e sua sogra.

A narrativa se passa no intervalo de uma hora, tempo que Nogueira precisava esperar até ir acordar o amigo para irem juntos à Missa do Galo. O jovem decidiu permanecer na sala, lendo *Os três mosqueteiros*. A leitura o envolveu e os minutos

passaram depressa. No entanto, Conceição levantou e foi encontrá-lo. Os dois iniciaram uma conversa e mergulharam num nível de intimidade jamais experimentado nos dias ordinários. Começaram falando sobre romances e emendaram um tema após outro. O conteúdo da conversa não tinha tanta importância quanto a imagem que se construiu diante dos olhos de Nogueira. A mulher com quem ele dividia a casa ganhou uma aparência encantadora, chegando mesmo a lhe parecer belíssima.

Na sala, conversando sobre diferentes assuntos, Nogueira e Conceição pareciam embebidos num encantamento que os deixava mais interessados um pelo outro. Com as faces próximas, eles cochichavam para não acordar a mãe de Conceição, mas o tom de voz reforçava a sensualidade do momento e reforçava o caráter ilícito dessa conversa no meio da madrugada.

O marido de Conceição não estava em casa naquela noite. Como de costume, ele disse à esposa que ia ao teatro, mas foi encontrar sua amante, e só voltaria para casa na manhã seguinte. Tal hábito do marido não desequilibrava a relação matrimonial. No início, Conceição ficou abatida e ultrajada, mas depois entendeu que tudo estava bem. Preocupada em preservar a imagem da família, ela aceitaria um harém com as aparências salvas.

Diferente do que acontece em *Uns Braços*, jamais saberemos se Conceição guardava algum interesse pelo jovem hóspede. O conto se encerra quando o vizinho surge na janela para chamar Nogueira. Com esse despertar, os dois companheiros abandonaram a invisível esfera sensual que os envolvia e voltam ao morno dos dias habituais. No almoço do dia seguinte, o rapaz falou sobre a missa, mas já não atraía a atenção de Conceição. Nogueira deixou a casa que o abrigou e retornou a Mangaratiba. Mais tarde, ficou sabendo que o escrivão Meneses morrera e que a senhora havia se casado com o escrevente do marido. Eles não se encontram novamente.

No último conto de Machado de Assis, o narrador deixa claro que jamais pôde esquecer a conversa que teve com D. Conceição no meio de uma noite de natal. O jovem, embora tenha se mostrado desenvolto e seguro diante da senhora, não ultrapassou o limite do decoro e preservou um olhar discreto e respeitoso. Do corpo de Conceição Nogueira somente viu metade dos braços e, o furto, o bico das chinelas, mas os detalhes daquela conversa íntima jamais foram esquecidos.

Os dois contos de Machado de Assis dialogam com os princípios de moralidade e de educação dos sentidos focalizados por Gay, na medida em que colocam em seus centros jovens que precisam conter seus impulsos sensuais diante do objeto desejado,

seguindo assim regras sociais e religiosas que aprisionam os desejos em nome da lisura do matrimônio. Inácio e Nogueira foram introduzidos num processo de aprendizagem que tinha como fim formá-los de acordo com uma noção de moralidade específica.

A educação sentimental e a iniciação amorosa e sexual são temas que motivam a produção literária de muitos autores e configuram uma área temática marcante em várias épocas, principalmente na literatura moderna e contemporânea.

Já no século XX, Carlos Drummond de Andrade, no poema, *Amor: sinal estranho*, de 1968, explora a imagem do menino inexperiente que observa as mulheres de longe. O sentimento do menino ainda não foi identificado e a atração sexual ainda é tratada como algo indefinido. No entanto, mesmo consciente do seu desejo, o eu lírico já constata que a dificuldade se insinua, como uma verdade que ele precisará assimilar através dos anos de educação sentimental.

*Amo demais, sem saber que estou amando,
As moças a caminho da reza.
Entardecer.
Elas também não se sabem amadas
pelo menino de olhos baixos mas atentos.
Olho uma, olho outra, sinto
O sinal silencioso de alguma coisa
Que não sei definir - mais tarde saberei.
Não por Hermínia apenas, ou Marieta
Ou Dulce ou Nazaré ou Carmen.
Todas me ferem - doce,
Passam sem reparar. O lusco-fusco
Já decompõe os vultos, eu mesmo
Sou uma sombra na janela do sobrado.
Que fazer deste sentimento
Que nem posso chamar de sentimento?
Estou me preparando para sofrer
Assim como os rapazes estudam para médico ou advogado.*

Os olhos do jovem, assim como os de Inácio, disfarçam e miram, rondando os corpos que enviam convites misteriosos e excitantes. O primeiro contato estabelecido pelo eu lírico já indica o caminho da iniciação sexual, embora este ainda se mostre um

enigma que somente será decifrado no futuro, ele afirma se tratar de um *õ(...)* *sinhal silencioso de alguma coisa/ Que não sei definir - mais tarde saberei.õ*

Inserindo-se numa vasta linhagem de narrativa, a última obra do escritor manauara, Milton Hatoum, apresenta contos que exploram a experiência afetiva, a educação sentimental e a iniciação ao sexo. Alguns contos de *A cidade ilhada*, livro publicado em 2009, quando segmentados em eixos temáticos, alicerçam uma profícua análise sobre a formação sentimental e sexual de Lavo, um personagem que ganha suas primeiras linhas em *Cinzas do Norte* (2005), mas que no livro de contos tem explorada uma relevante fatia de sua vida.

O ponto fulcral do presente trabalho é estudar um processo formativo em contos que integram *A Cidade Ilhada*. A iniciação sexual e a educação sentimental constituem aspectos cruciais nesse processo. Agrupando textos que lidam com essas linhas temáticas, o primeiro capítulo [sem título], se deterá na análise dos contos *Varandas da Eva* e *Uma estrangeira em nossa rua*. As duas histórias exibem ângulos fundamentais no processo de formação de Lavo, o narrador-personagem dos contos e de *Cinzas do Norte*, romance que Hatoum publicou em 2005.

A primeira parte do trabalho situará Lavo dentro das obras de Milton Hatoum e voltará suas lentes para a educação sentimental do personagem, tendo como linha medular o seu despertar amoroso e o seu primeiro contato sexual são aspectos que, silenciados ou limitados no romance, são aprofundados nos contos.

Os contos de Machado de Assis comentados acima e dois contos de Hatoum analisados neste capítulo apresentam personagens que, diante da primeira experiência amorosa se sentem imobilizados (embora de forma menos aguda em *Missa do Galo*) e que acabam carregando ao longo da vida fragmentos dessa vivência inconclusa.

Dando continuidade ao enfoque dos anos de formação e aprendizado, a análise desloca-se para outro ângulo e privilegia a educação formal. Analisando outros dois contos, o segundo capítulo [sem título] estudará a relação entre professor e aluno em *Dois poetas na província* e *Dois tempos*. Centrada na formação emocional dos personagens, a análise agora se detém nas relações entre mestres e discípulos, enfatizando a ambivalência entre ódio e o amor no processo de educação, e a influencia do que George Steiner (2003) chama de *eros pedagógico* no processo de formação dos alunos.

Capítulo 1

A educação afetiva de Lavo

1.1 Um prefácio para Lavo, o narrador-personagem de *Cinzas do Norte*

Os dois contos analisados no primeiro capítulo, *Varandas da Eva* e *Uma estrangeira em nossa rua*, nos são apresentados por Lavo, narrador-personagem que tem sua primeira aparição no romance *Cinzas do Norte*. Os contos constituem uma fatia da vida de Lavo que não foi exposta no romance. Tais trechos cuidam de uma região emotiva e sexual que não aparece nas linhas que contam a história de Mundo, protagonista da trama romanesca narrada por um personagem secundário ó Lavo, o órfão pobre que testemunha a trágica vida de seu companheiro de geração. Hatoum dispõe os contos prevendo dois leitores: os que conhecem o romance e os que não conhecem.

Em *Cinzas do Norte* (2005), Lavo apresenta ao leitor o despedaçamento completo da família Matoso, composta por Trajano Matoso, a esposa, Alícia, e o filho, Mundo. Para o patriarca, Mundo era sobretudo o herdeiro. Jano jamais se referiu ao menino como filho; ele desejava o herdeiro, alguém que desse continuidade à empresa de exportação de juta, construída por seu pai português.

Trajano era amigo do alto escalão militar de Manaus, apoiava o regime de exceção iniciado em 1964 e se filiava a disciplina coercitiva da ditadura. A dedicação extremada ao trabalho é a tônica do personagem. A produção de juta na Vila Amazônica ocupava vida de Jano e o pai desejava que o filho estudasse para que no futuro assumisse sua função. Mundo, no entanto, é um artista. O jovem não aceitava as imposições do pai, e os dois tomaram posições num agônico embate que não tem fim, prosseguindo mesmo depois da morte do patriarca.

O protagonista, Mundo, é um artista que deseja se afastar da força violenta do pai. O romance nos apresenta um pai soberano que não somente lança sua força dentro de casa, mas, atua como um ópequeno deusó dentro do seu mundo, controlando seus negócios, seus empregados, sua mulher e seu filho.

O que surge no romance é um filho que nega a herança do pai e recusa seus códigos de disciplina. Homem que durante boa parte da vida foi bem-sucedido nos negócios, Trajano é emocionalmente aleijado. As obras de Mundo agridem todos os valores prestigiados por seu pai.

No final do romance sabemos que o pai de Mundo não era Jano ou Ranulfo, o tio de Lavo que também é amante de Alícia, mas Arana, um artista plástico que durante algum tempo se aproximou de Mundo com o pretexto de ensinar-lhe técnicas de desenho, pintura e artes plásticas.

O livro nos conta a história de uma desagregação familiar e contextual. A tragédia que corrói a estrutura familiar entra em estreita conexão com a deformação da cidade manauara atingida pelo projeto desenvolvimentista canhestro imposto pelo regime militar. E a representação da cidade no romance *Cinzas do Norte* responde ao contexto de reformas estruturais empreendidas pela ditadura. Cito:

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a reforma urbana do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos seus monumentos saqueados. (HATOUM, 2005)

O autoritarismo do pai deseja por fim ao impulso artístico do filho rebelde. O confronto leva a uma desagregação que, no romance, sobrepuja as vidas dos membros da casa de Trajano e atinge a cidade e o ambiente natural.

O narrador da história é o único e melhor amigo de Mundo. Lavo é sobrinho de Ranulfo, que tinha um caso amoroso com Alícia, mãe de Mundo. Querido por Jano, Lavo dedica sua vida aos estudos e torna-se advogado. Mas o que sabemos sobre ele ao longo de *Cinzas* não contempla as nuances íntimas de sua vida.

A iniciação amorosa e sexual de Lavo ficou velada ao longo do romance. Somente no livro de contos, lançado quatro anos mais tarde, Hatoum nos abre a caixa que guarda pequenos pedaços das primeiras experiências afetivas do narrador-personagem.

Os contos expõem silêncios do romance. Hatoum preenche, com as narrativas curtas, os inconclusos encaminhamentos amorosos e sexuais de Lavo. Romance que dá notícia de um fracassado processo de formação, *Cinzas do Norte* expõe a impossibilidade de adesão do sujeito ao meio. O desenvolvimento das potencialidades do sujeito não encontra consonância no meio social.

No primeiro capítulo, a análise dos contos procurará enxergar também na história de Lavo as inscrições temáticas de um problemático processo de formação emocional e sexual.

Faz-se necessário neste início do texto elucidar brevemente o conceito de romance de formação, alicerçado sobre alguns dos eixos teóricos que serão usados ao longo da leitura dos contos de Milton Hatoum.

O conceito de romance de formação diz respeito a trajetória de um personagem cujo caráter vai adquirindo forma ao longo dos sinuosos caminhos da existência. A formação do herói se mostra, nesse tipo de romance, dentro de um processo cujo encaminhamento tem por fim a integração do sujeito no quadro social. Assim, os desejos do personagem e as forças da sociedade têm seu ponto de equilíbrio projetado para o futuro, quando então o processo de formação se encerra.

Segundo Marcos Vinicius Mazzari (1955), o romance de formação expõe o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo sob as condições históricas dadas. O autor, assim como muitos outros teóricos, considera *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, a obra fundadora do *bildungsroman*. Apresentando o desenvolvimento do homem e de suas potencialidades, a enciclopédica história de Wilhelm mostra a trajetória de um personagem que, contrariando os planos dos pais comerciantes, decide viver para o teatro e se encaminha num percurso de autoconhecimento e adequação ao meio social.

A formação se passa no âmbito íntimo do personagem, já que a sociedade se mantém inalterada, ou seja, o mundo não trabalha para abrigar o personagem, somente ele atravessa obstáculos tentando definir um ponto de equilíbrio entre suas aspirações e a hostilidade do meio circundante.

O desejo pelo auto-aprimoramento de Wilhelm ao longo da obra esbarra nos limites de sua classe, e a contemplação do mundo logo se mostra insuficiente diante da necessidade de obtenção de bens que norteia a vida do pequeno-bruguês. Recusando o destino de comerciante, Wilhelm percebe o caminho artístico como uma forma de unir seu processo de formação ao desenvolvimento cultural da sociedade, uma vez que desejava criar um Teatro Nacional.

Entretanto, orientado pela Sociedade da Torre, Wilhelm encerra seus anos de formação se afastando do plano inicial de filiar-se à companhia de teatro, pois, segundo Mazzari (1999, p. 77)

Torna-se claro então que o teatro ó o que se estende à literatura e à arte em geral ó por si só não é capaz de oferecer respostas à sua busca, pois representa apenas uma parte do complexo que envolve desenvolvimento de personalidade, formação prática, ideais humanistas.

O amadurecimento do personagem mostra que a atividade teatral não abarcava, portanto, o estreitamento entre aprimoramento de potencialidades e atividade social ambicionada inicialmente. Percebendo a atração pelo teatro somente como recusa à lógica de trabalho burguesa, Wilhelm se volta para a sua formação humanista. A acomodação desses dois eixos é o cerne do percurso do personagem do romance de formação, de modo que o conflito entre o desejo do homem e as engrenagens sociais culmine em uma adesão plena. Segundo Lukács

Vimos que o ponto de transição decisivo de Wilhelm Meister consiste precisamente em que ele renuncia a sua atitude puramente interior, puramente subjetiva, para com a realidade, e chegue à compreensão da realidade objetiva, à atividade na realidade tal como ela é. *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade. (apud MAZZARI, 1999, p.78)

A busca do personagem pela consonância entre o potencial íntimo e o real externo, ou como queria Hegel (Curso de Estética, 1999) em sua dialética, entre a prosa do mundo e a poesia do coração, não se mostra profícua nas linhas de Hatoum em *Cinzas*, com o personagem Mundo em seu centro, e será igualmente infértil no percurso traçado para Lavo, nos contos de *A Cidade Ilhada*.

O romance que primeiramente nos coloca diante do narrador-personagem apresenta um silêncio no que tange a vida emocional e sexual tanto de Lavo como de Mundo, os dois companheiros de geração. A carga sexual da trama concentra-se quase exclusivamente em Alicia, a mãe de Mundo, quando esta se encontra com Ranulfo, seu amante, o tio de Lavo. Em breves momentos, o leitor consegue entrever alguma sugestão erótica, como na visita de Alicia à escola do filho, por exemplo.

Antes de soar a sirene, apareceu uma mulher segurando uma sombrinha vermelha que protegia apenas o corpo do estudante que a acompanhava; tinham quase a mesma altura. Bombom se precipitou para abrir o portão para os dois, que subiram lentamente a escadaria. Os alunos se dispersaram para que eles atravessassem o saguão; não olharam para ninguém, foram observados por todos. O bedel os conduziu à sala do diretor, e quando a sirene disparou, a mulher reapareceu, sozinha, o cabelo ondulado úmido; a blusa de seda molhada provocou assobios dos veteranos. A morena de cerca de trinta anos desceu com presa a escadaria (...) Era Alícia, a mãe de Mundo (...) Quando chovia, os veteranos cercavam Mundo no saguão: -Tua mãe não veio? Molhada é ainda mais bonita! (HATOUM, 2005, 16)

É o olhar de Lavo que descreve Alicia entrando na escola, e é o narrador que se desconcerta quando a mãe do amigo cobra mais visitas. O teor sensual da obra se concentra na mãe de Mundo e se intensifica especialmente quando ela está perto de Ranulfo.

Quando Alicia cruzava as pernas, enfiando os dedos na carne para afrouxar o short, Ranulfo lançava um olhar que a fazia sorrir. Ela enxugava com a língua o suor do beijo, e ele continuava a fumar com avidez. O desembaraço e a ansiedade deles aumentava cada vez mais, e meu tio se deixava envolver, servil e apaixonado. (HATOUM, 2005, p. 99)

Mundo e Lavo não têm suas vidas amorosas narradas. Em um episódio apenas, numa viagem de barco, Mundo dança com uma moça e enche seu pai de orgulho

(...) E então Jano presenciou a cena com que sonhava: o filho grudado ao corpo de uma moça; dançavam agarrados, de olhos fechados, as mãos de Mundo acariciando o pescoço, os ombros da garota. (HATOUM, 2005, p.66)

E é só. Não voltamos a conhecer qualquer detalhe da vida amorosa ou sexual do protagonista. O mesmo acontece com Lavo, como já foi dito. A parcela sexual da vida do narrador é silenciada no livro, surgindo de forma mais delineada nos contos, publicados quatro anos mais tarde. Tal área íntima do personagem será abordada no

presente texto que se deterá no detalhamento das experiências afetivas e sexuais de Lavo, enquanto parte de um processo de formação sentimental.

Os desejos íntimos de Lavo se baseiam em experiências inconclusas que, vividas na juventude, legam a ele um modelo problemático de relacionamentos afetivos. A trajetória do personagem pela vida adulta é marcada pela impossibilidade de se desvencilhar de um modelo arquetípico de iniciação sentimental e de uma errática iniciação amorosa. Sem ter conseguido estabelecer vínculos emotivos no mundo, Lavo retorna às ruas da infância, buscando uma justificativa para o seu problema.

1.2 Educação sentimental de Lavo - *Uma estrangeira em nossa rua*

Através do olhar adolescente de um já conhecido narrador-personagem, penetramos na casa de Mira ó uma pobre costureira ó e de Ranulfo, o seu irmão parasita. Ao lado, a casa da família Doherty, os estrangeiros. O conto *Uma estrangeira da nossa rua* é narrado em primeira pessoa, por um narrador voltado para as primeiras sensações amorosas, vividas na adolescência. Os vizinhos são os Doherty, uma família voltada para a intimidade doméstica preservada com afinco, distante dos olhares dos curiosos do bairro.

Voltando à sua cidade natal, Lavo encontrou um lugar estranho às suas lembranças, uma terra mudada, sem rastros das trilhas familiares da infância. Na rua onde cresceu, a acácia que sombreava as meninas Doherty havia sido arrancada, assim como o próprio bangalô da família vizinha². Ele é recebido por tia Ramira, que lhe conta histórias tão estranhas quanto a própria paisagem. Já acomodado, o narrador pergunta à tia sobre a família que vivia na casa vizinha, õquase sem querer perguntei pelos Dohertyö, ele nos diz. Mas sua pergunta se perde no desconhecimento de sua tia sobre o paradeiro da família.

Voltando as lentes novamente para o espaço físico, o narrador descreve a fachada da casa vizinha e mergulha nas suas recordações, dando início efetivamente à narração de sua história com os Doherty. O bangalô bonito, o muro vermelho e a acácia

² Talvez haja aqui uma referência ao tomo *À sombra das raparigas em flor*, de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, uma vez que à sombra das árvores, em um bosque de loureiros, por exemplo, davam-se os encontros do protagonista com Gilberte, filha do senhor Swann.

já não estavam no mesmo lugar, mas o narrador-personagem perscruta o passado e traz das ruínas as imagens de Lyris.

A filha mais velha do casal vizinho foi alvo da curiosidade pueril do narrador. Belíssima, vivia ãescondida dos olhares dos vizinhos. Os muros da casa guardavam as filhas Doherty, mas um aroma excitante e atraente enchia o quarto do narrador, um observador ilícito que se esgueirava na janela, tentando furtar uma imagem do corpo da moça.

As moças deixavam a casa às sete da manhã, para ir à escola. Retornavam na hora do almoço e esses eram os dois momentos em que se podia vê-las fora de casa: entravam no carro do pai para sair e desciam do mesmo carro quando chegavam em casa, mas logo ãe enclausuravam no bangalô, e assim se despediam da nossa rua, do bairro, da cidade (HATOUM, 2009, p.16).

As moças deixavam a casa paterna somente para ir à escola. Os olhos do bairro não conseguiam gozar da visão das moças nas brincadeiras ou festas. Elas estavam guardadas na casa do pai. Diante de tamanho empecilho, Lavo encontrou uma solução: podando as árvores do quintal, abriu uma ãjanela que lhe permitia alcançar as meninas Doherty. Via o pátio onde a família fazia algumas refeições e, especialmente, o quarto de Lyris. A tia, observando o aturdimento do rapaz, o repreendia. Mas enquanto ela se preocupava com seus estudos, seu tio, Ranulfo, debochava grosseiramente dele. As palavras do tio angustiavam o moço, ã(...) essa Lyris é para mim, rapaz. Qualquer dia ela larga o pai e vem sentar no meu colo, dizia ele.

Sem conseguir chegar perto da moça, observá-la de longe era o único alimento encontrado pelo rapaz. Em uma dessas espiadelas, ele conseguiu ver o corpo de Lyris despido. Era a sua primeira visão do corpo feminino. A cena não se repetiu.

Depois de algum tempo, Ranulfo convidou o garoto para ir a um concerto de piano. No seu rosto adolescente já despontava um anúncio de bigode, e ele vestia roupas novas para visitar o teatro. Segundo o tio, ãa música e o acaso traziam boas surpresas, e sua voz insinuante carregava o prenúncio. No salão nobre do teatro, enquanto esperava para assistir a uma homenagem à pianista, viu Lyris. Mas não a encontrou sozinho; foram os olhos de Ranulfo que primeiro a viram. O tio já estava um tanto bêbado e contava ao sobrinho detalhe de casos amorosos com algumas damas que estavam no salão.

Já cercada por alguns pretendentes, Lyris era o centro de força do salão. Os homens que dela se aproximaram eram mais velhos, ousados, detentores de liberdade, o que desagradava o tímido jovem enfeitado. O fato de eu ser tão jovem podia selar meu fracasso?ö pensava enquanto via a moça cercada. Imobilizado pelo terror da paixão, a rapaz desviou os olhos, mas Lyris se pôs diante dele. Ranulfo, que outrora se mostrara insolente e debochado, tocou no ombro do sobrinho e piscou o olho, selando um silencioso pacto.

Diante do rapaz, Lyris o convidou para uma visita a sua casa, demonstrou saber que era observada. Ele nada disse, somente olhava fixamente para ela. Um beijo no canto da boca encerrou o encontro. A lembrança desse beijo preencheu a rotina do moço, mas não o suficiente para impulsioná-lo a bater na porta dos Doherty e ter um novo encontro com Lyris.

Embora tenha planejado muitas vezes ir falar com a vizinha, não o fez. Chegou ao portão, mas a família não estava no bangalô. Não voltou a ver os Doherty, pois a mãe e as filhas deixaram a cidade. O rapaz viajou para longe, voltou e não encontrou ninguém além do patriarca sozinho na casa azul.

Nesse trecho da história, encerra-se o *flashback*. Voltamos então para a casa de Ramira, quando o homem já maduro deixa a varanda e entra no seu antigo quarto, agora reservado a hóspedes. Constata que seu fracasso amoroso não se deu em função da pouca idade, já que uma frustração como aquela não se abate somente sobre a juventude. Agora, tendo vivido e tendo diante de si muitas páginas de vida preenchidas, ele sabe.

Mas, no fim da noite, a história ganhou uma nova trilha. Tia Mira entregou ao sobrinho uma carta e o deixou sozinho no quarto. Ao abrir o envelope, o homem reconheceu a caligrafia. Ele então lê a carta e fecha o laço do conto deitado na cama, pensando nas palavras enviadas de Bangcoc.

Iniciado *in media res*, o conto tem em seu centro um acontecimento que, recuperado do passado, explicará talvez o presente. A trama a ser narrada é desenrolada com o auxílio de um dispositivo externo, um objeto, um cenário, uma situação que remete o narrador ao tempo passado, construindo uma via de acesso ao que deseja narrar.

A visão da varanda do seu antigo quarto trouxe ao narrador as imagens de Lyris e da paixão vivida na adolescência. Embora tenham restado somente escombros onde

antigamente era o bangalô da família vizinha, a recuperação pela memória teve como dispositivo a imagem do espaço outrora ocupado pela casa.

A casa de Ramira não recebeu Lavo com a antiga familiaridade. O quarto de hóspedes é o espaço arranjado por sua tia para acomodá-lo. O espaço que antes pertencia a ele, agora o abriga com algum desconforto. Assim como a casa da infância mudou, também o bairro já não abriga a casa de Lyris. Destruído, o que antes era a casa de umbrais vermelhos, agora é somente um terreno que amontoa destroços.

A imagem da casa demolida remete o narrador à lembrança do corpo de Lyris, revelado e inapreensível. O olhar de Lavo se volta para o passado, buscando um momento que explique a vida vivida, o caráter igualmente intangível da mulher que escreve de Bancoc e talvez de tantas outras. O momento que modelou sua relação com as mulheres, com a poesia latente em cada mulher, só pode ser apreendido com a recuperação da imagem da própria Lyris.

No entanto, Lavo não conheceu a poesia de Lyris. A casa e o corpo da moça permaneceram inacessíveis. A primeira experiência afetiva inconclusa do narrador parece ter deixado um legado de relações amorosas lacunares. A imagem da casa que agora se desenha diante de seus olhos se relaciona com a trajetória de desacertos que não pode ser mudada, não pode ser refeita, uma vez que a primeira experiência amorosa, tornada arquetípica, está enterrada no passado. E embora ele deseje buscar os eventos que talvez tenham orientado sua formação sentimental, a casa está destruída e o corpo de Lyris é somente uma lembrança que se dissipa.

A imagem da casa em ruínas se confunde com o corpo de Lyris, na medida em que simbolizam lugares para sempre perdidos. Lavo estava diante de uma casa familiar que agora lhe era estranha e de pedaços de um abrigo/corpo que ele nunca chegou a ocupar.

A relação entre o corpo feminino e a casa que atrai e abriga foi explorada por João Cabral de Melo Neto, em seu poema *A mulher e casa*. O desejo do eu lírico não é apenas contemplar o espaço da casa, mas tocá-la por dentro, invadi-la, possuindo. A casa é a mulher. Somente a visão da fachada da casa não sacia o amante, é preciso entrar nela, conhecer seus recônditos, os cômodos mais aquecidos e os mais úmidos. Cito algumas estrofes:

*Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.*

(...)

*Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,*

*uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.*

O desejo de invadir a casa de Lyrís e tocar os diamantes guardados pelo pai inunda as palavras de Lavo ao longo de todo conto. Assim como o eu lírico do poema de João Cabral, o que está dentro da casa, o que está dentro de Lyrís é o que exerce violenta atração sobre o narrador. O espaço da casa aqui metaforiza o corpo da mulher e representa o desejo de ultrapassar as interdições para saciar as exigências do desejo amoroso/sexual. No entanto, na história de Lavo, tal barreira não foi ultrapassada.

O muro vermelho que cerca a casa de Lyrís protege a família de qualquer mal externo que possa querer macular uma estrutura organizada, e, ao mesmo tempo, estreita os laços entre os membros da casa. Sobre isso, há ao longo do texto uma sugestão a relação incestuosa entre o pai e as filhas:

Antonieta, a língua solta, espalhava para a vizinhança que Alba acendia velas durante durante o aguaceiro, enquanto o engenheiro se trancava com as filhas e as agarrava com volúpia. Diz que até ouvira gritos das duas irmãs, sons mais estridentes que trovoadas, e que nas noites de temporal os Doherty dormiam e acordavam na mesma cama.³ (HATOUM, 2009, P.17)

³ Diante da sugestão à relação incestuosa no conto, cabe comentar que, segundo Sigmund Freud (1939), em *Moisés e o monoteísmo*, o fim das relações incestuosas deram início a organização familiar moderna, na esteira do que formulou Claude-Lévi Strauss (1976). O repasto totêmico, ou seja, o fim da família

A referência à cor vermelha surge em três momentos do conto: nos muros que circundam a casa, nos cabelos de Lyrís e na capa do livro que a moça lê nua em sua cama (além destas, há ainda a possibilidade de que brotem da acácia que protege a casa flores vermelhas, pertencendo ao grupo de acácias *Delonix regia*). A repetição da cor pode nos indicar a referência ao sanguíneo, ao laço ininterrupto e cíclico da relação entre o pai e as filhas. Tal muro serve de proteção doméstica, de círculo simbólico formado pelo vínculo do sangue. O espaço da casa é descrito pelo narrador como um ambiente cercado, protegido, mas excessivamente enclausurado.

Cercada por intransponível muro vermelho, a casa dos Doherty está sempre fechada. A discricção da família era insuportável para o narrador.

A família que encerrava seus membros em seus domínios territoriais e limita o acesso de estranhos a esse ambiente responde ao movimento humano de deixar as grandes comunidades e se concentrar em unidades cada vez menores.

Iniciando sua análise sobre a fenomenologia da casa, Gaston Bachelard inicia seu capítulo *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*, dividindo seu comentário em dois eixos: a casa pensada como uma estrutura vertical (do porão ao sótão), que nos convida a uma ideia de verticalidade e a casa como uma estrutura concentrada, que nos convida a uma consciência de centralidade. Enquanto a primeira sugere uma escala valorativa que tem no telhado e no porão seus extremos, a segunda trabalha com a ideia de cabana ou ninho. Buscando um valor singular comum nas construções simbólicas sobre a casa, o autor procura ultrapassar a descrição do objeto para pensar nos sentimentos e noções que sedimentam os muros da intimidade.

Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. (...) Chegamos aqui a uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro,

autofágica e incestuosa serviu para desmembrar uma estrutura familiar voltada para seu próprio núcleo e administrada por um patriarca absoluto. Os filhos que executaram seu pai poderiam agora gozar do poder herdado e construir novas famílias. Naturalmente, este não é ponto fulcral da presente análise, mas a imagem do pai em sua cama cercado pelas filhas e esposa permite alguns desdobramentos hermenêuticos.

duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD, 1989, p. 200)

Encerrados na segurança da casa, a família moderna valoriza o que Bachelard chama de *centro de solidão concentrada*. Tal espaço de centralidade proporciona não somente acolhimento, mas ainda a solidão desejada pelos homens. A saída do espaço primitivo comunitário coloca o homem dentro de células familiares cada vez menores, e a sensação de segurança plenamente vivida no grupo agora precisa ser construída através de estratégias de controle.

A casa, enquanto estrutura de proteção, é uma imagem que ganha força ao longo da narrativa e nos remete a história da princesa aprisionada que aguarda pelo seu salvador. Nos contos de fadas, a dama virginal, guardada ferozmente pelo seu pai, encontra-se presa em um castelo cercado por muros altos e barreiras desafiadoras que tem por fim proteger a moça dos encontros amorosos. O mesmo acontece na casa dos Doherty. O espaço da casa é inviolável, enclausura Lyris protegendo-a do olhar sensual da cidade.

Mas além de guardar as filhas, tal representação do espaço doméstico pode ainda, como no poema de Cabral, metaforizar o próprio corpo da filha mais velha. O lugar protegido do mundo externo é também o espaço que guarda o fruto desejado pelo narrador. O *hortus conclusus*¹, o jardim recluso guardado pelo patriarca ganha na mente de Lavo os contornos do corpo de Lyris.

Os muros do jardim guardam a terra fértil de onde brota tantas flores perfumadas. A beleza e o prazer encerrado nesse espaço não podem ser compartilhados indiscriminadamente. É corpo de Lyris que surge na imaginação do narrador, é esse o espaço que ele deseja ocupar. A casa se torna então corpo feminino, o lugar de intimidade e repouso ansiado por Lavo.

A imagem do *hortus conclusus* surge no cântico de Salomão e se relaciona com o amor impossível do rei de Israel por Sulamita, uma de suas servas. Segundo Geraldo Holanda Cavalcanti, o texto bíblico explora a metáfora do jardim para se referir ao corpo feminino.

1. Segundo Geraldo Holanda Cavalcanti, a imagem do *hortus conclusus* está no centro do Cântico de Salomão e se refere ao reservado jardim das delícias. Para alguns alegoristas medievais, o *hortus conclusus* era a representação do corpo da mulher virgem. (CAVALCANTI, 2005)

É o corpo de Sulamita disfarçado em monte de mirra, de colina, de incenso, de jardim fechado, de fonte selada, de regato fluente, de vinha florida, de rosa, de narciso (...) tudo é pretexto para a grande metáfora do corpo, desejado, mas inacessível, quer se trate do corpo virgem da mulher amada, quer do corpo sedutor da mulher que busca o amante. No primeiro caso, é o jardim fechado (...) No segundo, é a flor aromática, fruta succulenta. (CAVALCANTI, 2005, p.122)

Tal barreira é intransponível para o narrador. As garras do que ele chama de õpai ciumento circundam a estrutura do lar, estabelecendo um eixo de controle absoluto.

O retorno à terra da infância tem por fim buscar um lugar familiar que abrigue o desajuste do já adulto Lavo. No entanto, retornando para buscar a imagem espectral de Lyris, e talvez para conhecer a causa primeira de sua difícil comunicação com o mundo, o narrador se depara com o terreno baldio da casa da vizinha e com uma Manaus ilhada. Trata-se, portanto, de duas rupturas com o passado da infância: o corpo da jovem que o iniciou em seu processo de formação emocional já não vive lá, e o espaço familiar da cidade fora perdido..

A Amazônia pintada por Hatoum em boa parte dos contos de *A cidade ilhada* é a cidade devastada pelo projeto militar. E o início de *Uma estrangeira em nossa rua* nos dá indícios dessa cidade.

No caminho do aeroporto para casa, eu observava os lugares da cidade agora irreconhecível. Quase toda a floresta em torno da área urbana havia degenerado em aglomerações de barracos ou edifícios horrorosos. (HATOUM, 2009, p. 15)

Uma estrangeira em nossa rua apresenta a história de um homem que perdeu seu mundo familiar. A casa da infância, o bangalô dos Doherty e a imagem de Lyris já não existem mais. Desse mesmo modo, Manaus se tornara a cidade ilhada, fragmentada pela mão da industrialização, alterações sinalizadas por Hatoum também em outros textos, como *Cinzas do Norte*. A cidade ilhada responde ao contexto de reformas estruturais empreendidas pela ditadura militar.

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara

a ver a reforma urbana do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos seus monumentos saqueados. (HATOUM, 2005, p.259)

No conto, a decadência das formas que compõem a cidade acompanha o intento amoroso malogrado do narrador. A iniciação amorosa de Lavo tem para ele um desfecho frustrante, já que seu desejo esbarra no terror paralisante da primeira paixão.

O contato de Lavo com a estrangeira é também sua primeira investida para além dos limites da sua casa. Deixando o conforto do amor dos pais e buscando uma relação amorosa fora dos domínios da sua própria família, Lavo tem a oportunidade de se confrontar com o outro, com o mundo além do círculo do sangue, de se deparar finalmente com forças regidas por ordens alheias às domésticas.

Os passos dados pelo narrador quando diante de Lyris não foram suficientes para que o enredo amoroso se desenrolasse. Embora a moça tenha se mostrado desenvolta e segura ante a possibilidade de envolvimento com o vizinho, esse não se sentia seguro para avançar e cortejar Lyris. A família Doherty deixou a cidade e Lavo não voltou a encontrar a moça.

Lyris, como corpo inviolado, foi para Lavo seu ritual iniciatório, seu primeiro contato afetivo com sexo oposto. A estrangeira que morava ao lado se tornou para Lavo uma estrangeira eterna, aquela que jamais permanecerá em sua vida. O desconforto de conviver com o desconhecido jamais deixou o narrador, posto que sua primeira experiência legou-lhe a incompletude.

Nos recortes sugeridos pelo presente estudo, observa-se que o narrador-personagem apresenta características que o aproxima de personagens do *bildungsroman*, ou romance de formação. Embora centrado em romances, a ideia da narrativa de formação, romance de desenvolvimento ou, como queria Hegel, *õde confronto educativo do personagem com a realidade* nos ajuda a perceber nos contos em análise uma trajetória de formação emocional vivida pelo narrador-personagem, Lavo.

A moça estrangeira que chegou ao espaço familiar do personagem colocou-o diante dos também estrangeiros domínios de uma nova fase da vida. E nesse sentido, Lavo problemas, dificuldades em sua comunicação com o mundo, no seu processo de formação emocional.

Ranulfo, tio do narrador-personagem, tem uma função relevante nos contos no que tange o processo de educação sentimental e à iniciação sexual de Lavo. Em *Uma*

estrangeira em nossa rua, Ranulfo inicialmente desestimula Lavo a se aproximar de Lyris. Desdenhando da imaturidade do jovem, o tio grosseiro em alguns momentos, trava os movimentos emocionais de Lavo, mas, em outro conto, o leva para a primeira experiência sexual em um prostíbulo.

1.3 A iniciação sexual de Lavo ó *Varandas da Eva*

O conto que abre o primeiro livro de contos de Milton Hatoum traz um desvelamento de fragmentos da memória do narrador-personagem. Este passou parte de sua vida morando no mesmo bairro, dividindo o tempo da infância com o grupo de amigos. O narrador do conto, embora inominado no texto, parece ser Lavo, o sobrinho de Ramira e Ranulfo, o mesmo que tem parte de sua história contada no romance *Cinzas do Norte*(2005) e que nos narra a história do conto *Uma estrangeira em nossa rua*. Assim, Lavo, Gerinélson, Minotauro e Tarso compõem a pequena rede fraterna do conto *Varandas da Eva*.

Embora os garotos caminhassem livremente pela cidade, havia lugares interditados, acessos negados. Mas burlando tais limites, eles se esgueiravam pelos camarins, olhando através das fechaduras fascinados, buscando as revelações dificultadas pelos mecanismos de interdição. Os quatro garotos desejavam conhecer o prostíbulo *Varandas da Eva*, o único lugar da cidade que ãinda era um mistérioö.

A casa tinha belas mulheres, segundo tio Ranulfo. Já cansado das noites no *Varandas*, Ranulfo garantiu uma visita aos garotos, assim que eles tivessem idade para entrar. Ele cumpre a promessa e os meninos ganham uma noite, ganham um bilhete de entrada para uma nova fase da vida.

Minotauro era menino no corpo de homem. Agressivo, tentava tirar da voz a hesitação infante que persistia. Foi o primeiro a tentar entrar no *Varandas*, mas, barrado na porta, teve de esperar pela mão do tio Ranulfo. Gerinélson era moço calado. Já havia experienciado namoros, mas não contava, era rapaz de segredos e preferia guardar tudo para si. Passeava pela cidade na moto do irmão mais velho e sempre carregava na garupa moças dos bairros vizinhos. Tarso morava em uma casa humilde, fazia parte do grupo, mas preservava uma distância que ocultava os detalhes de sua vida.

Envergonhado, usava sempre os mesmos pares de sapatos e não regateava com as meninas das outras escolas. O narrador-personagem, embora não se identifique por um nome, é o mesmo jovem que vive com seus tios Mira e Ranulfo. Para o leitor do romance *Cinzas do Norte*, Lavo é o narrador-personagem do conto *Varandas da Eva*.

No dia agendado, tio Ranulfo levou os garotos ao *Varandas*. Deixados na entrada da casa, os meninos carregam o dinheiro necessário para, naquela noite, conhecer o corpo de uma mulher. Todavia, um deles, Tarso, hesita. Corpo rijo, rosto rubro, o garoto decide não entrar. Minotauro tenta forçá-lo, mas ele escapa e foge pela floresta.

O mistério que envolve a casa de mulheres é o labirinto da sexualidade que se coloca diante do jovem, quando nos umbrais da fase adulta. Para caminhar pela nova vereda os garotos contam com o aval e as orientações do tio do narrador. A noite esperada se inicia e logo o narrador vai para um dos quartos do *Varandas* com uma jovem dona de olhos de gata maracajáö. Ele conhece o corpo feminino, aprende brincadeiras e caminhos e, naturalmente, se apaixona. Procura a mulher que o embriagou, mas ela desaparece.

A história avança no tempo e o narrador agora nos fala já adulto. Tendo mudado de bairro, os encontros com os amigos se tornaram cada vez mais esparsos. A vida de cada jovem seguiu um caminho e depois de um tempo eles já não se viam. Encontrando Minotauro por acaso, o narrador fica sabendo do paradeiro dos rapazes. Gerinélson havia deixado a cidade e ido para São Paulo estudar medicina. O próprio Minotauro falou de sua carreira no exército. Mas o ãex-amigoö não tem notícias de Tarso.

Saltamos ainda mais alguns anos e o narrador, já homem maduro, reencontra Tarso nas margens de um igarapé. O garoto mais humilde do grupo agora desempenha uma função braçal, trabalhando com o corpo nu, descarregando produtos. Nesse momento o narrador nos revela a razão do comportamento de Tarso quando, ainda menino, desistiu de entrar no *Varandas*. Carregando um cesto, Tarso entra em uma das palafitas. Uma mulher que fala com Tarso o chamando de ãmeu filhoö, o recebe. Para o espanto do narrador, ela é a mulher que povoou seus pensamentos durante tanto tempo, a mulher que lhe desvendara os caminhos do sexo.

O conto encerra-se com a surpresa do narrador diante do passado exibido no corpo ainda fresco da primeira amante. Tarso deixara o *Varandas* para não encontrar sua mãe naquele local. A fuga do garoto justifica-se no final do conto. A voz chamando pelo filho garante ao narrador tratar-se da mesma mulher que ele encontrou na casa vermelha do famoso prostíbulo. O conto *Varandas da Eva* tem em seu centro a iniciação sexual de quatro jovens e as interdições que a nova fase impõe.

O narrador do conto trabalha sobre as tessituras da memória. Debruçado sobre um acontecimento da infância, a voz que nos apresenta o *Varandas da Eva* conhece bem a história que deseja narrar. Mais velho, o narrador-personagem já percebe

(...) quando as complicações se somam, as respostas se esquivam das perguntas. Coisas ruins insinuavam-se através da porta. As gandaias, os gozos de não ter fim, aquele arrojo dissipador, tudo vai se esvaindo. E a aspereza de cada ato da vida surge como um cacto, ou planta sem perfume. Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou. (HATOUM, 2009, P.13)

Mas o avanço dos anos, embora confira uma visão mais ampla da existência, dissipa os detalhes, as razões que esquentavam o sangue e justificavam os arroubos, de modo que o conjunto da vida apresenta-se sem que as linhas do passado possam ser explicadas. Contar o passado é uma tentativa de reordenar a vivência fragmentada, espalhada em lembranças. Tentar transformar o vivido desordenado em unidade, através da narrativa ficcional, é vento dos moinhos artísticos, e os resultados de tal esforço se evidenciam nas linhas da produção literária.

Depois do encontro com a mãe de Tarso, a voz do narrador muda, e o que no início do conto era excitação, dá gradativamente lugar ao tom melancólico do adulto que rememora um tempo perdido, *“Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou.”* A vida adulta e suas demandas. O narrador já não se encontra com aqueles amigos, e quando um encontro inesperado surpreende o dia, a proximidade que marcava a fase infantil já não se justifica. O ex-amigo que virou soldado *“está em outro mundo”*, já não há correspondência alguma entre eles.

As vidas dos garotos foram afastadas, assim como a fase infantil foi deixada para trás. Os passeios no meio da tarde cedem lugar ao trabalho. A tarde quente que abrigava brincadeiras é agora dedicada ao ofício. O narrador encontra Gerinélson fardado, encontra Tarso carregando fardos nas costas. A iniciação sexual marcou a passagem para o mundo adulto do trabalho laborioso, que norteia o homem adulto e sua relação com o mundo.

O ofício da mãe de Tarso fez com que ela se tornasse a figura central do momento de transição vivido pelo narrador. Provavelmente, através do sexo, ela buscava o sustento da família, pagava as contas da vida adulta. Através do sexo, ela iniciara o narrador na sua nova fase. Duas medidas do mundo adulto simbolizados no corpo nu da mãe do amigo.

Conhecemos a história dos amigos através dos olhos de um narrador-personagem. As impressões do menino sobre os outros membros do grupo orientam a leitura e nos deixam a par do conflito que tenciona o conto. A voz que narra recupera através da memória as nuances do quadro vivido. Agora adulto, ele pode perceber o ciclo das experiências juvenis encerrado. Recordando, o narrador procura recuperar o tempo em que o sexo surgira para ele como promessa de felicidade, como uma satisfação imediata que se converteria em um manancial de prazeres através da existência. No entanto, a atividade laboriosa sanciona ao mundo adulto uma lógica de compensação que encerrou Minotauro, Tarso e sua mãe, por exemplo, numa luta pela sobrevivência.

O trabalho surge no conto como o esforço pesaroso que se imprime no corpo de Tarso, por exemplo, nas margens do igarapé. Tal imagem se localiza no outro polo da vida do grupo de meninos, distante da liberdade e dos prazeres lícitos da infância.

Sobre os arquétipos que emprestam ao ocidente a noção de ordem e do trabalho, Hebert Marcuse (1955), no livro *Eros e a civilização*, discorre sobre as imagens de Orfeu, Narciso e Prometeu, e enxerga neste último o modelo de ordem e da lógica de dominação legados a nossa cultura.

No início do oitavo capítulo da obra, *As imagens de Orfeu e Narciso*, o autor destaca a valorização da razão na construção do pensamento ocidental, e, em contrapartida, a demonização dos instintos e da sensualidade como instrumento de

manutenção da ordem. Enquanto Narciso e Orfeu simbolizam atitudes eróticas não repressivas, Prometeu representa a razão e o domínio dos instintos.

De um lado, Marcuse situa as imagens de Orfeu e Narciso. O mundo ocidental não se tornou órfico ou narcisista, pois estes representam a recusa da ordem repressiva. Orfeu, o músico apaixonado, relaciona-se com os seres da natureza, enfeitando-os com seu canto, e, amante eterno de Eurídice, rejeita as mulheres trácias, o que resulta em seu assassinato. Narciso encanta-se com os próprios contornos e não deseja se relacionar com as ninfas que lutam pelo seu amor. Ele morre, pois Nêmesis, atendendo o clamor das ninfas, o pune por este se recusar a seguir lei comum e se envolver amorosamente com alguém. Ainda segundo Marcuse,

As imagens órfico-narcisistas são as da grande recusa: recusa em aceitar a separação do objeto (ou sujeito) libidinal. A recusa visa à libertação à reunião do que ficou separado. Orfeu é o arquétipo do poeta. Como liberador, estabelece uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade e cultura estão eternamente combinadas (...) Orfeu e Narciso rejeitam o Eros normal, não por um ideal ascético, mas por um Eros mais pleno. Tal como Narciso, o segundo protesta contra a ordem repressiva da sexualidade procriadora. (MARCUSE, 1955, p.154)

Segundo Pierre Brunel (BRUNEL,2005), a história de Prometeu surge inicialmente nos textos de Hesíodo. Lá conhecemos a trajetória do titã embusteiro que engana Zeus, rouba o fogo dos deuses e o entrega à humanidade. O esforço é em nome da produtividade e do progresso e marca a parcial ruptura entre homem e mundo transcendental.

No pólo oposto ao de Narciso e Orfeu, Marcuse situa Prometeu, como aquele que

(...) simboliza a produtividade, o esforço incessante para dominar a vida; mas, na sua produtividade, abençoada e maldita, o progresso e o trabalho sofrido estão inextricavelmente interligados. Prometeu é o herói-arquétipo do princípio de desempenho. E no mundo de Prometeu, Pandora, o princípio feminino, sexualidade e prazer, surge

como maldição desintegradora, destrutiva. Por que são as mulheres tal praga? (MARCUSE, 1955, p.147)

O domínio dos instintos é a tônica da cultura prometeica, assim como o trabalho. A dicotomia construída por Marcuse em seu texto nos serve para pensar sobre a relação dos meninos com a fase adulta, com o trabalho e com sexo, que inicialmente surge como promessa de satisfação, mas que ganha conotação mercadológica no corpo da mãe de Tarso.

O corpo nu da mãe do amigo foi primeiramente visto somente com a excitação pueril do menino. Lavo não se deu conta do teor mercadológico embutido na sua primeira noite com uma mulher. Mais tarde, ao longo do seu processo de formação, o narrador entende que a promessa de felicidade saboreada no *Varandas* não tem fôlego na vida adulta.

Mais tarde, quando Lavo voltou à terra da infância e viu uma mulher chamando Tarso de filho, concluiu era o corpo da mãe do amigo que estava no prostíbulo, mesclando sexo e dinheiro na cama que não era só prazer, como de início ele sentiu, mas era também o sustento, o esforço para ganhar a vida.

Tendo já adentrado a fase regida pelo dever laboral, o narrador se volta para o passado, reconstruindo com excertos de lembranças a idade pueril mais próxima da liberdade órfica e do gozo afetivo enquanto expectativa de completude. Ainda segundo Marcuse, em seu capítulo *Eros e Thanatos*, o controle do tempo é uma poderosa estratégia de manutenção da ordem. Dentro da engrenagem temporal estão os alicerces da ordem, que não permitem que os instintos e os prazeres sejam pensados como o que está prestes a acontecer, mas sempre como ações presas no passado, como um paraíso perdido, ou no futuro, como sonho fantasioso.

Desde o mito de Orfeu até à novelística de Proust, felicidade e liberdade têm estado associadas à idéia de reconquista do tempo: o *temps retrouvé*. A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo de gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia; usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo. Mas, na medida em que o tempo retém o seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do passado. A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são

os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o *temps perdu*.
(MARCUSE, 1955, p.200)

Contando sua história, o narrador nos apresenta as malhas de uma fase perdida, e sua voz, por vezes nostálgica e melancólica, caminha através de lembranças lacunares. Algumas lacunas podem ser preenchidas agora, quando o narrador já adulto deslinda os segredos que cercavam a vida de Tarso e o *Varandas da Eva*. No entanto, tentar organizar o conteúdo da vivência através da memória significa caminhar por uma trilha eternamente obscura. Ao recordar o fato corroído pelo tempo o narrador recria um mundo.

Tal modelo narrativo acena para a impossível construção de um sentido pleno para as histórias. A representação mimética do vivido que é recuperado através de fragmentos da memória tem em seu cerne a perda da totalidade. Apesar dos esforços da memória para criar conexões entre os dados narrados, algo sempre se perde. Na história de Lavo, o mistério do sexo escapou, pois, se seu maravilhamento impõe-se, ele vem junto com outra revelação portadora de assimetrias sociais e fragilidades.

Os pedaços do vivido recuperados pelo narrador são selados pelos dados imaginados. De mãos dadas, lembranças e imaginação dançam, configurando a narrativa baseada na memória individual do sujeito que narra, reforçando as linhas que orientam o conto contemporâneo.

Segundo Julio Cortázar, o conto contemporâneo nasceu com Edgar Poe e trabalha com a economia de recursos. Recortando um acontecimento, é õuma síntese viva ao mesmo tempo em que uma vida sintetizadaõ. O autor argentino compara o conto a uma fotografia, na medida em que os dois, contista e fotógrafo, sentem a necessidade de escolher e limitar um instante. O narrador do *Varandas* escolhe um momento específico de sua vivencia: a iniciação sexual enquanto promessa de prazer e posterior revelação do mundo adulto com suas exigências dolorosas.

O sexo constitui a porta para uma nova fase da vida de Lavo. A vida adulta mostrou para ele os ônus da maturação, uma realidade fria e massacrante. A iniciação sexual prometeu prazer, mas o mundo alterou tal esperança impondo o esforço laborioso exibido na farda de Gerinelson e o fardo nas costas de Tarso.

A fotografia, como nomeia Cortazar, apresentada no conto *Varandas da Eva* registra fragmentos da vida do narrador. Através de saltos temporais, somos apresentados a pequenos dados que interferem na interpretação da fuga de Tarso e incrementam o desfecho surpreendente do conto. O encontro com Gerinelson permite que o narrador recupere dados de sua memória e se pergunte sobre o paradeiro de Tarso, desconhecido pelo colega soldado.

Somente no final do conto podemos formar uma ideia acerca do motivo da hesitação e fuga do garoto diante da casa de mulheres. Tarso foge da mãe sensual, da mulher que provocaria a excitação dos amigos. A interdição do corpo materno provoca o pavor tanto no filho, como no colega que anos mais tarde descobre que se apaixonara pela mãe do amigo. A figura da mãe ganha na mente do narrador a dimensão de objeto interdito (‘Eu ia virar o rosto mas não pude deixar de encará-la’). Embora tenha se lembrado com saudade do corpo da primeira amante, parte e decide nunca mais voltar lá. Não buscar reencontrar o corpo da mãe de Tarso é uma escolha que se aproxima, em certa medida, da opção que fizera o próprio filho, quando diante da porta do prostíbulo.

O grupo social organiza-se como uma nova família, em acordo com uma nova filia, aquela que não conta com o espaço privado da casa, mas que se ambienta nas ruas, lugar que recebe os meninos como uma grande mãe. Segundo Bachelard, a casa que protege o homem no meio da tempestade, por exemplo, pode facilmente ganhar uma conotação familiar, na medida em que, lutando contra a chuva, as paredes tentam proteger o corpo indefeso do abrigado. Assim, podemos transferir o caráter protetor da casa para as ruas de Manaus que abrigavam os garotos, mas somente até a fase anterior à iniciação sexual. Depois dessa etapa, a cidade deixa de ser o lugar dos prazeres e ambienta as atividades compulsórias, os deveres.

Tarso e o narrador tentam preservar o olhar da visão do corpo da mãe, limite imposto aos membros da casa. O interdito do incesto, segundo Claude-Levi Strauss (1976), constitui uma das bases da formação familiar, uma vez que toca os seres humanos no âmbito matrimonial, parental e social. Embora não pertencessem a mesma família, os garotos se irmanavam na relação infantil e dividiam, como irmãos, momentos bons (passeios pelos balneários e exploração dos lugares proibidos da cidade, por exemplo) e momentos de tensão (a exemplo do momento em que Gerinelson ameaça agredir Tarso na entrada do *Varandas*). A amizade dos meninos, enquanto laço

fraterno escolhido (e não imposto, como o vínculo sanguíneo), tem em Tio Ranulfo a imagem do conselheiro que inicia os jovens na vida sexual. Na primeira amante do narrador, concentra-se a força da figura materna.

A figura de Ranulfo surge novamente neste conto ocupando uma função iniciatória. Em *Uma estrangeira em nossa rua*, o tio grosseiro de Lavo o provoca, dizendo-se atraído por Lyris, mas no teatro, ele estimula o sobrinho a se aproximar da jovem. Em *Varandas da Eva*, Ranulfo possibilita a iniciação sexual de Lavo, levando-o no prostíbulo.

O tio de Lavo tem destaque nas narrativas, pois ele participa do processo de formação de jovem e, avesso à lógica de trabalho, sinaliza em alguns momentos os problemas de uma ordem de vida repressiva. Em *Cinzas do Norte*, tio Ranulfo desdenha de Lavo por ele desejar se tornar advogado e trabalhar a vida inteira em um escritório. A vida de Ranulfo é orientada pelo ócio e pela obtenção de prazeres, seja através de festas, de livros ou de amantes. Diferente da moralista Mira, tio Ranulfo exibe um sexismo escancarado que o autoriza a levar o grupo de meninos para os prostíbulos da cidade.

A vida familiar dos amigos não é alcançada pelo olhar condicionado do narrador personagem. Irmanados aos demais, cada membro do grupo não ultrapassa os limites da própria casa. Eles brincam nas ruas, se encontram e se despedem sem que a intimidade do lar seja exposta. O narrador não sabe sequer onde Tarso mora, e os detalhes da vida dos outros amigos são extraídos de momentos vividos nas brincadeiras pelas ruas do bairro. Somente a família do narrador surge com mais ênfase. Tia Mira costura a roupa nova de Tarso e Ranulfo surge como o adulto responsável pelas orientações que precedem um rito de passagem.

O espaço que antes era descrito por Ranulfo como um balneário lindo, cheio de moças lindas se torna, na mente de Lavo, o cenário da desilusão. Uma queda marca esse trecho do percurso do narrador, uma importante percepção acerca da sua primeira experiência sexual: a falibilidade das promessas de felicidade embutidas na iniciação sexual. Um passeio pelas ruas se torna um rememorar doloroso que tem na vida presente do narrador a comprovação do caráter logrado das ilusões pueris do passado.

O ritual iniciatório engendrado por Ranulfo teve somente uma via, enfatizou somente o aspecto prazeroso de se tornar adulto. A mão do tio guiou somente para um

caminho do *Varandas*, uma visão parcial que construiu na imaginação de Lavo um universo de prazer e poder. No entanto, ao surgir no texto atrelado a uma sugestão incestuosa e mercadológica, o sexo revela seu caráter doloroso.

O primeiro parágrafo do conto nos fala da vida de crianças explorando a cidade, caminhando pelas ruas com olhos curiosos. A visita ao *Varandas* marca, além do início do encaminhamento sexual dos garotos, o início da fragmentação do grupo. Se os contos de fadas ocultam a violência do sexo através de metáforas e simbologias que anunciam o fim da infância, o texto de Hatoum apresenta dois momentos da vida dos meninos divididos pela iniciação sexual.

Em *Varandas da Eva*, a promessa de felicidade que estava embutida na realização sexual se mostrou problemática, posto que permeada pela dor. Lyris, personagem de *Uma estrangeira em nossa rua* transformou-se no corpo vislumbrado e inapreensível, no objeto que se perdeu.

O processo de formação de Lavo não se encerrou num movimento de integração, tal como Hegel sugeria e como observamos em *Os anos de formação de Wilhelm Meister*. Ao contrário, os contos retomam o caráter desagregador explícito no romance e reforçam a desarmonia interna das narrativas contemporâneas que trabalham a memória individual, e têm em seu lastro parâmetros herdados da modernidade.

O processo de formação emocional e sexual de Lavo tem nos contos um detalhamento ausente no romance *Cinzas do Norte*. Lavo não estabeleceu com o mundo uma relação de adesão completa, pois ao longo do seu processo de formação emocional e sexual as adversidades não foram superadas e na memória, reverberam como interrogações sem respostas.

O narrador-personagem não sobrepujou a perda do mundo familiar e, diante da violenta face do mundo adulto, sentiu-se imobilizado, carregando em seu processo de formação a sensação de incompletude. O retorno para as lembranças da infância simboliza uma busca do personagem por reestruturação de um elo com a realidade concreta, elo perdido nas ruas da velha Manaus. A imagem da cidade, a cidadeilhada, expõe ao narrador tal limite, explicita a impossível reconstrução da inocência, da casa de Lyris, das promessas de felicidade, e da própria cidade, maculada pelo progresso.

Capítulo 2

O papel dos mestres

2.1 O professor de Literatura - *Ecris, Albano, écris toujours!*

O conto *Dois poetas na província* nos apresenta uma longa conversa entre um professor de literatura francesa, Zéfiro, e seu ex-aluno, Albano, um rico herdeiro que vai viajar naquele mesmo dia para Paris. Orgulhoso por ter formado leitores de literatura francesa, o velho professor teve que interromper sua carreira nos idos de 1969, por conta de sua atuação política e da repressão violenta da política militar vigente no Brasil.

O Imortal, como gostava de ser chamado o mestre, dava aulas apaixonadas sobre os grandes poetas franceses. Albano, antigo aluno, estava partindo para Paris, onde iniciaria a sua carreira de escritor. Marcado o almoço, o aluno fez questão de servir os melhores vinhos para o professor. Naquela tarde, Zéfiro falou sobre as ruas de Paris, entregou ao aluno uma lista com os endereços dos poetas famosos e das livrarias, falou sobre literatura, sobre seu encontro com Henri Michaux e, incomodado com o barulho dos turistas fanfarrões, lembrou também seu encontro com Jean-Paul Sartre naquele mesmo restaurante, anos antes.

Na despedida, Albano ofereceu carona ao professor, mas esse recusou, preferia caminhar. Zéfiro morava em uma vila distante, numa humilde casa de madeira. Já em sua pequena sala, o professor contemplou o mapa de Paris e repassou na memória os nomes das ruas de Saint-Germain e arredores da Bastilha.

No final do conto, o leitor descobre que Zéfiro nunca havia visitado Paris. O discurso do professor se baseava em leituras gravadas na memória, mas nunca em experiências vividas no calor do corpo. Suas orientações ao jovem Albano se baseavam em desejos pessoais não realizados, em sonhos que o velho homem não conseguiu realizar e que agora, aos 88 anos, só podia transferir aos jovens.

Apaixonado pela cidade francesa, o professor olhava para Manaus com repúdio. Dizia com orgulho que nunca havia entrado em uma canoa, e desprezava o sol da tarde e a floresta. Longe de sua cidade dos sonhos, Zéfiro nunca deixou o eixo manauara, e no fim de sua vida o Imortal ainda vivia num casebre na província. O título do conto ironiza a figura dos dois personagens centrais.

A história do conto se passa em 1981, quando o governo militar procurou controlar violentamente a expressão dos seus opositores, fazendo uso das forças armadas para coagir e acabar com as bases da oposição e seus aliados. Com sua política desenvolvimentista de inspiração americana, os militares avançaram sertão e floresta adentro com o intuito de modernizar o país.

O ano do afastamento compulsório do professor Zéfiro foi também o ano da implementação do Ato Institucional Dez, ou AI 10, que previa a suspensão dos direitos políticos e a demissão de funcionários públicos atuantes em qualquer seguimento, caso esses se manifestassem contra o governo militar. Desde modo, professores, jornalistas, diplomatas, médicos etc, eram presos e por vezes torturados, sob o argumento de averiguação de crimes contra a nação.

Embora faça parte de uma coletânea de contos publicada em 2009, o conto *Dois poetas na província* se passa no período militar brasileiro e, assim como em boa parte da produção de Milton Hatoum, as linhas que forjam o conto nos falam de personagens e contextos tocados pela mão de ferro do regime. Propositalmente alheio aos acontecimentos de sua região, o professor se debruçava sobre lembranças construídas de uma Paris utópica. Sem nunca ter publicado um livro, *õrecusava-se a ver seus manuscritos editados pelo interventor federal no Amazonas*. Zéfiro preferia não comprometer-se com o poder ditatorial. Declarando ter sido amigo de Jean-Paul Sartre, o professor não atua mais no meio político, acreditando que *õo interventor e o Estado eram avessos às artes e a poesia*. Atravessando um regime político que banaliza a vida humana, o professor mergulha na dedicação aos poetas franceses e contempla sozinho o mapa de Paris.

O Imortal vivia sozinho em uma pequena casa numa área distante do centro da cidade. Embora fizesse parte de uma linhagem *õnobilíária*, a vida do professor exibia limites decorrentes de problemas financeiros e a nobreza somente se estampava no *õcastão de prata de sua bengala e nos bordados da camisa puída de linho irlandês*. Já Albano exhibe em seu comportamento a extravagância dos abastados: o jantar proporcionado por ele é regado por bom vinho, sua vida é financiada pelo seu pai, um magnata da cidade, o que lhe possibilita viajar a Paris tendo como meta iniciar sua carreira de escritor.

A menção a Sartre no texto de Hatoum nos indica alguns caminhos interpretativos. A posição de Zéfiro diante do regime político que tira seu emprego pode

ser lida como uma opção demasiadamente passiva e retraída para um intelectual. Em seu texto *Para quem se escreve*, presente no livro *Que é a literatura*, Sartre destaca:

Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à nação, e conquistar junto consigo os outros homens (...) a esperança, temores, hábitos da sensibilidade, da imaginação e até mesmo percepção; enfim, aos costumes e valores conhecidos, a todo um mundo que o autor e o leitor têm em comum. É esse mundo bem conhecido que o autor anima e impregna com sua liberdade, e é a partir dele que o leitor deve realizar sua libertação concreta (...) (SARTRE, 1948, p. 140)

A linguagem é pensada por Sartre como armadilha para capturar a realidade fugaz. O leitor é o sujeito que desvenda e cria, mas a leitura é como uma criação dirigida. Buscando as razões da produção artística, Sartre tece seu comentário acerca da necessidade de engajamento dos escritores. Segundo o autor, qualquer caminho que tenha levado o escritor a escrever, quaisquer que sejam suas opiniões, a literatura o lança em uma batalha. A razão da produção é sempre o engajamento em nome da liberdade e outros valores eternos (justiça, razão) e ele completa "Trata-se de tornar-se guardião dos valores ideais." A postura de Zéfiro o distanciaria do intelectual pensada por Sartre, uma vez que o professor enclausura-se em uma realidade fantasiada e em mentiras socialmente disseminadas.

No entanto, embora tenha criado tal perfil para o intelectual, o escritor francês exibe em seus textos as ideias existencialistas, cujo pendor pessimista não enxerga sentido na trajetória humana. Tendo atuado nos anos beligerantes da Europa, a visão de Sartre, dialogando com Descartes, percebe no pensamento a propriedade que outorga ao ser humano o estatuto de ser, o que, entretanto, aprisiona o homem em um ciclo de angústias, uma vez que a existência é desprovida de lógica.

Por um lado, Sartre defende o engajamento, a participação do artista, o que o deixa longe da postura de Zéfiro. Por outro, há em Zéfiro uma tomada de decisão individual ó ser um homem recluso ó que se aproxima do existencialismo de Sartre.

Ora, em seu monólogo, Zéfiro nos exibe uma realidade construída em recordações fantasiosas, objetos de sua paixão pela arte literária e por uma cidade desenhada no papel. Embora a situação do Imortal pareça desagradável e vergonhosa, há, na postura do professor, uma relativa altivez. Ele dá a Albano uma lista de endereços das residências dos poetas famosos e das livrarias na cidade francesa que ele gostaria de

ter conhecido. O professor orienta o jovem, baseando-se na vida não vivida por ele, naquilo que poderia ter sido, mas não foi.

A despedida promovida pelo aluno Albano projetou na cabeça do professor a ideia da morte. Primeiro o orgulho, depois a superstição. O almoço enchia o professor de orgulho, já que o aluno desejava encontrar o mestre pela última vez.

Devo muito ao meu professor de francês, justificou o outro. Esse almoço é a nossa despedida. (...) Zéfiro assentiu em silêncio, sem esconder o orgulho de quem formara leitores de literatura francesa. Quase ao mesmo tempo, associou a palavra despedida à morte, à sua morte, mas o orgulho superou a superstição e o temor. (HATOUM, 2009, p. 38)

A morte encerra um ciclo completo de vivências, permite o laço de arremate de um pergaminho completo, a visão do conjunto dos acertos e desvios que marcam o caminho do homem. A palavra despedida remete o professor à sua morte, e tendo *respirado o perfume jasmim da juventude*⁴ fez uma expressão enigmática (...) suspirou, bebeu outro gole de vinho (...). E logo adiante o pedido: *lembra de Apollinaire. E também de mim.*

O poema de Apollinaire, *Les Collines*, integra o livro *Calligrammes*, publicado em 1918, e foi amplamente estudado pelos concretistas brasileiros. O artista dos poemas-imagens apresenta nas *Colinas* um eu lírico que em alguns momentos, acena para a perda da juventude. A juventude perdida e o futuro que não chegará travam um combate desesperado. Personificando-se na figura de uma bela e jovem mulher, a imagem da cidade francesa contrapõe-se ao estado desiludido do eu lírico que não enxerga prazer no futuro, uma vez que a juventude não pode ser prolongada através dos anos. Contemplo o trecho citado no texto de Hatoum:

(...)

Mas veja quão suave são todos os lugares

Paris como uma menina

Acorda languidamente

⁴ Citando um trecho do poema *Les Collines*, de Guillaume Apollinaire, citado no texto de Hatoum.

Sacode os cabelos longos

E canta sua bela canção

Onde está minha juventude que caiu

Você vê as chamas futuras

Saiba que eu vou falar hoje

Para anunciar ao mundo que

Finalmente nasceu a arte de prever

(...)

Juventude jasmim perdida no tempo

Eu respirei seu perfume fresco

Em Roma, em carros alegóricos

Carregado de guirlandas e máscaras

E os sinos de carnaval

(...)

A referência ao poema de Apollinaire se relaciona com o tom do próprio Zéfiro em alguns momentos do encontro com Albano. A vida de Zéfiro passou e ele não viajará a Paris, não realizará aquilo que desejou tanto. Os conselhos do professor orientam, mas não sem dor. Há na voz do ancião, a frustração por não ter realizado o que sonhava.

Embora tal desapontamento se camufle nas entrelinhas das suas citações e na altivez de sua erudição, o aluno alcançara algo que ele não pôde fazer. Zéfiro não conseguiu criar condições para deixar Manaus e ir a Paris; o professor nem mesmo se posicionou contra a violenta política ditatorial que tirou seu emprego anos atrás. Ele recolheu-se em sua intimidade, sentindo-se o representante do saber erudito numa pequena cidade provinciana. Portou-se com inerte e inseqüente altivez.

A relação entre mestre e aluno pode ser permeada por uma silenciosa rivalidade. Segundo George Steiner (2005) ensinar pode ser considerado um exercício de poder, assumido ou não. O mestre possui poder psicológico, social, físico. Pode premiar ou punir, excluir e promover. Albano tem tudo para ir a Paris, fala francês fluente e é filho de um magnata de Manaus, mas a cidade que o jovem irá conhecer não terá o mesmo peso emotivo que teria para o professor. Analisando as relações entre mestres e discípulos, Steiner parte de Platão e Sócrates, passando por Virgílio e Dante, Jesus e seus discípulos, Husserl e Heidegger, etc. O autor focaliza principalmente as ambivalências das relações pedagógicas.

Há entre o professor e o aluno um vínculo afetivo, sem dúvida. Mas Albano, cuja letra do nome sugere início de ciclo, anuncia a morte de Zéfiro já em sua primeira fala: "Este almoço é nossa despedida". Albano exibe poder e riqueza enquanto Zéfiro ostenta uma vida reclusa, miserável e também superioridade espiritual.

Na mitologia grega, Zéfiro era o vento do oeste, filho do titã Austreu e de Aurora, deusa do amanhecer. O sopro de Zéfiro fertilizava as terras. Apaixonou-se por Jacinto, um belíssimo príncipe espartano, mas este já estava apaixonado por Apolo. A recusa do jovem fez Zéfiro enlouquecer. Colérico, o vento soprou sua rajada violenta e acabou matando Jacinto.

Se o Zéfiro mitológico mata Jacinto enciumado, o professor de literatura francesa mata Albano exibindo sua ignorância quando este deixa de reconhecer o poema de Apollinaire. O professor denuncia o limite do rapaz que vai conhecer a cidade dos seus sonhos. O conto ironiza a figura deste poeta que se funda. As sementes de fertilidade que Zéfiro poderia lançar no caminho de Albano estão talvez ressecadas pela visão excessiva dos limites que marcam seu sucessor.

Ficou pensativo e empinou o corpo para declamar: "Jeunesse adieu
jasmin du temps, j'ai respire ton frais parfum."

Baudelaire, disse Albano, com entusiasmo.

Apollinaire, corrigiu o Imortal. O poeta que foi à guerra (...)
(HATOUM, 2009, P. 39)

A postura de Zéfiro pode se relacionar com a postura do professor melancólico que ouve a história da agulha e da linha, no conto *Um apólogo*, de Machado de Assis (2007). O texto apresenta a discussão entre uma agulha e uma linha sobre a importância

da função de cada uma. A agulha sempre abre os caminhos por onde a linha poderá transitar. Depois de debaterem usando diferentes argumentos, a noite chega e a baronesa que usará o vestido apronta-se. A linha então pergunta à agulha “Ora agora, diga-me, quem é que vai ao baile no corpo da baronesa?”. Fez-se um silêncio e um alfinete, que estava à parte, explicou à agulha que a experiência deve ficar de lição, já que ela somente abriu caminhos para que a linha gozasse a vida. O professor melancólico que ouvia a história identificou-se com a agulha: “Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária.”

Diferente do professor machadiano, Zéfiro alimentava efetivamente carinho pelo aluno. Ele indicou os endereços dos escritores franceses e aconselhou “*Ecris, Albano, écris toujours*”. Havia entre os dois um vínculo afetivo, um apreço mútuo que permitiu ao professor orientar e ao aluno ouvir pacientemente. Albano manteve seus olhos voltados para o mestre “e este, de olhos fechados, murmurando palavras incompreensíveis, como num sonho.” O olhar do aluno era carregado de respeito e afeto.

Os dois se abraçaram, e o velho, baixo e corcunda, ficou encovado nos braços do jovem viajante. Parado na porta do hotel, Zéfiro viu o ex-aluno abrir a porta do Malibu azul metálico. Ergueu a bengala num gesto de adeus, o outro buzinou com estardalhaço. (HATOUM, 2009, p. 43)

A referência à morte, feita por Albano no início do jantar, instaura em Zéfiro uma ponta de temor, embora ela se explicita. O professor, que tem seu nome a letra que finaliza o conjunto alfabético, estava diante de um jovem que não compartilhava de sua erudição, mas que, no entanto, tem recursos para viver a experiência que, na vida de Zéfiro, deixou-se substituir por ficção.

Segundo Walter Benjamin, a aversão burguesa à morte liga-se ao fim da palavra exemplar dos arcaicos contadores de histórias. É no momento da morte que o saber de um homem assume forma.

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida ó e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de

si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1985, p. 206)

Tal autoridade, segundo Benjamin, está embutido no conselho pois ele é tecido na vida vivida. O conceito benjaminiano de experiência (*erfahrung*), diferente do conceito de vivência (*erleben*), abarca o conhecimento da vida que se vai sedimentando em uma coletividade. Conhecendo os valores do seu grupo, o contador de histórias fala da vida. Segundo o autor, as ações da experiência perderam valor, quando o mundo oral foi abalado pela chegada da imprensa na era moderna e o terreno unificado dos valores estáveis se desarticulou.

A era da imprensa deixa de reconhecer na morte um momento de transmissão de saberes. O romancista, segundo Benjamin, é o sujeito isolado que fala a partir de sua vivência individual, segregado das palavras exemplares, e que ão recebe conselhos nem sabe dá-los. Enquanto o contador de histórias arcaico trabalha com o *erfahrung*, o romancista baseia-se no *erleben*.

O texto de Hatoum estabelece uma profícua relação com o conto *A morte de D.J. em Paris*, de Roberto Drummond. Publicado em 1975, o conto apresenta a história do julgamento do falecido D.J., um professor de literatura que deseja voltar para sua cidade, Paris. O texto organiza-se em torno dos depoimentos dos amigos de D.J, e das cartas enviadas pelo réu, quando este finalmente deixou Minas Gerais e foi para Paris.

Ainda no país, D.J. freqüentava o bar Flor de Minas, onde encontrava seus amigos e declarava incessantemente a enorme saudade que sentia da terra natal. Quando voltava para casa, o professor entrava no seu quarto e gozava uma cidade minimizada. As paredes do cômodo eram forradas com cartazes turísticos, mapas, fotos de revistas, e materiais vários que tinham um só motivo: Paris. A cidade é o centro das falas do professor saudoso que não conseguia voltar para casa por questões financeiras.

A idealização da cidade se desdobra na idealização das mulheres. D.J. sonha com mulheres azuis que vivem em Paris. Em todo o texto, as descrições da cidade mineira surgem sob o signo da negação. D.J. ia para o trabalho caminhando, e passava por uma ponte que não era a Pont Neuf, e viu um rio que não era o Sena; o queijo da

cidade não era como queijo francês e as mulheres brasileiras não eram magras como as francesas.

Já em Paris, D.J. conheceu finalmente uma mulher azul, e começam a namorar. Maria Mariana ou Marimá, a irmã do professor, acreditava que D.J. estava vivendo de forma pecaminosa, dando vazão aos seus desejos. Dona de uma múltipla personalidade, ora Maria Mariana, ora Marimá, a mulher vai para Paris tentar libertar o irmão do que ela acredita ser uma alucinação. Neste momento, Maria Mariana desorienta o leitor, quando, em diálogo com D.J., afirma que a Paris onde ele está vivendo é de papel, que se trata de uma alucinação, um delírio do protagonista. As cartas enviadas aos amigos brasileiros podem assim ter sido escritas no quarto francês de D.J., e a viagem pode ter sido para a Paris criada, construída com papel e cola.

Em 1975, ainda era grande o número de brasileiros que viviam exilados fora do país em função de crimes políticos. Embora grande parte da cultura midiática vendesse a imagem do país tropical sem problemas, o regime militar ainda controlava com severidade os meios de comunicação e qualquer desconfiança relativa à filiação comunista era resolvida com perseguição e assassinato.

Assim como Zéfiro não participa dos eventos políticos, evadindo-se no seu quarto-paris, D.J. também se refugiava no seu paraíso de panfletos turísticos que cobrem as paredes do seu cômodo. As frustrações dos dois professores nascem de condições similares e têm o mesmo objeto de idealização. Tal cidade utópica funciona como um refúgio diante dos õtempos clandestinosõ.

2.2 Professora Taranzibula - *Dois tempos*

Ranulfo

Arrancou uma flor do canteiro e a ofereceu a uma puta sentada num banco. Os dois foram até o coreto e começaram a dançar agarrados no meio da praça. (HATOUM, 2005, p. 105)

Ranulfo teve sempre um papel de destaque nos rituais iniciatórios da vida de Lavo na medida em que atuou como mediador entre fases transitórias. Como já foi dito

anteriormente, o tio bonachão mantém sua mão nas costas de Lavo, impulsionando-o, de forma nem sempre cuidadosa, a deslindar aspectos amorosos e sexuais da vida do jovem.

Dado a aventuras amorosas, Ranulfo transita pela obra de Milton Hatoum envolvido por um ritmo hedonista e cercado por mulheres, seja sua irmã, Ramira, sua amante, Alícia, sua primeira esposa, Algisa ou pelas prostitutas do Varandas. Em *Cinzas do Norte*, romance que empresta a epígrafe acima, Ranulfo se apaixonou por Alícia ainda jovem, e o casal viveu por um tempo um tórrido envolvimento. No entanto, Alícia acabou se casando com Jano, um jovem rico que ofereceu à moça pobre uma chance de mudar de vida. Ranulfo jamais deixou de amar Alícia, e se tornou seu amante/escravo até o fim da vida.

Mesmo diante de um rival abastado, tio Ran não alterou seu ritmo de vida prazenteiro. Amava Alícia, mas mesmo colérico de ciúmes do marido rico, não empreendeu esforços para conquistar a amada através de confortos materiais. Jano supriu algumas necessidades de Alícia: colocou-a em uma enorme casa, financiava suas viagens, as festas e toda extravagância. Ranulfo a amava na cama e enchia-a de palavras melódicas, gozos e cartas de amor. Um era o sustento financeiro de Alícia, o outro uma fatia de prazer e leveza nas tardes ilícitas em pequenos hotéis da cidade. Jano proibia música, dança e bebida alcoólica; Ranulfo se divertia dançando bêbado nos cabarés da cidade.

Era o prazer que orientava a vida de tio Ran. Se Jano concentrou seus esforços na acumulação de bens, Ranulfo viveu financeiramente à sombra de sua irmã. Ele roubava dinheiro de Ramira para conseguir comprar presentes para Alícia ou para se vestir com peças elegantes para impressioná-la. Exibia violenta ojeriza pelo trabalho e julgava Lavo pela escolha da profissão, mas incentivava a carreira artística de Mundo. A partir de Marcuse (1955), pode-se ler Ranulfo próximo a Orfeu e, naturalmente, avesso a Prometeu, já que repudiava o trabalho e era devotado ao prazer.

No trecho exibido na epígrafe, capítulo seis do romance *Cinzas do Norte*, Ranulfo e Lavo estavam no bar do Cabaré conversando sobre Alduíno Arana, um artista local que influenciava as decisões de Mundo e que, somente no final do romance o leitor descobrirá, é o pai biológico do jovem. Entre um gole de cerveja e outro, comendo com as mãos, tio Ran contava para Lavo o que sabia sobre as trapaças de Arana.

Embora estejam falando sobre um assunto que aborrece Ranulfo, a atmosfera que os abriga neste trecho é cálida, sensual. Há uma riqueza sinestésica no local: é possível avistar prostitutas no outro lado do rio, sentir o cheiro dos temperos vendidos por um ambulante, observar um cão comendo os restos de um peixe e, no final do encontro, visualizar o próprio Ranulfo abocanhando uma manga, deixando escorrer por entre os dedos o sumo grosso e amarelo da fruta.

Na praça Pedro II, em frente a um cabaré antigo e arruinado, catou uma manga no chão, deu uma dentada e chupou até o caroço, lambuzando as mãos e a boca. Perto do coreto, gritou: "Diz pro Arana que eu conheço muito bem a história dele." (HATOUM, 2005, p.105)

Tal ênfase sensorial pode se relacionar com o lugar ocupado por Ranulfo nas narrativas de Milton Hatoum. Frequentemente ligado ao sexo, ao prazer, ao consumo de álcool, à liberdade controversa dos que não desejam acumular dinheiro, o tio de Lavo tem seu caminho marcado pelas decisões tomadas de chofre, sem reflexão.

Ainda segundo Marcuse, o valor atribuído ao desempenho recompensado simboliza um dos pilares da civilização humana. Se uma realidade de entrega completa aos prazeres está ligada ao estado primordial da natureza, a história do homem foi forjada sob os alicerces da repressão dos prazeres e da culpa que dele provém. A análise de Marcuse, especialmente neste trecho de sua obra, fundamenta-se nas noções freudianas acerca da fantasia (o título do capítulo é *Fantasia e Utopia*, e tem como fulcro a análise dos conflitos entre os desejos e o princípio de realidade). Freud entende a fantasia como uma espécie de resistência diante do princípio de realidade, mas ego é condicionado pelas demandas sociais.

A razão prevalece; torna-se desagradável, mas útil e correta; a fantasia permanece agradável, mas torna-se inútil, inverídica, um mero jogo, divagação. Como tal, continua falando a linguagem do princípio de prazer, da liberdade de repressão, do desejo e gratificação desinibidos, mas a realidade procede de acordo com as leis da razão. (MARCUSE, 1955, p.133)

A abordagem de Marcuse, alicerçada em Freud, serve à presente análise, na medida em que permite uma leitura mais aprofundada de Ranulfo. O personagem atravessa as narrativas de Hatoum tendo como tônica a recusa diante da obrigatoriedade do esforço e do desempenho recompensado.

Chamou o garçom, pendurou a conta e levantou: tinha algum compromisso no meio da tarde. Algum emprego? ãQue porra de emprego!? Não tem emprego nenhum rapazõ, ele desdenhou. (HATOUM, 2005, p. 105)

Ranulfo não se submete à responsabilidade de um cargo, e somente valida a dedicação a uma carreira se tratar do que pensa ser arte: puro prazer e nenhum compromisso. É o trabalho de Mundo que tem valor: a dedicação à formação artística, a recusa do jovem diante da imposta carreira militar, a produção de quadros. Já Lavo, limitado em um escritório e sufocado em um terno, tem sua escolha profissional ridicularizada por tio Ran.

A arte é, talvez, o mais visível retorno do reprimido, não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico. A imaginação artística modela a memória inconsciente da libertação que fracassou, da promessa que foi traída. Sob o domínio do princípio de desempenho, a arte opõe à repressão institucionalizada a imagem do homem como um sujeito livre (...). (MARCUSE, 1955, p.134)

Recuperar tais trechos da história de Ranulfo tem aqui uma função preponderante pois no conto que será analisado adiante, *Dois Tempos*, Lavo dá continuidade à descrição de etapas da sua formação emocional e volta suas lentes para o tio fanfarrão, detalhando-o com mais vagar, expondo sua ojeriza ao trabalho e nos indicando como tal postura interfere na função que ele assume nos momentos de orientação e de encaminhamento emocional nas fases transitórias da vida do sobrinho. Por outro lado, o conto *Dois Tempos* tem em seu centro a figura de uma professora, o que lhe confere estreita proximidade com *Dois poetas na província*. Juntos, esses dois textos dimensionam o papel crucial dos professores no processo de formação do

indivíduo, mesmo que tal formação venha a ter resultados problemáticos conforme mostram diversas tramas criadas ao longo da modernidade.

2.3 Ranulfo e a professora de música

O assíduo visitante do Varandas da Eva, o ex-marido de Algisa e amante de Alícia surge no início do conto *Dois Tempos* ainda mais desnudado pelo narrador. Lavo estava voltando à cidade e desejava fazer uma surpresa para tio Ran, mas não o encontrou em casa e se hospedou em uma pensão. Caminhando pelas ruas, o narrador passa pela janela de uma antiga colega do conservatório de música. A jovem Aiana apareceu informando a Lavo a morte da professora de canto, Tarazibula Boanerges.

Inicia-se então um *flashback*. Voltamos aos quatorze anos do narrador-personagem, momento em que ele morou somente com seu tio. A rotina dos dois é descrita com precisão e outra importante etapa do processo de formação emocional de Lavo é apresentada.

A vida com tio Ran era de liberdade. Ele levava Lavo para bares e prostíbulos, não o repreendia quando o via matando aulas e deixava o garoto sozinho em casa sempre que decidia viajar pelas ilhotas amazônicas. As viagens não tinham uma função declarada, mas quando voltava, Ranulfo trazia presentes para o sobrinho, presentes embrulhados com desleixo em papel de padaria. E logo outra viagem.

O tempo que Lavo passou na casa de Ranulfo foi marcado pelo medo do abandono. Sendo órfão, as experiências afetivas do garoto eram marcadas pela perda, e as viagens do tio traziam o medo de novamente ficar sozinho.

Via meu tio segurando uma sacola de lona e pensava que ele nunca mais ia voltar. Pensava nisso até na presença dele; na verdade, tinha medo de que ele fosse embora para sempre. Quando me via triste e calado, querendo saber o motivo de tanto silêncio, eu mentia: minha cabeça ia queimar de tanta dor, uma dor lá no fundo. (HATOUM, 2009, p. 62)

A presença vacilante de Ranulfo inquietava Lavo, que mentia sobre as causas do seu desconforto. Diante da misteriosa dor de cabeça do sobrinho, Ranulfo o levou ao conservatório de música: “Quem sabe aulas de canto não vão curar tua enxaqueca?”.

Mesmo sem saber o real motivo da dor de Lavo, Ranulfo expõe a música como remédio, como alternativa para sarar o que incomoda. No conservatório, Lavo tinha aulas de canto. A professora era Tarazibula Boanerges (ou Tarazibula Steinway, já que ela era a única que tinha um piano da marca Steinway na cidade). No entanto, a voz de Lavo não parecia ter sido feita para canções.

Ao longo das aulas, Lavo descobriu que não conseguia cantar, a voz para conversa, grito ou resmungo, mas sem afinação para o canto. Mas a dedicada professora estimulava o único menino da turma. Lavo continuou frequentando as aulas mesmo assim e, depois de um tempo, passou a se importar menos com a ausência do tio. As aulas cumpriram então o objetivo pensado por Ranulfo, fizeram sumir a suposta dor de cabeça.

A professora de canto, Tarazibula, é descrita inicialmente como a imagem da dedicação artística e pedagógica. A generosidade extremada se esboça no sorriso doce e no cuidado com o aluno que não promete sucesso na carreira musical. A mulher vai crescendo diante dos olhos do leitor, especialmente quando o aluno descreve um encontro fora do horário das aulas.

Tendo ido ao reformatório de música num sábado para assistir o ensaio de uma colega, Lavo encontrou a professora. No entanto, a mulher desta manhã de sábado em nada se aproximava da professora das aulas ordinárias. Usando um vestido decotado e batom vermelho nos lábios, a professora parecia pronta para um encontro amoroso: o cheiro de perfume dava a impressão de que a noite a esperava. A professora ensaiou prelúdios, corpo em riste e face suada, apaixonadamente dedicada. O menino olhava para ela de longe, admirado.

A professora, no fim do encontro com Lavo, o olha com intimidade e declara ter conhecido a mãe do narrador. Um desconforto surdo se instaura e o encontro se encerra com a pianista demonstrando conhecer o passado do aluno, detalhes de sua vida. Tal intimidade deflagrada pode ter suas raízes numa somente insinuada relação entre

Taranzibula e Ranulfo. A professora deixa Lavo sair do reformatório naquele sábado, inquirindo-o sobre o tratamento dado por seu tio.

A relação entre Taranzibula e Ranulfo, que é sugerida ao longo do conto, é também a relação entre o tio de Lavo e a arte. A professora, que era para os seus jovens estudantes uma artista, é a mestre carinhosa, paciente, mas é também a representação da dedicação obstinada a uma carreira que Ranulfo valida. A valorização da arte por parte de Ranulfo o faz orientar Lavo a curar suas dores de cabeça com aulas de música.

Neste mesmo tomo, imagem de Ranulfo foi relacionada às representações de Narciso e Orfeu, baseando-se no texto de Marcuse. A primeira aproximação se deu em relação à recusa ao trabalho, o que situaria o personagem no polo oposto ao ocupado por Prometeu em nossa cultura. Aqui, cabe aproximar novamente o personagem, agora especificamente a Orfeu, no que tange à relação com a arte.

Orfeu e Narciso (...) não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe (...). (MARCUSE, 1955, p.147)

Orfeu, famoso não por bravura ou batalhas, mas pelo desempenho artístico, após perder Eurídice, cantou incessante seu amor. Hades permitiu que ele fosse buscar sua amada no mundo dos mortos, mas com a condição de não olhar para ela até que chegassem ao mundo dos vivos. No entanto, Orfeu, receoso de estar sendo enganado por Hades, voltou-se para trás para se certificar de que Eurídice o seguia. A jovem imediatamente retornou ao mundo dos mortos e o casal não voltou a se unir.

A música é linguagem de Orfeu. Os animais respondem às suas melodias. Quando amante feliz ou quando apaixonado abstinente, é a música que cerca a realidade órfica e se mostra como remédio único, o que resta ao coração emocionado, ãa canção de Orfeu pacifica o mundo animal, reconcilia o leão com o cordeiro e o leão com o homemö (MARCUSE, 1955, p. 152)

A orientação de Ranulfo tem um teor curativo, e o remédio é a música, é Taranzibula e seu encanto artístico. Ele levou Lavo para assistir ao recital da professora no teatro Amazonas. O menino queria chegar muito cedo ao teatro, queria ser visto pela

professora e receou não encontrar um lugar que a permitisse notar sua presença. No entanto, o teatro estava vazio. Tio Ran conhecia todos os artistas que estavam no palco e indicou um a um ao sobrinho.

Como a apresentação demorava de começar, Lavo voltou seus olhos para as pinturas do teatro. Repletas de representações mitológicas, as imagens formavam uma atmosfera fora do mundo objetivo.

Eu me estiquei na cadeira e me deixei levar por aquelas conchas com seres mitológicos; pouco a pouco me distanciei daquele lugar. Os dois rios iluminados pareciam jorrar da pintura e inundar a sala silenciosa e sombria, cobrir tudo de água, até o lustre gigantesco e a abobada do teto, onde a torre parisiense e as alegorias em seu redor eram grandezas de outro mundo. (HATOUM, 2005, p. 66)

A apresentação então começa e a pianista encerra seu recital de Schubert sob aplausos calorosos. A artista, nos diz o narrador, parecia satisfeita com a presença da pequena plateia; reconhece a dificuldade de encher um enorme teatro com amantes de Schubert. Ranulfo e Lavo se vão até Tarazibula para parabenizá-la e o enorme *flashback* que preenche o desenvolvimento do conto acaba.

Lavo somente voltou à escola de música poucas vezes depois do recital. Em seguida, deixou a cidade. Lembrava-se da professora, da artista. De volta à cidade, Lavo caminhava pelas ruas escuras quando se deparou com Aiana, a colega do conservatório, em uma janela, com uma vela nas mãos.

Aiana levou Lavo para o enterro de Taranzibula. Ao entrar, o narrador se deparou com a cena de um homem em prantos, debruçado sobre o corpo da pianista. Era Ranulfo. O tio agora surge diante dos olhos do leitor como uma figura envelhecida e sorumbática, distante do bonachão que vivia para regatear com as moças pelos igarapés da cidade.

Quando entrei, vi um homem velho e triste, curvado sobre rosto da mulher deitada, quieta, as mãos cruzadas. Levei um susto, tentei pronunciar o nome dele, mas emudeci. Tio Ran parecia outro, tão diferente, ali em pé, as mãos enleadas no cabelo da professora. (HATOUM, 2009, p. 67)

O fim da professora de piano pode ser relacionado ao desfecho da história de Zéfiro, o professor de literatura de *Dois poetas na província*. Taranzibula era a mulher que tocava piano clássico numa província que não cultivava amantes de Schubert, mas era a professora que não desejava notoriedade. Zéfiro, segundo a descrição do narrador, poderia ambicionar alguma notoriedade, mas o seu desfecho o coloca sozinho em um casebre. Ambos representam um conhecimento erudito encerrado em um país periférico e em uma cidade que se voltava para o progresso desenfreado.

O desejo de Zéfiro era viver a cidade francesa como seu aluno estava prestes a fazer. A paixão de Taranzibula era Johann Sebastian Bach, músico alemão. Ambos voltavam os olhares de admiração para a Europa, distante de Manaus, distante da realidade que os cercava, mas ambos encerraram suas carreiras no anonimato. Além disso, há uma generosidade que os une, no que diz respeito à atividade pedagógica. Um indica caminhos em uma cidade desconhecida, a outra estimula com paciência aquele que jamais seria apto para o canto.

A figura de Zéfiro é tecida com ironia pelo narrador do conto, já que o aluno, assim como o Imortal, é também chamado de poeta no título do conto. Eles são colocados no mesmo plano, ambos poetas e ambos na província, mas é o mais rico que viaja para a Europa, enquanto Zéfiro volta para sua casa no beco. Taranzibula é descrita como uma professora devotada que não desejava reconhecimento, mas não há ironia no tratamento da personagem. Ela era de fato a portadora de uma generosidade e de um sorriso que fascinava o narrador-personagem. A professora demonstra uma sincera felicidade diante do teatro ocupado por vinte pessoas. Não há em Taranzibula o orgulho que marca as falas de Zéfiro, a vaidade de quem formara leitores de literatura francesa.

A relação entre Taranzibula e Lavo é um desdobramento do que Rabulfo planejou para o sobrinho. A professora surgiu na vida do jovem como portadora de uma cura para seu mal. Ranulfo acreditava que a arte poderia ajudar Lavo a se livrar das dores de cabeça, mal sabendo ele que as dores do menino eram medo de perder a companhia do tio fanfarrão. Ranulfo encerra este conto, o último do livro que o coloca como o tio de Lavo, reforçando uma imagem para ele construída desde *Cinzas do Norte*: o homem que dá conselhos, que valoriza a carreira artística, que leva os meninos aos prostíbulos e que berra aos ventos uma vida sem obrigações.

A presença da mestre generosa, da professora dedicada que ensina sem desejar nada em troca se relaciona com uma categoria de professores destacada por George Steiner, no já citado livro, *Lições dos Mestres*:

Há os mestres que destroem seus discípulos psicologicamente, em casos raros, fisicamente também. Subjugam seus espíritos, acabam com suas esperanças, aproveitam-se de sua dependência e de sua individualidade. O território da alma também tem seus vampiros. Em contrapartida, há os discípulos, pupilos e aprendizes que derrubam, traem e arruinam seus mestres. A terceira categoria é a da troca, a de um eros de confiança recíproca, e, de fato, de amor. Por um processo de interação, de osmose, o mestre aprende com seu discípulo enquanto lhe ensina. A intensidade do diálogo gera a amizade em seu mais elevado sentido. Pode englobar tanto a lucidez quanto o que há de incompreensível no amor. (STEINER, 2003, p. 12)

Lavo alimentava, de fato, grande admiração pela professora, e esta retribuía com carinho e respeito. Mesmo sabendo que Lavo era órfão e, provavelmente conhecendo alguns detalhes de sua vida ó já que o narrador sugere a existência de um elo entre Taranzibula e Ranulfo - a professora somente demonstra tal conhecimento em uma conversa particular, longe dos outros alunos, quando, numa manhã de sábado, Lavo foi ao reformatório. *Conheci tua mãe, uma das primeiras alunas. Estudou seis anos, gostava de prelúdios... Teu tio cuida bem de ti?* (HATOUM, 2009, p. 65).

As aulas de Taranzibula tinham como fim fortalecer a confiança do jovem estudante, mesmo que este não tivesse vocação para música. A generosidade da professora marca suas palavras e seus gestos, que nada deviam às mensalidades das mães históricas. A função do professor nos dois contos de Hatoum - *Dois poetas na província* e *Dois tempos* - se relaciona com a construção de duas imagens para mestres que, embora, diferentes, tocam-se num ponto fulcral: a doação do mestre em relação ao seu aluno, ãa troca, a confiança recíproca, como sugeriu Steiner.

Naquela tarde, percebi: sou incapaz para o canto. A professora Steinway já devia saber que seu aluno não era promessa de nada. Mesmo que fosse estudar no outro hemisfério: nada. Uma nulidade, uma voz para conversa, grito ou resmungo, nunca para o canto. Ainda assim, ela estimulava seu único aluno, o único menino. Já és um tenorino talentoso, ela brincava enquanto ouvia meus agudos alarmantes. (HATOUM, 2009, p. 64)

As aulas de música permeiam uma importante etapa da formação de Lavo. Quando se sentia sozinho e temia o abandono, a professora surgiu com a palavra doce, a segurança e firmeza de quem ensina com amor. O papel da professora aqui se relaciona com o lugar ocupado por Ranulfo no processo de formação emocional de Lavo. Quando o tio não podia estar presente, encaminhou Lavo para as aulas de música, e, diante da presença da grande artista, o medo do jovem passou.

A função do tio no desenvolvimento sentimental de Lavo é preponderante na medida em que permeia cada nuance de sua formação. Quando Lavo se apaixonou por Lyris, seu tio debochou de sua imaturidade, mas o empurrou para falar com a moça numa noite no teatro. Quando da primeira experiência sexual de Lavo, as mãos de Ranulfo conduziram seus passos até o *Varandas da Eva* e seus conselhos indicaram o que deveria fazer no quarto com uma mulher. Quando vivendo com seu tio, Lavo sentiu o medo de ver-se novamente sozinho no mundo, absolutamente órfão, mas Ranulfo estava presente, talvez afeito aos moldes órficos e narcísicos, debochado, farrista e intenso, mas indicando os caminhos e em *Dois Tempos*, ofertando o que conhecia como a melhor das artes: uma arte que, sem se voltar para a busca da fama, ilumina o mundo com manifestações humildes e pontuais.

Professora Taranzibula Boanerges não poderia nem mesmo se projetar na imagem do herdeiro, como fez Zéfiro em relação a Albano. Sabendo que seu aluno é limitado para a produção da arte, ela não hesita em prosseguir, transmitindo-lhe a possibilidade da comoção.

Considerações finais

O livro de contos *A Cidade Ilhada* surge no contexto da produção de Milton Hatoum trazendo traços da vida íntima de personagens que não foram exaustivamente explorados nos romances anteriores do autor. Especificamente, um narrador-personagem, Lavo, teve processos de sua formação emocional e sexual expostos em alguns contos, embora tenham sido silenciados no romance *Cinzas do Norte*.

Para analisar o percurso de Lavo, fez-se necessário uma retrospectiva que situasse o personagem dentro do contexto de produção de Milton Hatoum, o que nos encaminhou para o romance narrado por Lavo. Embora o narrador-personagem surja em *Cinzas do Norte* atravessando os desenlaces mais relevantes e circundando as ações que desembocariam no desfecho trágico da vida do protagonista ó o artista plástico Raimundo Matos ó sua vida pessoal, os detalhes de sua intimidade e seus relacionamentos afetivos jamais surgiram nas linhas da história de Mundo. Fez-se necessária uma leitura mais minuciosa que desse conta de tais nuances elipsadas no romance. Para tanto, dois eixos temáticos foram pensados: a formação emocional e sexual de Lavo e a construção de imagens dos mestres, que surge relacionada a função de mediação e orientação assumida por Ranulfo em alguns contos.

Partindo das noções de educação sentimental e de romance de formação, o que aqui se propôs foi uma análise de um recorte de contos que explorasse a maturação sexual e emocional de Lavo.

Peter Gay, ao abordar as experiências burguesas no século XIX, analisa a relação entre a formação emocional e sexual da época e os ditames morais maciçamente difundidos pelo discurso cristão. Tendo como objeto as cartas e diários de mulheres de diferentes idades, o autor comenta a educação dos sentidos, tomando como educação o difícil processo de adequação dos desejos ao corpo social que abrigava as relações entre homens e mulheres. Conhecendo as regras que norteavam sua sociedade, Mabel Loomis, por exemplo, embora se declarasse uma mulher temente a Deus, criava estratégias que a permitiam explorar amplamente sua sexualidade, tanto com seu marido como com seus amantes.

A análise de Gay serviu ao presente trabalho já que o autor coloca em questão a difícil relação do homem com as emoções e com o sexo e com contratos morais da sociedade. As barreiras que se colocam diante dos jovens quando diante da primeira experiência sexual exigem explorações de emoções recentemente descobertas e a aplicação de uma coreografia sensual que permitirá a iniciação efetiva e a maturação sexual por fim.

O desenvolvimento emocional de Lavo é pensado no presente trabalho atrelado à ideia de formação, que tem no *bildungsroman* sua base teórica. O conceito de romance de formação tem como obra modelar *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, e projeta o personagem principal num percurso cujo fim é a adequação plena ao meio social. Segundo Mazzari,

A estrutura dos Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister assenta-se sobre dois pontos fundamentais: primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como necessária entre indivíduo e sociedade, eu e o mundo. (MAZZARI, 1999, p. 70)

A análise procurou se dedicar ao difícil processo de formação emocional de Lavo, usando como norte, por exemplo, a relação entre o jovem e a mãe de seu melhor amigo, e o amor do menino pela vizinha. Neste último, a menina estrangeira legou a Lavo o arquétipo do amor inacessível, imagem que surgiria nas relações afetivas posteriores do narrador. O lirismo da estrangeira era inacessível ao jovem garoto, e tal nuance de incompletude provavelmente se desdobrou, de mulher em mulher, tocando outras relações adultas do narrador-personagem. A integração entre o que o jovem sentia e o que de fato a realidade lhe mostrava não entraram em consonância, e a relação com a primeira moça desconhecida projetou sua falibilidade para as investidas amorosas, que terminavam nas letras de qualquer carta.

A imagem de Ranulfo cresce no segundo tomo do presente trabalho uma vez que, sendo personagem importante no processo de iniciação emocional e sexual de Lavo, o tio o orientou, encaminhou e guiou, a seu modo, o jovem inexperiente nos

caminhos da maturação. Além disso, a construção de uma imagem para os professores dos contos *Dois poetas na província* e *Dois tempos*, remete também a um processo de orientação que, em um dos contos, não se sustenta na vida de Lavo (Zéfiro e Albano), mas, em certa medida, ao tocar a atividade pedagógica, se volta para o processo de formação, e em outro, explicita-se uma formação artística de Lavo, guiada pela figura exemplar da professora de música generosamente apresentada pelo tio Ranulfo.

Se, em Zéfiro, concluímos a irônica inconsistência do desejo íntimo diante das demandas sociais, o que pode se relacionar com o teor das relações empreendidas por Lavo, em *Dois Tempos*, o narrador criou um perfil mais consistente para Ranulfo como mediador, destacando a relação do mesmo com a arte e sua aversão ao trabalho, o que de certa forma justifica o encaminhamento dado pelo tio ao sobrinho.

Compreende-se, portanto, que, tendo como fulcro o processo de formação do narrador-personagem de três contos e a construção da imagem para mestres orientadores em dois contos, foi possível estabelecer um trabalho hermenêutico que constata o entrelaçamento de diferentes abordagens teóricas que podem sustentar caminhos interpretativos e diálogos entre textos. Ainda é possível desdobrar os estudos para diferente e mais aprofundadas veredas. No entanto, o objetivo do presente trabalho foi iniciar uma pesquisa sistemática da obra de Milton Hatoum, recortando um personagem complexo e pouco explorado, em um laborioso debruçar que deseja abrir trilhas através das sinuosas linhas do autor manauara.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. **Segredos**. In CANDIDO & CASTELLO, Antônio e J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa e poesia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ASSIS, Machado. **Uns braços**. In: 50 contos de Machado de Assis. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Missa do Galo**. In: 50 contos de Machado de Assis. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Um apólogo**. In: 50 contos de Machado de Assis. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Eldorado: Rio de Janeiro.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador ó Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. In: Magia, técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Brasília: UnB, 1998.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda de. **O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções**. São Paulo: Edusp, 2005. 552p.
- CORTAZÁR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- DRUMMOND, Roberto. **A morte de D.J. em Paris**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1975.
- FLAUBER, Gustave. **Educação Sentimental**. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

- FREUD, S. **Considerações atuais sobre a guerra e a morte.** In: Obras completas, Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 12.
- FREUD, S. **Moses and Monotheism: Three Essays.** In: SE. London: The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953-74. v. XXIII.
- FREUD, S. **Além do princípio do prazer (1920).** In: Pequena coleção das obras de Freud; trad. C.M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- FREUD, S. **Totem e tabu.** In: Obras completas de Sigmund Freud; trad. Dr. J.P. Porto. Rio de Janeiro: Delta, s.d. p. 49-239. v.14.
- GAY, Peter. **A experiência burguesa ó Da Rainha Vitória a Freud.** Tradução S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOTLIB, Nadia. **Teoria do Conto.** São Paulo: Ática, 2006.
- HATOUM, Milton. **A cidade ilhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Cinzas do Norte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Dois Irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I.** São Paulo: Edusp, 2001.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance .** Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa : Editorial presença, s.d.
- LUKÁCS, Georg. Pós-fácio. In: GOETHE, J.W. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister.** São Paulo: Edição 34, 2006.
- MARCUSE, H. **Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** Rio de Janeiro : LTC, 1955.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. **Apresentação, In: GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.** Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de lata de Günter Grass**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

SARTRE, J.P. **O que é literatura?**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O Ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

STEINER, George. **Lições dos Mestres**. Rio de Janeiro: Record, 2001.