

# MEMÓRIA E MODERNIDADE EM BENEDICTO MONTEIRO E MILTON HATOUM

## Abstract

*Modernity presents two features: memory and degradation which are constant in different kinds of literature including the Latino-american one. In the latter, history and apocryphal mix together to consolidate specificities. This is what we have observed in two Brazilian novels with an Amazonian scenery through the present work.*

**Palavras-chave:** modernidade; degradação; memória.

É difícil falar de modernidade sem considerarmos dois potenciais traços que marcam esse período: a degradação e a memória. Em termos de América Latina, esses dois traços mediam uma relação entre universo e produção cuja perspectiva é a construção de uma proposta identitária deflagrada a partir da década de 50 e que encontrou ecos profundos durante os anos do romance do “boom” em que o real maravilhoso, diria Jacques Joret, torna-se a tradução mais próxima de uma realidade efetivamente maravilhosa.

Nesse universo, a memória é construída dentro de um processo de recuperação da cultura autóctone, povoada de traços míticos e uma alusão profunda à paisagem e à história.

Por outro lado, a raiz semântica da palavra degradação carrega uma idéia de tempo “lento e contínuo” segundo Walter Moser (apud Miranda; 1999:37). Vejamos: na exposição feita por este autor, a partir do verbo latino *cadere* (cair), combinado com o prefixo de-, temos em francês *déchéance* (degradação), *décadence* (decadência) e até *déchet* (dejetos); em inglês, *decay*. O mesmo trabalho pode ser feito em alemão. Em sua teoria da degradação em *As Origens do Barroco Alemão*, Walter Benjamin utilizou, por exemplo, os termos *Verfall* (degradação) e *Verganglichkeit* (decrepitude).

Em todo esse conjunto semântico é perceptível a vibração de um determinado traço de tempo histórico: aquele em que fica patente a perplexidade do ser diante de um momento cuja herança de períodos ou eras anteriores parece estar envolvida por uma atmosfera residual. Essa visão pessimista da moder-

nidade transformou-se em subsídio crítico. Para Walter Benjamin a história é revestida de um processo de decadência irresistível em que o papel da degradação é, através das imagens da ruína, constar como alegoria da condição do ser histórico na modernidade. Segundo ele isto seria plenamente observável na produção europeia.

Analisando dois ficcionistas brasileiros nascidos na Amazônia: o paraense Benedicto Monteiro com o romance *A Terceira Margem* (1983) e o amazonense Milton Hatoum com *Relato de um certo Oriente* (1989), aqui vamos observar essa ocorrência da degradação e da memória como traços incondicionais da modernidade, tomando por rumo uma profunda relação entre tempo e espaço, verificável na produção romanesca latino-americana.

No caso desses dois romancistas, a degradação, enquanto traço estilístico, desdobra-se em outros elementos essenciais que não apenas à idéia de tempo consumido, provocador de uma dolorosa nostalgia. A esse tempo continuamente em decomposição mescla-se um espaço difuso, garantido pela construção de imagens que não deixam escapar aspectos geo-históricos. Toda essa configuração, evocando a memória, ultrapassa os limites do presente. Esse envolvimento do espaço é construído, tanto em *Relato de um Certo Oriente* quanto em *A Terceira Margem*, via um complexo trabalho de articulação de narradores, todos em primeira pessoa que ao estabelecer pontos de contato entre um relato e outro, oferecem ao leitor um quadro pintado não por mãos, mas por vozes que retornam ou avançam no tempo, tendo como pano de fundo o espaço funcionando como elemento essencial para as ações que se desenham.

O foco espacial em *Relato de um Certo Oriente*, é Manaus. Constituída pelo olhar espectador de diversos narradores, a cidade é colhida como se fluisse de um álbum de recordações. Contudo, é muito mais que um foco espacial. Manaus é o *topos* onde o tempo perde seu fio linear e se interpenetra numa confusão de lembranças em que a própria história da cidade se confunde com a história da imigração libanesa na região amazônica.

Nessa Manaus eternamente úmida as imagens da degradação oscilam entre o caráter de uma náusea

em relação ao lugar ou uma revelação epifânica. Quando um narrador imprime em seu relato um certo caráter de pessimismo em relação ao espaço, este não chega a ser hostil, mas também não contempla a cidade como um topos de libertação. Quando, por exemplo, um dos narradores descreve sua chegada à Amazônia, emigrado do Líbano, as impressões plásticas que acompanham esse primeiro contato deixam claro a sensação de desterro que o consome:

*“A viagem foi longa: mais de três mil milhas navegadas durante várias semanas; em certas noites, eu e os poucos aventureiros que eu me acompanhavam pareciam os únicos sobreviventes de uma catástrofe”* (p.72)

Sensação amenizada pelo espetáculo de cores que, no entanto, logo em seguida se oferece aos seus olhos:

*“Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu.*

*Ao meu redor todos ainda dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez”* (p.73)

A imagem da degradação está na maneira como o lugar é deflagrado dentro da narrativa: situado como um lugar desconhecido, ora inóspito, ora agradável e edificado entre um tempo amado – o tempo da terra natal, e um tempo nostálgico – o tempo da nova terra. A chegada a esse lugar *“que seria exagero chamar de cidade”* (p.71) segundo este mesmo narrador, é, na esfera do não-dito, o marco de um ciclo que se inicia e que deixa nele a marca profunda de um tempo que se encerra.

Situando definitivamente o relato entre o Oriente e a Amazônia, numa zona em que as fronteiras culturais flutuam entre as imagens da antiga terra e da terra nova, quando vista em seus aspectos mais coloridos, cada recanto de Manaus parece suavizar a perda do paraíso perdido de quem nela busca proteção e abrigo ou é o mote para uma referência à casa natal de um dos narradores. Casa que pode ser a própria Manaus ou a Trípoli distante.

Filtradas pelo tempo, as cenas da cidade parecem ser a transposição dos sentimentos mais profundos refluindo da voz de cada um dos seus narradores e as imagens são cuidadosamente selecionadas para encerrar um drama: o retorno à casa matriarcal desfeita, possível apenas na memória de quem a viveu e ao leitor que dela toma parte via contemplação de quem a relata. A narrativa sucumbe à idéia de um tempo-espaço residual marcado por imagens fortes e recorrentes: a cidade em suas ruas, becos, pontes, portos; a casa e, enfim, o rio que emergem de memórias fragmentadas, para que seus personagens sintam a nostalgia de um tempo e de um espaço de onde já foram desalojados em corpo, mas onde se sentem definitivamente sepultados em alma:

*“A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento. Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakime Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e na língua”* (p.11)

Tendo o caboclo Miguel dos Santos Prazeres como um dos dois grandes narradores deste romance (o outro é um geógrafo cujo nome não é revelado), em *A Terceira Margem*, temos a idéia de uma dupla degradação mesclada na ocorrência simultânea de dois tempos: um tempo histórico, uma vez que a ação se passa durante a ditadura militar e um tempo mítico, que ganha força com o caráter de narrativa de fundação que conduz a obra a uma arquitetura épica.

Do tempo histórico não se pode minimizar os efeitos da degradação política, ideológica e ética que movimentou o período e estão muito bem marcadas no romance através de uma profusão de textos de crítica, filosofia, história, sociologia, biologia, etc., formando uma espécie de mosaico intertextual que situa e garante também a memória documental das leituras intelectuais dentro e sob o período em que a narrativa se desenvolve. Esse mesmo período envolve Miguel a ponto de torná-lo um fugitivo dentro da floresta, perseguido de porto em porto por uma força policial do Exército. Contudo, longe de sentir-se exilado Miguel conta sua própria saga: o ofício de fazedor de filhos. De fato, ele torna-se o genitor de sete filhos, cujas sete mães são oriundas de sete etnias: cabocla, japonesa, turca, negra, nordestina, portuguesa e índia.

Esses sete filhos de Miguel, alegorias da proliferação cultural e étnica na Amazônia e que por

substância desvelam uma identidade, são parte de um relato cujo fio maior é um tempo mítico, ilustrado na viagem épica que Miguel faz pelos rios da floresta amazônica, não apenas para fugir da ditadura mas também para contar as proezas que alimentam sua saga viril. Por força desse caráter de narrativa fundante, o narrador sulca o relato da nostalgia de um passado que parece remoto, primitivo, anterior a qualquer tempo, em que o sentimento de liberdade é mais que um sintoma do tempo histórico em que o país está mergulhado, é a própria alegoria desse tempo mítico, evidente quando Miguel fala de seu último filho, cuja mãe é uma índia:

“Sentia que estava devolvendo o meu sangue e que o filho nascido daqueles eitos nunca mais ia ser visto. Era como se eu tivesse plantado uma árvore na floresta virgem, ou deixado escapar uma caça na clareira ou libertado um pássaro num céu bem alto ou derramado água um baía cardume de peixes vivos. Assim eu tinha entregue esse meu filho à natureza. Só que pra ele, eu queria uma vida ainda mais livre. Esse – eu lhe digo – esse meu filho com essa índia é pura invenção do meu ofício. Forças do sangue borbulham pelos olhos e pelas partes. Esse ofício de fazedor de filhos me indica: tenho certeza que deixei esse filho grelado naquela indiazinha. Mas também é só isso a que meu pensamento se atreve. Eu não quero nem lhe dizer como imagino esse meu filho índio. Dele eu não sei nem o nome. Tenho até medo de prender o seu destino amarrado ao meu pensamento” (p. 184)

A cidade em *A Terceira Margem* é construída como um porto, um lugar de errância. Neste romance o *topos* que está realmente impregnado da imagem da Casa é a floresta e o rio. Sugerindo uma cena antropofágica, no momento final do romance Miguel parece mesclar-se a esses dois elementos, num ritual epifânico. A cena é digna da maravilha que impregna esse universo:

“Só a minha canoa flutuava. Flutuava com a cor, com o som, acho até como flutua o pensamento. Um vento frio soprava como lâmina. Mas não cortava. Não cortava nem o céu, nem a noite e nem a água. Procurei, ainda, meu barco como se fosse a minha sombra. Como último socorro e último alento. Mas a minha vida paresque não chagava mais até lá de onde paresque eu tinha viajado. Quis me garrar numa palavra: Deus, gritei – D-E-U-S. Eu mesmo, o senhor pensa, não escutei mais nada. Quis me agarrar numa linha qual-

quer, da água, da noite, do céu, do horizonte e até do pensamento. Tudo era espaço e tempo vago. Verde vagomundo. Foi aí que eu me perdi na pura claridade. Era paresque claridade do verde, da água, da noite, e do silêncio. Pensei que era a morte, que eu estava morto. Pensei que estava bem no fundo. Mas nesse mesmo instante, nesse justo e exato momento, foi que a água e o céu se abriram e surgiu uma praia branca. Muito branca. Todos os verdes e todas as cores se resumiram naquela praia. E não tinha princípio nem fim: era uma distância. Era paresque também uma margem... mas uma outra margem” (p. 189)

Essa idéia de um espaço autóctone, “um verdadeiro cosmos” aquele “canto do mundo” a que se reporta Gaston Bachelard (1993:24), telúrico a ponto de metabolizar de alguma forma o ser que o habita, parece guardar em *Relato de um Certo Oriente e A Terceira Margem* um parentesco agudo, por exemplo, com o *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. Assim, a degradação confirma nesses romances a vocação moderna de confronto com o passado, cuja conseqüência é uma espécie de ressentimento nostálgico, um desejo de recuperação de algo bom e prazeroso que, no entanto, se mostra irremediavelmente perdido, embora plenamente atuais nas imagens do espaço em que existiram: assim é a casa matriarcal em *Relato de um Certo Oriente*, assim é uma Amazônia livre do saque capitalista e da ditadura em *A Terceira Margem*, assim é a Macondo de *Cem Anos de Solidão*, antes daquele vento que a consumiu completamente. No entanto, a nostalgia que em outros contextos assume a configuração de falta de um tempo considerado perdido, aqui se desenha a partir de um outro *ethos*: o passado se registra infiltrado por uma história impossível de ser negada, mas cuja nostalgia parece se fazer presente apenas quando relacionada a uma comunidade em seus momentos iniciais.

## Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- JOSET, Jacque. *A Literatura Hispano-Americana*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MONTEIRO, Benedicto. *A Terceira Margem*. Belém: CEJUP, 1991.
- MOSER, Walter. *Spatzeit*. In: Miranda, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autentica, 1999.