



EMILIE E LUCIANA: UMA LEITURA SOBRE AS PERSONAGENS ROMANESCAS DE MILTON HATOUM E DALCÍDIO JURANDIR¹

Profa. Msc. Flávia Roberta Menezes de Souza

Resumo: Emilie, personagem central do romance *Relato de um certo Oriente* (1989) de Milton Hatoum, e Luciana, personagem-chave nos romances *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) e *Os habitantes* (1976) de Dalcídio Jurandir, apresentam semelhanças em seus processos de composição. Ambas figuram e ganham sentido dentro do romance graças à leitura que os demais personagens fazem delas. Isso fica evidente por meio do que Wolf Schmid chamou de “*text interference*” (SCHMID, 2010, p. 137). Esse aspecto torna as personagens multifacetadas, uma vez que a visão sobre a mesma personagem varia de acordo com quem fala sobre elas. Nesse sentido, esse trabalho propõe não somente uma leitura de dois grandes autores da literatura brasileira, mas revela como a construção narrativa dos romances modernos em foco é capaz de relativizar o status da personagem dentro da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno; Narratologia; Personagem

1. O ROMANCE MODERNO

No texto *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld inicia sua discussão em torno de um acontecimento moderno da Literatura - o romance moderno - evocando a lembrança do termo alemão *Zeitgeist*, que ele define como “um espírito unificador que se comunica a todas as culturas em contato”. Rosenfeld acredita que, até nas sociedades mais complexas como a nossa, existe além de uma interdependência e influência mútua entre ciência, arte e filosofia, uma espécie de unidade de espírito que impregna todas essas esferas de atividades humanas. Em seguida, o estudioso ressalta o fenômeno da “desrealização” que se pode observar sobretudo na pintura, pois essa arte abandonou a função mimética, a função de copiar a realidade empírica e sensível. Dessa forma, ele chama a atenção não só para o aparecimento da pintura abstrata, como também para o surgimento das correntes figurativas, como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Rosenfeld deseja, afinal, chamar a atenção para o fato de

¹ Apresentado no dia 29 de agosto de 2018, na Casa de estudos germânicos.



que a pintura moderna, ao deformar o homem e eliminar a perspectiva, põe em cheque toda uma visão de mundo construída a partir do Renascimento. Do mesmo modo, ele lembra o que ocorreu com as artes cênicas, o teatro, pois o mesmo, ao deixar para trás o palco à italiana, em que a arte imitava as minúcias da vida empírica, passou a se revelar enquanto jogo cênico, máscara, disfarce.

Apontando o *Zeitgeist* e o fenômeno da “desrealização” como sendo hipóteses de sua reflexão sobre a formação do romance moderno, Rosenfeld admite que as transformações no campo da Literatura não são tão perceptíveis quanto foram nas artes visuais e, ainda, que o mercado de romances é abastecido por um número bem maior de obras que seguem um estilo tradicional. Porém afirma que as mesmas modificações sofridas pela pintura podem ser identificadas no romance: a eliminação e ilusão de espaço na narrativa e o abalo sofrido pela cronologia e ordem temporal dos acontecimentos são características fundamentais que contribuem para a identificação do fenômeno moderno na Literatura. Rosenfeld cita como marco desse acontecimento as obras de Proust, Joyce, Gide e Faulkner e compara as características de suas obras com o que ocorreu no teatro de Strindberg, que conseguiu romper com a ideia de um espaço tradicional fechado, fazendo oscilar tempo e espaço pelas paredes do palco. Esses dois elementos, espaço e tempo, antes tidos como absolutos, sofrem com o modernismo uma mudança e se tornam subjetivos relativos.

O que a arte agora se propõe a fazer é reconhecer o que há de mais corriqueiro na filosofia e na ciência: por em cheque a noção absoluta de tempo, espaço, mundo. Rosenfeld aponta essa característica da arte moderna como um componente que dificulta a adaptação do público não acostumado com a quebra do compromisso com o mundo empírico das aparências. Assim, muitos leitores sentem grandes dificuldades em dar continuidade a leitura de certos romances, como é o caso da obra do escritor Dalcídio Jurandir. Apesar de ele ter falado sobre um espaço conhecido e descrever personagens aparentemente semelhantes a pessoas que já vimos, conhecemos ou das quais já ouvimos falar no mundo empírico, existe uma grande dificuldade enfrentada pelo público em relação às suas obras, por conta do estilo, da descontinuidade do tempo e do espaço na obra. De fato, o narrador de seus romances não firma nenhum compromisso



com o seu narratário e, nesse aspecto, a literatura parece comunicar de forma clara que seu maior compromisso, este não é o único, é com a linguagem.

Ainda assim, Rosenfeld coloca que seria absurdo renegar a arte tradicional, pois o público lhe dá franca preferência. Esse público, segundo o estudioso, só toma conhecimento das mudanças provocadas pela modernidade pelos temas, ou seja, acaba não compreendendo pelo próprio fazer artístico a essência das mudanças de nosso tempo. Assim, Rosenfeld assinala o romance de Virgínia Woolf e de Graciliano Ramos como exemplo de arte que representa a discrepância entre o tempo do relógio e o da mente, pois o homem não vive no tempo, ele é tempo. A cada minuto vivido, somam-se todos os outros já vividos. Essa questão só reforça a imprescindível participação do leitor, já que não irá contar com o recurso do *flash back*, que marca o passado como algo morto, que ficou para trás. No romance moderno, o passado ressurge a todo instante, participando do tempo presente, modificando-o e construindo-o.

No conjunto da obra de Dalcídio Jurandir, por exemplo, há três romances intitulados *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) *Os Habitantes* (1976) que narram, dentre outros acontecimentos, a história da personagem Luciana, que mesmo ausente fisicamente desde o início da narrativa, se faz presente pela voz. Não se tratando de nenhuma fantasmagoria, Luciana representa um passado que é constantemente revivido por outros personagens. Em determinadas situações, ao surgir uma fala dela em discurso direto, tem-se a impressão de que Luciana compõe o tempo presente da narrativa, a *diegese*, para usar o termo da narratologia, quando na verdade essa impressão não passa de um efeito provocado pela própria relação entre os tempos passado e presente que tanto entram em confluência na narrativa do romancista. Esse exemplo aponta para a discussão de Rosenfeld, confirmando a intensa presença da concepção de arte moderna na obra do escritor.

Para Rosenfeld, as mudanças ocorridas no romance dissolveram a personalidade individual e a mesma tornou-se abstrata no processo técnico de construção da narrativa. Isso possibilitou a revelação das configurações arquetípicas do homem, estas são intemporais, como o tempo mítico, que não é linear, mas circular. O estudioso cita, assim, obras de Faulkner e Macunaíma de Mário de Andrade como exemplos



de romances que apresentam esse mundo arquetípicos da existência humana, que simplesmente “desrealizam”, e “desindividualizam” o homem, apresentando essencialmente o que está por trás do mundo das aparências. Citando Proust como o responsável pelo rompimento com tradição no século XX, Rosenfeld fala sobre as implicaturas das mudanças na configuração do narrador do romance moderno: na obra do escritor francês, temos um narrador que não concebe o mundo como uma realidade exterior a ele, muito pelo contrário. A narração se passa em seu íntimo, demonstrando todas as contorções e deformações de que sua mente é capaz de causar no mundo empírico.

2. EMILIE, A MATRIARCA DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE

Emilie é a personagem central no romance *Relato de um certo oriente*, pois, além de ser a matriarca da família, que compõe o único núcleo de personagens da narrativa, todas as lembranças elencadas pela narradora convergem para a figura da libanesa. A narradora do romance comporta-se como escritora e organizadora de lembranças: todo o romance é um compilado de registros que ela fez das histórias que ouviu de outros membros e entes queridos da família. Assim, cada capítulo dos oito, é o registro da voz de um personagem diferente. É importante ressaltar que as marcas da subjetividade dessa narração estão por toda parte: desde o fato de ela não mencionar o próprio nome, como o fato de não informar nomes de membros da família com quem ela parecia ter pouca relação; é o caso de dois dos quatro filhos de Emilie, os quais ela detestava, e do marido de Emilie.

A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e 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 uma língua de fogo. (HATOUM, 1989, p. 10)

A narradora foi criada junto com o irmão por Emilie, que assumiu o papel de “avó adotiva” das duas crianças. Não é contado como se deu essa adoção e nem por qual razão Emilie assumiu o papel de avó. A narradora já está adulta e Emilie, morta quando esses relatos são organizados. Ela começa a narrativa falando do dia em que retornou a Manaus, para visitar a casa onde havia crescido com o irmão, e



adormeceu no jardim: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida” (HATOUM, 1989, p. 7). A relação de Emilie com a narradora e o irmão era bastante significativa, representada nos adereços que a matriarca usava, como se pode ver, por exemplo, em:

Quando meu irmão caçula nasceu, as quatro pulseiras passaram a pertencer ao corpo de Emilie. Nessa época eu já havia vasculhado os recantos do baú e do relógio ali encerrado: vi o hábito branco salpicado de bolor, de manchas amarelas e de nódoa de umidade, os sinais do abandono. (HATOUM, 1989, p. 61)

Após esse início, em que a narradora se coloca no tempo e no espaço, fragmentados pelos flashes de memória, temos as falas de Hakim: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas”. (HATOUM, 1989, p. 57). O capítulo dedicado ao relato de Hakim é iniciado quando a narradora o encontra no velório de Emilie. Os dois se abraçam e combinam uma conversa em local reservado. Tudo o que ele conta pode ser identificado no terceiro capítulo do romance. Ele conta como aprendeu o idioma árabe com a mãe e a maneira como percebia a língua, que a princípio era estranha, era coisa de adulto, era língua para se discutir assuntos importantes dentro de casa.

Além da sua relação com a língua, Hakim fala da conduta de Emilie como mãe:

Essa convivência de Emilie com os filhos me revoltava, e fazia com que às vezes me distanciasse dela, mesmo sabendo que eu também era idolatrado. [...] No meu íntimo, creio que deixei a família e a cidade também por não suportar a convivência estúpida com os serviçais. (HATOUM, 1989, p. 57)

Em dois capítulos à frente, temos a fala do marido de Emilie, um libanês muçulmano, que chegou ao Brasil depois da esposa:



Muito antes do desaparecimento de Emir, soube que me casaria com Emilie. [...] Os solteiros falavam de Emilie com efusão e esperança; os mais velhos recordavam a juventude, resignados e pacientes. Afinal, tinham vivido muitas décadas. Emilie era a única filha e, de tanto ouvir falar dela, enamorei-me. (HATOUM, 1989, p. 85-6)

Emilie é constantemente personagem central desse romance, uma vez que todos os personagens contribuem para a constituição dos relatos.

3. A PRESENÇA-AUSÊNCIA DE LUCIANA NA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR

Dos três romances que tematizam a história de Luciana, é em *Os Habitantes* que a presença da personagem é mais intensa, isto porque é nesse romance que se observa maior ocorrência da voz da personagem. Desde que é mencionada pela primeira vez, pela tia D. Santa, em *Primeira Manhã*, ela nunca se faz presente no tempo da narrativa.

Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoada, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pêlo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que partia-se ao meio, viventes pelo campo como tições. (JURANDIR, p. 31)

Luciana encontra-se desaparecida e nada é sabido sobre o seu paradeiro. Na verdade, em alguns momentos, é sugerido que um ou outro personagem possa ter alguma informação, mas nada é afirmado e, dessa forma, a narrativa ganha um tom misterioso. Por outro lado, podemos acompanhar uma série de informações sobre a personagem e isso contribui para a sua gradativa configuração dentro da obra:

Acabando, em Cachoeira, a escola primária com nota oito — seu caderno de caligrafia e ditado atestava. Uma letra de benza-te Deus, o nenhum borrão, a palmeira a lápis de cor na capa enfeitada de fitas, tudo cabeça



dela — Luciana até pediu: Mas me mandem pro Ginásio, eu quero. Mandaram? Haveres não tinham para interná-la pensionista no Santa Catarina, no Santo Antônio? Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? Disse “não”, acabou-se, o pai quis uma palavra... O não mal saindo da boca de sua mulher, parecendo mais dos olhos, tão manso, baixo, era a lei? O Coronel a língua engoliu. As duas irmãs mais velhas invejaram? Restava saber. D. Santa não explicava. (JURANDIR, p. 33).

A ausência de Luciana é inquestionável enquanto personagem que compõe a diegese do romance, por outro lado, o fato de outros personagens trazerem à tona recordações sobre a menina produz na narrativa outras narrativas imbricadas na primeira, o que caracteriza a presença de “níveis narrativos” (GENETTE, 1995, p. 227). É somente nos níveis secundários da narrativa que Luciana existe. Sua existência caracteriza-se não apenas como personagem referencial, mas como personagem cujo status quase se assemelha ao dos demais: ela possui voz própria, pois dialoga com o irmão Floremundo, personagem responsável pelas recordações que parecem trazer Luciana para o presente. Luciana fala, coloca-se à exposição pela própria linguagem revelada em discurso direto – essa ocorrência é o que diferencia o romance *Os Habitantes* dos outros dois anteriores:

Meu Deus, da mesma tinta e lustro o cabelo da caçula. Olha, mano, cor deste meu cabelo e cor do penacho do mutum tirado é da mesminha tinta. Quando num carnaval em Cachoeira, vou enfiar na minha fantasia um penacho de mutum. Não sacode a cabeça, mano, que eu ainda vou, sim, contigo, tu me leva, me fantasio na casa de D. Amélia, oh que esse meu irmão! Que triste irmão és! Penduraste a tua alegria no pé do urubu? (JURANDIR, 1976,, p. 42).

A forma como se configura essa presença-ausência da personagem é resultado de um trabalho com a linguagem elaborado pelo autor. Trata-se de uma linguagem que não parece buscar comprometimento com uma versão verdadeira da história, com um enredo fixo e bem delineado, pois nada é dito com precisão. Têm-se, então, as vozes dos personagens parentes de Luciana que a constroem enquanto ser, pois falam nela e recordam situações envolvendo a menina; e tem-se, ainda, a voz da própria personagem que revela a si mesma enquanto ser no mundo, ao expor sua visão própria de mundo.



Pode-se ainda observar que a própria existência de níveis diferentes na narrativa funciona como última possibilidade de permitir que a voz daquela menina renegada pela família, desabençoada por todos, pudesse se expressar, pudesse não ser apenas uma referência, mas um ser de consciência e ideia própria.

Wolf Schmid (2010), teórico de estudos recentes no campo da narratologia, relaciona a presença do “*interference text and character’s tex*” na composição da narrativa e contribui para uma reflexão sobre o que ocorre nesses romances:

Text interference is a hybrid phenomenon, in which *mimesis* and *diegesis* (in the Platonic sense) are mixed, a structure that unites two functions: the reproduction of the characters’ text (*mimesis*) and the actual narration (*diegesis*). The text interference, which is characteristic of narrative prose, with its two components, appears in various forms, of which the so-called *free indirect discourse* (subsequently FID) has most often been the subject of academic study. (SCHMID, 2010, p. 137)

Tanto a personagem de Milton Hatoum quanto a de Dalcídio Jurandir encontram-se ausentes nas narrativas, porém são constantemente evocadas pelos outros personagens e pelo próprio texto, que apresenta a fala das personagens.

Referências

- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- HATOU, Milton. **Relatos de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JURANDIR, Dalcídio. **Primeira manhã**. Belém: EDUEPA, 2009.
- _____. **Ponte do galo**. São Pulo: Martins, 1971.
- _____. **Os habitantes**. Rio de Janeiro, 1976.
- ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto I. 5ª ed. Perspectiva: São Paulo, 1996.
- SCHMID, Wolfgang. **Narratology: an introduction**. Berlin/New York: Gruyter, 2010.