
Memórias em luto, vozes subjugadas: o silêncio materno na narrativa de Hatoum e Lobo Antunes

*Grieving memories, subjugated voices: maternal silence in
the narrative of Hatoum and Lobo Antunes*

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1159>

RESUMO

Neste estudo buscaremos aproximar algumas linhas hermenêuticas dos romances *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), de António Lobo Antunes. Em ambas as narrativas, a maternidade de duas personagens é marcada pelo silêncio acerca da identidade paterna e pelo destino trágico, que vitima as filhas de ambas as mulheres: Soraya Ângela, a menina surda-muda no romance de Hatoum, morre na infância em decorrência de um grave acidente; a filha inominada de Ana Emília, no enredo loboantuniano, comete suicídio aos quinze anos. Neste âmbito, pretendemos adentrar-nos em mecanismos memorialísticos que configuram a forma como as duas mães ficcionais, construídas sob os auspícios do silêncio, são representadas no embate com a ausência paterna, a tragédia e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; hermenêutica; maternidade; narrativa; ficção luso-brasileira.

ABSTRACT

In this study we will seek to approximate some hermeneutic lines of the novels *Tale of a certain Orient* (1989), by Milton Hatoum, and *Yesterday I haven't seen you in Babylon* (2006), by António Lobo Antunes. In both narratives, the motherhood of two characters is marked by silence about their paternal identity and the tragic fate that befalls the daughters of both women: Soraya Ângela, the deaf-mute girl in Hatoum's novel, dies in childhood as a result of a serious accident; Ana Emília's unnamed daughter, in the loboantunian plot, commits suicide at the age of fifteen. In this context, we intend to delve into memorialistic mechanisms that configure the way the two fictional mothers, built under the auspices of silence, are represented in the clash with father absence, tragedy and death.

KEYWORDS: Memory; hermeneutics; maternity; narrative; Luso-Brazilian fiction.

1. SOB OS ESCOMBROS DA DOR: MEMÓRIAS ENVOLTAS EM LUTO

Os universos narrativos do autor português António Lobo Antunes (1942) e do amazonense, de ascendência libanesa, Milton Hatoum (1952), embora apresentem um projeto literário e estético bastante diferenciado, coadunam diversas linhas epistemológicas que possibilitam uma aproximação hermenêutica entre os seus *corpus* ficcionais, sobretudo pelas vias da impossível restauração do passado por intermédio da memória. Uma década separa o nascimento e a estreia literária de cada autor. Lobo Antunes chega ao público em 1979, com o lançamento de *Memória de elefante e*, Hatoum, em 1989, entrega aos leitores *Relato de um certo Oriente*. Outrossim, tanto as vozes narrativas loboantunianas como do autor manauara encenam o significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricoeur (2007), como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conse-

quem esquecer os eventos transcorridos, repetidos de forma obsessiva em suas memórias.

No epílogo de *A memória, a história, o esquecimento*, intitulado como “O perdão difícil”, Ricoeur (2007), ao discorrer sobre a dialética entre a “memória feliz” e a “história infeliz”, observa que não há como deixar de mencionar, nesse contexto, o *Angelus Novus*, de Klee, tal como ele foi apresentado por Walter Benjamin (1987, p. 226), na nona de suas teses, “Sobre o conceito de história”. A tese do anjo da história, que instiga a pensar sobre a dispersão de ruínas, apresenta uma configuração central para a compreensão do tempo histórico. Benjamin evoca o caráter alegórico das ruínas como uma espécie de presentificação do vivo e do morto. Neste âmbito, ao aproximarmos o primeiro romance de Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, à narrativa *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), de Lobo Antunes, o luto materno, refigurado pelos mecanismos que engendram a hermenêutica da memória, é a principal questão que emerge em nossa análise, pois, em ambos os textos, o olhar incessante para as ruínas do passado perpassa os enredos, dos quais emergem duas mães, Soraya Ângela e Ana Emília, estigmatizadas pela tragédia que recaiu sobre suas filhas.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, ao tratar sobre a “memória exercitada” e seu “uso e abuso”, Ricoeur se propõe a comparar dois ensaios notáveis de Freud: “Recordar, repetir e elaborar”, datado de 1914, e “Luto e melancolia”, de 1915. No primeiro texto, a reflexão de Freud principia ao identificar o principal obstáculo em que a atividade interpretativa (*Deutungsarbeit*) encontra a via da recordação das lembranças traumáticas. Este empecilho, que se atribui às “resistências do recalque” (*Verdrängungswiderstände*), é designado pelo termo “compulsão à repetição” (*Wiederholungszwang*). Uma das características desse processo é uma tendência à passagem do ato, que Freud afirma “substituir a lembrança”. Para Freud (2010, p. 199-200),

“o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz”.

Em “Luto e melancolia”, Freud produz uma comparação constante entre a melancolia e o luto, indicando a grande complexidade do primeiro caso. O luto constitui um processo necessário à manutenção das ligações de um objeto nos momentos de perda. Neste ensaio metapsicológico, o médico austríaco introduziu um elemento essencial e, até então, inédito nos quase dois mil anos da teoria da melancolia, ao elucidar que esta é a causa da perda de um objeto. Para o estudo de Freud, o respectivo objeto perdido pode ser uma pessoa amada, um ideal, um sonho ou até mesmo a pátria. A diferença entre a melancolia e o luto é marcada, principalmente, porque, no primeiro caso, a dependência do homem em relação a esse objeto se mostrar muito profunda, a ponto de tornar-se uma identificação patológica. Destituindo-se do elo de amor que ligava o melancólico ao seu objeto, instala-se um vazio, o que faz com que o sujeito prefira “canibalizar” o objeto, introjetar os seus traços numa ânsia de pertencimento, e converter o seu próprio “eu” em objeto. A perda melancólica atinge diretamente o “eu” do doente, pois a identificação com o objeto perdido era o seu sustentáculo (Prevedello, 2023, p. 199). Ricoeur (2007, p. 86), ao analisar essa relação, propõe algumas questões retóricas que, assim, são respondidas:

Mas então, por que o luto não é a melancolia? E o que faz o luto pender para a melancolia? O que faz o luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, ‘quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido’. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado ao trabalho de lembrança. Se o trabalho de melancolia ocupa nesse ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão de repetição ocupa no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o traba-

lho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto.

Em *Relato de um certo Oriente e Ontem não te vi em Babilônia*, as personagens para as quais direcionamos nossa análise, além de compartilharem o luto, decorrente do desfecho trágico que pairou sobre a existência de suas filhas, estão envoltas no silêncio acerca da paternidade, cujas vias de acesso são vedadas ao leitor. Samara, que desde o princípio de sua gravidez é condenada, juntamente com a filha Soraya, à reclusão, é refigurada, no plano narrativo, sobretudo pelas vias da memória de seu irmão Hakim e da amiga mais próxima à família, Hindié. Sua voz praticamente inexistente. Ana Emília, no estado de torpor noturno desencadeado pela insônia, realiza, de modo obsessivo, uma imersão em suas lembranças profundamente dolorosas, mas alteradas pelas patologias de sua memória enferma (Ricoeur, 2007), pois em seu monólogo interior a recordação é distorcida pela imaginação e pelo esquecimento que cerceiam o acesso ao seu passado traumático.

Além da experiência trágica da maternidade, o silêncio é o principal elo que une Samara e Ana Emília. A personagem de Hatoum, mãe de uma menina surdo-muda, não expõe ao leitor o seu mundo interior. Sua voz tênue, raramente reproduzida, é filtrada pelos narradores que se dedicam a examinar sua existência. Os múltiplos exílios que experencia, no âmbito do sobrado da família e da Parisiense, loja que passa a administrar com exímia competência, culminam com o seu desaparecimento definitivo do enredo. No romance de Lobo Antunes, Ana Emília está impossibilitada de se comunicar. Ainda que em seu extenso monólogo exponha ao leitor as duas dores e dramas mais obscuros, o silêncio cerceia a sua configuração diegética até a noite expirar e, conseqüentemente, o enredo também se extinguir.

2. SAMARA E O ESTIGMA DO SILÊNCIO E DA RECLUSÃO

No vazio do próspero sobrado de uma família de imigrantes libaneses, estabelecidos em Manaus e que obtiveram a ascensão econômica pelas vias do comércio, emerge a narrativa de *Relato de um certo Oriente*. O evento responsável por desencadear a imersão pela memória familiar é o retorno da neta adotiva da matriarca Emelie, após duas décadas distante da casa onde fora criada. Em seu regresso, no qual anseia reencontrar a “mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20), é surpreendida pela notícia de seu falecimento, ocasião em que estabelece um profundo diálogo com seu tio Hakim, filho mais velho de Emelie que, também, volta a Manaus após muitos anos afastado do núcleo familiar e afirma que, desta vez, ficará o tempo necessário para rever a irmã Samara Délia (Hatoum, 2008, p. 28). A narrativa de *Relato de um certo Oriente*, estruturada em oito capítulos assimétricos, cuja extensão não é proporcional, assim como os marcos temporais que regem a sua intercalação não são lineares, vai ser coordenada por cinco vozes, entre as quais, três se sobressaem para a nossa análise: o relato escrito pela neta adotiva de Emelie, que se dirige ao irmão biológico, também adotado pela matriarca árabe, ambos não nomeados no romance; a narração de Hakim, que descreve, conforme anseia a sua interlocutora, o período mais remoto da família; e pela amiga mais próxima e fiel de Emelie, Hindíé.

As diversas sobreposições mnemônicas coordenadas pelas vozes dos narradores atravessam camadas do passado, que alcançam diferentes tempos, cada vez mais distantes em relação ao presente do romance, dependendo de quem assume a condução do enredo. A neta adotiva de Emelie apresenta, em sua correspondência ao irmão ausente, que vive em Barcelona, os eventos da infância que ele, ainda muito pequeno, não fora capaz de elaborar, tal como quando narra a morte de Soraya, a filha surda e muda de Samara. No fragmento

transcrito, os irmãos adotados pela matriarca da família libanesa estendem alguns fios que tecem a hermenêutica da memória:

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; (...) na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: ‘A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emelie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando o meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou, como Emelie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara a sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?’ (Hatoum, 2008, p. 19).

A reprodução da voz do irmão da narradora, transcrita no fragmento da carta, tensiona dois aspectos importantes concernentes às linhas condutoras do romance, relacionados à elaboração hermenêutica da memória, elemento mais evocado pelas personagens que direcionam o seu olhar para as ruínas do passado. Essa perspectiva se coaduna à relação epistemológica entre a memória e a história, elaborada por Ricoeur (2007). A respectiva matéria corresponde à fixação da imagem dolorosa e traumática do acidente que vitimou Soraya, companheira de infância da menina adotada por Emelie, e a névoa que encobre a capacidade de seu irmão, ainda bastante pequeno naquela altura, para lembrar com acuidade o episódio sobre o qual apenas irá adquirir consciência graças aos relatos que a ele são transmitidos. A narração de Hakim recupera a origem do drama

vivido por Samara que, entre os quinze e dezesseis anos, engravidou misteriosamente e, em decorrência dessa condição, foi segregada da família:

Emilie descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Samara Délia o descobrisse. Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pode mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto. Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e a proliferação da peste. E, na noite que nasceu Soraya, a casa toda permaneceu alheia aos gemidos, ao movimento das amigas que Emilie convocara para auxiliá-la no manejo da bacia e parches, entre vozes que rezavam. Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo da reclusão continuou a existir, vigiando o lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro de casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasses a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento (Hatoum, 2008, p. 94-95).

Isolada do núcleo familiar, Samara passou a viver a maior parte do tempo invisibilizada com a filha, sob a indiferença do pai e o desprezo dos irmãos gêmeos, que durante a adolescência a hostilizavam com crueldade: “- A perseguição, os insultos e as ameaças eram formas de me punir; depois virou um passatempo de imbecis – desabafou” (Hatoum, 2008, p. 104). E, como atesta Hakim: “Emelie era a única pessoa que lhes permitia sobreviver” (Hatoum, 2008, p. 95). O silêncio, portanto, é a principal base modular que irá nortear a existência de Samara e da filha. A paternidade de Soraya, a menina surda-muda que virá a morrer tragicamente em

um acidente aos seis anos, também permanece, no romance, como um enigma: “(...) nem Emelie conseguiu arrancar da filha este segredo, que permaneceu inviolável como uma caixa escura perdida no fundo do mar” (Hatoum, 2008, p. 102). Esse aspecto é fortalecido na análise de Cezar (2012, p. 208-209), dedicada à filha “transgressora” da “mãe do mundo”:

Em contraste com a hipertrofia espaço-temporal de Emelie, Samara se reduz a uma existência pelos cantos. Relegada ao confinamento, punida à incomunicabilidade, a filha legítima do casal de libaneses recebe o estigma do silêncio. Este assume diversas formas, é verdade, mas em todas elas se realça a mesma dimensão de culpa da qual a jovem jamais conseguiu se livrar.

Mesmo diante dos múltiplos narradores que conduzem o enredo de *Relato de um certo Oriente*, pouquíssimas reproduções da voz da personagem Samara figuram no romance. Sua existência, bem como a da filha Soraya, é refigurada, sobretudo, por meio do relato do irmão mais velho, Hakim, e da melhor amiga da matriarca libanesa, Hindíé.

No depoimento de Hakim à sobrinha adotiva, por ocasião do reencontro que acontece durante a madrugada em que Emelie é velada, o irmão mais velho apresenta o panorama familiar que subjugou Samara e a filha, estigmatizadas pela indiferença e julgamentos atrozes do pai e, sobretudo, dos inomináveis irmãos gêmeos:

Demorou quase um ano para que os irmãos aceitassem a companhia velada de ambas, e às vezes esquecíamos por completo a existência dos dois seres alheios ao nosso convívio. Essa distância, essa invisibilidade acabaram por tornar-se um hábito; e a porta do quarto, sempre fechada, era uma vedação que bem podia encerrar entulhos ou objetos em desuso (Hatoum, 2008, p. 95).

E o silêncio irá pairar como um estigma sobre mãe e filha, sobretudo, quando a neta adotiva de Emelie, ainda criança, ao buscar interação com Soraya, sofre por não obter nenhuma resposta da menina e imagina que essa atitude pode ser desprezo ou um ardil para enfeitiçá-la. Todavia, como constata Hakim:

Mas não era desprezo nem feitiço tu descobriste antes dos adultos, perguntando a todos ‘porque a criança nunca fala, por que não responde quando falo com ela’. Pareceu absurdo à minha irmã que uma criança observasse e constatasse o que ela relutava em aceitar. Porque nas tuas perguntas a entonação era de alguém que afirmava, e a mãe sentia que o segredo de uma ‘anomalia’ de um ‘desvio de nascença’, não era mais possível dissimular. Ela proibia o contato da filha com outras crianças e com as visitas da casa, e restringia o seu espaço vital aos fundos da casa e ao quarto (Hatoum, 2008, p. 96).

A reclusão é imposta à Soraya, enquanto Samara, aconselhada por Emelie, expia as culpas, em longas imersões à igreja, nas noites de quarta e sábado, como descreve Hakim: “Soube depois que as fugas noturnas de minha irmã terminavam na igreja e que Emelie a aconselhara a ser devota e casta para o resto da vida: - Porque só assim tu te eximes de uma culpa que pode corroer da cabeça aos pés” (Hatoum, 2008, p. 98). A matriarca libanesa apresenta como característica um comportamento condescendente com as transgressões morais dos filhos gêmeos inominados, que violentam as empregadas da casa, praticam toda a forma de libertinagem mundana e atacam a irmã com os maiores insultos, comparando-a a uma prostituta. Todavia, o acolhimento que dispensa a filha e a neta é mediado pelo filtro religioso, como uma forma de expiação pelo grave desvio de conduta. O pai de Samara, outrossim, sem agredi-la ou insultá-la, impõe à filha e à neta a indiferença e as segrega à invisibilidade: “Logo que Soraya

Ângela veio ao mundo, ele afastou-se dela e desprezou-a como se fosse um espectro ou um brinquedo maldito” (Hatoum, 2008, p. 101).

Uma única vez Samara e Soraya saíram juntas, “aquele par de corpos, minguido ainda mais pela distância, iria expor-se pela primeira vez aos olhos da cidade. Foi a última visão de Soraya Ângela viva” (Hatoum, 2008, p. 99-100). Na manhã seguinte, a menina, em plena rua, sucumbe vítima de um trágico acidente: “(...) vi o clarão no meio da rua, e no centro dele Emilie ajoelhada diante do corpo envolto por um lençol. Não havia mais nada a fazer. Não havia mais nada a fazer: o corpo sequer agonizava, e diante de um corpo sem vida não há de se lamentar” (Hatoum, 2008, p. 100). A essa altura Samara trabalhava com o pai na loja da família, a Parisiense. Aos poucos ele havia se tornado condescendente com o mistério que encobria a maternidade da filha e, na visão de Hakim, “essa concessão foi um dos gestos de clemência vindos do meu pai” (Hatoum, 2008, p. 101).

Após a morte da filha, Samara afastou-se do sobrado onde vivia com a família, de modo que os irmãos a procuram por todos os bordéis da cidade, “mostrando a fotografia de Samara às velhas cafetinas que mantinham bordéis no baixo meretrício, querendo saber se conheciam a novata, a tresloucada, a irmã erradia que tinha escapulado da casa paterna” (Hatoum, 2008, p. 10-103). A decisão de “morar sozinha, escondida e longe de todos” (Hatoum, 2008, p. 103) teve a cumplicidade dos pais, os únicos que sabiam onde ela vivia, elemento que foi revelado a Hakim apenas no momento de sua partida a Manaus:

(...) perguntei por que viera morar na Parisiense, onde tudo eram sombras do passado.

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

- Ele não conversa contigo? Não te diz uma palavra? – perguntei.
- Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa. Mal escuto a voz dele e não compreendo nada do que é possível escutar. Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer.
- Ela se levantou e acompanhou-me até a porta. Tinha os olhos um pouco úmidos, e com a mesma voz serena disse que teria preferido ser anarquizada e esbofeteada por ele.
- Nada me fere mais que o silêncio dele – desabafou antes de chorar, dando-me o abraço de despedida (Hatoum, 2008, p. 107).

A morte do pai levou Samara a assumir a Parisiense, “sem a ajuda de ninguém, e deu um impulso tão grande na loja que, no fim de alguns anos, Emilie chegou a caçoar do finado: ‘- Ganhamos em cinco anos o que deixamos de ganhar em cinquenta’” (Hatoum, 2008, p. 131). Transcorrido um certo tempo, contudo, após entregar uma sacola à mãe, Samara desapareceu misteriosamente: “Quando Emilie entrou na Parisiense encontrou tudo na mais perfeita ordem, e no quarto onde a filha dormia faltavam apenas as roupas e a moldura com o retrato de Soraya” (Hatoum, 2008, p. 134). Emilie, contudo, não fez menção em procurar a filha e recusou as inúmeras ofertas de busca: “Ela colocou um ponto final no assunto, dizendo que seria perda de tempo andar pela cidade atrás da filha, porque Samara era teimosa, resoluta e orgulhos” (Hatoum, 2008, p. 135). E, de acordo com a sentença final da mãe: “- Talvez ela seja menos infeliz assim, vivendo no anonimato e numa cidade desconhecida, sem que a gente conheça o seu destino” (Hatoum, 2008, p. 135).

A respeito da personagem, envolta em inúmeros enigmas, o leitor não receberá mais notícias, assim como não poderá saber se Hakim pode concretizar o propósito de permanecer em Manaus o tempo suficiente para reencontrar a irmã. Esse elemento, outrossim, assegura a coerência epistemológica que moldou a elaboração da perso-

nagem, a qual foi considerada transgressora no seio de uma família tradicional da elite manauara, moldada pelos sólidos valores da fé cristã e islâmica. Sempre relegada ao silêncio e à invisibilidade, além de carregar consigo o irreparável peso da tragédia e do luto, o desaparecimento diegético de Samara está simbolizado no ato de partir de um cenário sociofamiliar que se nega a absorvê-la, pois este contexto não oferece uma restauração capaz de libertá-la da mácula imposta pelo “desvio” moral

3. O “PASSADO QUE NÃO PASSA” NA ETERNA NOITE DE LUTO DE ANA EMÍLIA

A execução arquitetônica de *Ontem não te vi em Babilônia* segue uma normatização delimitada e a estrutura gráfica demonstra contestar o aparente devaneio ilógico do texto. O emprego dessa técnica parece situar o livro no espaço da literatura projetada, que se atém a um plano formal bem estruturado e a uma metodologia precisa. O texto é constituído por seis partes maiores, que são designadas pela hora noturna, “meia-noite”, e pelas diurnas, entre “uma hora da manhã” e “cinco horas”, e se divide em quatro capítulos, os quais expressam a solidão de cada personagem que divaga sozinha entre memórias e simulacros de reminiscências. Ana Emília, mãe de uma adolescente suicida que se enforcou, aos quinze anos, no galho de uma macieira, é uma das principais narradoras. Também tem destaque no romance a voz do amante Osvaldo, policial e ex-torturador da Pide, responsável pela execução do seu marido (Seixo, 2008, p. 158-162).

A voz desprovida de linearidade de Ana Emília abre a primeira parte do romance. Entrecruzam-se reminiscências que evocam episódios de seu passado, cenas vividas junto à filha, o cenário do suicídio testemunhado por elementos que se tornarão uma recorrência obsessiva: a corda presa ao galho da macieira e as ervas que cercavam

a referida árvore – “(...) apetece-lhe um chazinho das ervas junto às quais a minha filha se enforcou aos quinze anos senhora” (Antunes, 2006, p. 17) –, além da boneca que a adolescente trazia consigo, presente do amante da mãe, Osvaldo: “apetece-lhe assustar-se com a boneca no chão, a cara contra barriga nenhuma que não deixava de girar, uma altura não à *meia-noite como hoje*” (Antunes, 2006, p. 17, grifos nossos).

A descrição da experiência temporal das personagens nessa narrativa, a principiar pelo exemplo advindo da consciência insone de Ana Emília, ocorre no presente e se vale das coordenadas temporais que se constroem à medida que as horas são anunciadas. A lembrança do soar da sineta da escola onde estudava a menina suicida é o primeiro indicativo concernente à passagem do tempo que o texto anuncia, entendendo-se que essa indicação mnemônica parte de uma ocasião presente, a qual é definida, nesse fragmento, como “meia-noite”. Se as horas são demarcadas “segundo a segundo” e questionadas sobre a sua extensão e significado, elas também ecoam pelo som da sineta, que se estende de um ponto do passado e é repetido de forma obstinada na mente da personagem, pois “não pára, não pára”.

Ana Emília desenvolve um jogo com o leitor ao decidir ocultar a verdadeira identidade do pai da menina, anunciado como um “outro” homem, que não é nem seu marido assassinado nem o amante, Osvaldo: “me aguardam a mim e ao de Évora que *se julga pai da minha filha quando o pai da minha filha nem ele nem o meu marido, outro, se continuar a falar hei-de mencioná-lo*” (Antunes, 2006, p. 256, grifos nossos). A figura da adolescente, motivo central a unir as memórias das personagens insones, é apresentada em diferentes percepções, alteradas pelo indivíduo que faz a narração, à medida que o texto avança:

a minha filha o perfil da minha família mais desenhado que o meu, não gostava do que prometeu visitar-me e não me visita *nem do outro de que não falei, de que espero não falar* e não te exaltes, acalma-te, hás-de conseguir não falar, gostava do meu marido, tratava-o por pai, ele que não era o pai dela (...) (Antunes, 2006, p. 259, grifos nossos).

No último capítulo do romance, a voz da adolescente suicida é recuperada pela sua mãe, Ana Emília, a qual declara: “Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever (...)” (Antunes, 2006, p. 259). Neste momento em que a menina tem a possibilidade de falar por si mesma e confessar ser vítima de abuso, é descrita a versão do ato que a levou a extinguir a própria vida:

(...) o homem que *não era o meu pai nem o colega do meu pai* (...) (Antunes, 2006, p. 475-478, grifos nossos).

(...) dá-me a tua mão, acompanha-me, não me largues agora, um senhor que me convoca

- Vem cá

a certeza de conhecê-lo, afirmo

- Conheço-o

duvido

- Conheço-o?

(...)

(...) segure o grito por favor com a mão que recusou entregar-me

(...)

(...) onde foi isso, em que aceitava que me tocassem, mesmo que fosse o homem a tocar-me agora aproximando-se de mim à beira do seu grito repelia-o juro, ia-se embora pela cancela logo depois de chegar e eu a correr atrás dele

- Um momento

quer dizer a minha mãe no quarto

- Um momento

quer dizer eu outra frase que não vou repetir, se tivesse mais tempo pode ser que anotasse e felizmente não tenho, tenho este nó na macieira, o escadote, o segundo nó mais complicado que experimentei
que experimentei duas vezes porque o fio escapava-se e julgo que consegui (...)
(não é questão de me apetecer ou não me apetecer, como contar de outro modo?)
o que eu gostava, o que eu queria, o que teria desejado se fosse capaz de desejar e não sou
(o primeiro escadote, o segundo degrau, o terceiro)
era que a
(inclinei-me para trás e para adiante e aguenta-se, não necessito de escorá-lo com uma pedra ou assim) (Antunes, 2006, 475-478).

Os sons que se articulam na memória de Ana Emília reveem e repetem, no presente da narrativa, as imagens estigmatizantes de um “passado que não passa” (Ricoeur, p. 70), o qual se inscreve na recordação da morte da filha, que lhe desperta percepções claustrofóbicas; na sensação de impotência advinda da “noite e os pavores que o silêncio traz consigo” (Antunes, 2006, p. 19), unida à desordem das imagens que subsistiram à infância e se entrelaçam aos medos que pairam sobre o estado atual de sua existência. Os fatos se (des)ordenam e se encadeiam sob o signo daquilo que Ricoeur (2007, p. 69) nomeia como “patologia da imaginação”, cujos efeitos alucinantes e obsessivos se conjugam como uma espécie de vertigem. No caso de Ana Emília, a impossibilidade de recuperar a filha aprisiona a sua existência às imagens e objetos que cercavam a menina. O resultado desse processo se inscreve no pensamento da personagem, e a narrativa resgata, por meio de anáforas e analepses, alucinações que se reiteram sob a forma de uma “modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória-hábito que, ela também, habita o presente” (Ricoeur, 2007, p. 70).

A “ressurreição do passado” (Ricoeur, 2007, p. 70), aliada ao “trabalho de luto” (Freud, 2010, p. 171) da personagem, reveste-se de formas alucinatórias cujo potencial irrealizante cria um paralelismo entre a fenomenologia da memória e da imaginação (Ricoeur, p. 69-70). A consciência de Ana Emília evoca, de modo incessante, as lembranças da filha suicida, além das pessoas e objetos com os quais interagiu. Ao revisitar seus arquivos memorialísticos, não de forma intencional, mas guiada pelo silêncio e solidão por estar impossibilitada de atingir o sono, ao seu discurso interior se alia o devaneio, tal como podemos observar no fragmento que propõe um novo rito fúnebre a circundar a imagem do suicídio da filha: “a cortar a erva em torno da macieira também, a *queimá-la junto ao muro e de novo um cortejo de automóveis de luto a seguir sabe Deus para onde*” (Antunes, 2006, p. 91-92, grifos nossos).

A lembrança da morte que se conserva, mesmo de forma involuntária, expressa um desejo de libertação, embora impossível de ser atingido, o qual é sugerido nas ações hipotéticas de cortar e queimar as ervas que crescem próximas à árvore onde a filha de Ana Emília se enforcou, a considerar que o potencial destrutivo do elemento fogo também nutre a perspectiva da purificação renovadora. Todavia, um novo trabalho de luto é acionado, pois a vontade de eliminar um dos motivos subsistentes que reiteraram o sofrimento causado pela morte da filha não se dissocia de uma nova projeção ritualística de caráter fúnebre. E esse procedimento é evocado ao longo de toda a narrativa:

porque a minha filha vai instalar-se à mesa de comer com os trabalhos da escola, uma almofada para ficar mais alta e a língua ao canto da boca a conseguir uma letra, a macieira bem tentava avisar-me sem que lhe entendesse os receios, julgava que a contracção dos ramos derivado ao calor em lugar das palavras e depois da minha filha nem pio, amuou, se pudesse arrancava os dedos como

eu faço a lembrar-me não de um barco que chegava *mas de mim de joelhos, durante o funeral, a cortar a erva* que rodeava o tronco de língua ao canto da boca e o corpo torto a acompanhar a caneta, a tesoura, a conseguir o golpe de uma letra, se eu fosse a senhora da vivendinha do outro lado do Tejo chamava-me do primeiro andar não para me pedir nada, para ficarmos juntas enquanto a erva se amontoava ao meu lado, hei-de regar por gratidão os vasos de cimento e endireitar as peônias, *que lugar movediço, o passado, continuando a existir ao mesmo tempo que nós*, o meu pai no jornal, a minha mãe a saltar da sua esquina (Antunes, 2006, p. 358, grifos nossos).

Ana Emília hesita a respeito dos sentimentos que manteve em relação ao marido, que veio a se tornar “inimigo da Igreja e do Estado” e foi assassinado por Osvaldo: “tive pena do meu marido, não tive pena do meu marido” (Antunes, 2006, p. 184); sugere que existiu um terceiro homem, a quem seria atribuída a paternidade de sua filha suicida, sobre o qual recusa-se a falar: “não filha do meu marido ou do que prometeu visitar-me e não me visita, *do outro de que não conto nada, calo-me, quase nunca esteve comigo*” (Antunes, 2006, p. 453, grifos nossos); reconhece-se personagem de um livro cuja narrativa esteja por encerrar-se: “fico contente que tenha acabado, posso recomeçar do princípio, estou bem, *trinta de dezembro, quarta-feira*” (Antunes, 2006, p. 444, grifos nossos); e questiona se o fim da madrugada haverá de libertá-la da clausura das recordações e da insônia: “(cinco da manhã e acabou-se, a única coisa que me dizem é que cinco da manhã e acabou-se sem que eu compreenda o que se acabou, contem-me, cinco da manhã e então, no caso de não precisarem de mim posso dormir não posso?)” (Antunes, 2006, p. 454).

4. ENTRE A FUGA E O FIM: DESPARECIMENTO E LIBERTAÇÃO (?)

Em *Relato de um certo Oriente*, a personagem Samara é refigurada, narrativamente, sobretudo pelos depoimentos do irmão mais velho,

Hakim, e da amiga mais próxima de Emilie, Hindié. A voz de Hakim, principalmente, distende uma linha memorialístico-temporal que a contempla desde a infância, passando pelos dramas familiares que recaíram sobre si, a partir da enigmática gravidez, sobre a qual não existe nenhum vestígio a respeito da incógnita paternidade de Soraya. A filha surda-muda, por sua vez, em sua breve e dramática existência, compartilha com a mãe uma imersão profunda no mais recôndito silêncio, que se expande nos espaços velados que habitam, o mais distante possível dos olhares e julgamentos externos. Pouquíssimas falas de Samara são reproduzidas pelos narradores e o seu enquadramento narrativo é filtrado pelas duas vozes principais que a modulam no âmbito do romance, sem que o seu interior seja, em momento algum, descortinado diante do leitor. Os estigmas familiares e sociais que recaem sobre a jovem que transgrediu a conduta esperada para uma mulher criada em um ambiente profundamente religioso, plasmado pela fervorosa devoção cristã de Emilie e pela rigorosa postura do pai frente aos deveres islâmicos, além do conservadorismo atrelado à elite da provinciana capital amazônica, reverberam na vida reclusa que permeou a presença de Samara no romance, desde o nascimento da filha até o seu desaparecimento definitivo da narrativa.

À Ana Emília, em *Ontem não te vi em Babilónia*, é atribuído o papel de narrar a si mesma e, em um determinado momento da narrativa, falar em nome da filha suicida. A via para acender ao interior da personagem, outrossim, é feita por intermédio da incomunicabilidade, uma vez que está presa ao silêncio da madrugada insone. Ana Emília desenvolve um jogo com o leitor ao decidir ocultar a verdadeira identidade do pai da menina, anunciado como um “outro” homem, que não é nem seu marido assassinado nem o amante, Osvaldo. A (in)felicidade do esquecimento prossegue sendo um infortúnio existencial que convoca “mais à poesia e à sabedoria do que

à ciência” (Ricoeur, 2007, p. 435), e questiona os perturbadores limites entre o “normal” e o “patológico”, como podemos observar no fragmento que se segue:

o que é a memória santo Deus, começo a perder o parque, ainda distingo a criatura que se levantou do banco a caminhar para casa detendo-se aqui e ali apoiada a um tronco consoante me apoio à macieira, de boneca no chão, com o fio que desarrumei do estendal, uma das pontas numa esquina da casa e a outra na vara de ferro do que tinha sido a latada quando esta parte da cidade quintarolas em lugar de ruas e larguinhos que arrancavam tudo e os comboios desordenavam a enxotá-los ao acaso, voltavam aos seus lugares a hesitar

(...)

o que é a memória santo Deus, eu ao colo da minha mãe enquanto a beladona ia brilhando no muro (Antunes, 2006, p. 477, grifos nossos).

Ana Emília, em sua invocação, questiona o significado da memória e, de modo simultâneo, à medida que o texto engendra os fatos históricos presentes na consciência da personagem, a perspectiva do luto se emparelha ao apagamento dos rastros – documental, psíquico e cortical – e às disfunções mnemônicas que se aliam à problemática do esquecimento (Ricoeur, 2007, p. 428).

Samara e Ana Emília, mães sobre as quais se projetou a paternidade incógnita, a tragédia e o luto, embora sejam dimensionadas de uma forma peculiar nos romances em que pertencem, têm em comum um horizonte de expectativa que se extingue. No caso de Samara, o seu desaparecimento do universo diegético simboliza o apagamento de uma existência que não pode ser ressignificada no contexto sociocultural em que vive, pois como diz um de seus irmãos gêmeos à própria mãe, uma semana antes do seu falecimento: “A senhora deu à luz a uma mulher da vida; a senhora devia se odiar, e mais

que ninguém entender o ódio” (Hatoum, 2008, p. 136). Consciente da infelicidade da filha e da impossibilidade de libertar-se do seu mundo segregado, mesmo se tornando uma grande empreendedora ao assumir os negócios da família, Emile é conivente com a sua fuga e se recusa a investir em buscas quando a filha deixa a Parisiense, levando consigo apenas a única foto que restara de Soraya. Ana Emília sabe que sua existência está conformada ao plano textual do romance, narrativa que somente se encerra ao romper da manhã, o fim da madrugada “eterna”. Ambas as personagens, portanto, transcendem para além da diegese do texto a dor de suas tragédias e ao luto materno que não se extingue com o fim da narrativa, porque Samara “desapareceu no corredor lateral deixando atrás de si um silêncio de estupefação e enigma compartilhado até pelos animais” (Hatoum, 2008, p. 133-134) e, como Ana Emília anuncia em sua última linha, “aquilo que escrevo pode ler-se no escuro” (Antunes, 2006, p. 479).

RECEBIDO: 25/08/2023 APROVADO: 19/10/2023

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

CEZAR, Luís Adriano de Souza. Samara. *Letrônica*. v. 5, n. 3, p. 207-217, jul./dez. 2012.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia (“O caso Schreber”, 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PREVEDELLO, Tatiana. *Hermenêutica e ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes*. Porto Alegre: Polifonia, 2023.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

SEIXO, Maria Alzira (coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 1.

MINICURRÍCULO

TATIANA PREVEDELLO é Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2014). Desenvolveu, também na UFRGS, a pesquisa de pós-doutorado “*Sou feito das ruínas do inacabado*”: a arqueologia memorialística na narrativa de Milton Hatoum (2022-2013). É autora do livro *Narratividade em Paul Ricoeur* (2022) e *Hermenêutica e Ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes* (2023).