

# ALEGORIAS DA CASA EM RUÍNAS NOS ROMANCES DE HATOUM E LOBO ANTUNES

Tatiana PREVEDELLO\*

■ **RESUMO:** 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. O significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, é continuamente encenado no romance contemporâneo de Língua Portuguesa, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricœur, como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conseguem esquecer os eventos transcorridos, repetidos em suas lembranças. Nesta perspectiva, embora Milton Hatoum e António Lobo Antunes apresentem características estéticas bastante diferenciadas na composição narrativa de seus enredos, compreendemos que inúmeros elementos podem aproximar os autores, sobretudo em aspectos referentes a elaboração hermenêutica da memória que se projeta sobre as ruínas históricas, continuamente rememoradas pelas personagens que habitam o espaço ficcional. Assim, nos propusemos examinar, nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *O arquipélago da insónia* (2008), a relação entre o espaço da casa e os escombros memorialísticos que subsistem às ruínas do passado.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Hermenêutica. Ruína. Casa. Ficção luso-brasileira.

## A casa em ruínas: considerações iniciais

O *cosmos* da casa em ruínas, habitado por imagens fantasmagóricas que emergem das reminiscências de personagens que se dedicam, mesmo que involuntariamente, à realização de um trabalho arqueológico acerca de sua ancestralidade, é um dos elementos que aproxima as narrativas de *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance do escritor manauara Milton Hatoum, publicado em 1989, e *O arquipélago da insónia*, que o autor português António Lobo Antunes trouxe ao público em 2008. Embora a perspectiva estética e os projetos literários destes escritores sejam diferenciados, muitas linhas hermenêuticas convergem na escrita de ambos, sobretudo relacionadas aos aspectos que Paul Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) descreveu como a fenomenologia da memória.

---

\* UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91501-970 – t\_prevedello@hotmail.com

Para Ricœur ocorre uma transição da “memória corporal” para a “memória dos lugares”, a qual é garantida por ações que se revestem de uma importância significativa como a orientação geográfica, os deslocamentos territoriais, mas, sobretudo, como encenam os romances *Relato de um certo Oriente* e *O arquipélago da insônia*, a condição de habitar um lugar. Dessa forma, os episódios lembrados encontram-se, de forma intrínseca, associados à lugares que, nos livros em questão, se concentram essencialmente no espaço da casa. Nesse nível memorialístico ocorre o fenômeno dos “lugares da memória” (Ricœur, 2007, p. 58), antes deles se transformarem em uma referência para o conhecimento histórico. Os lugares da memória, segundo Ricœur, funcionam, sobretudo, ao modo dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecer, de modo alternado, uma força à memória que falha, no combate contra o esquecimento ou, inclusive, um suplemento tácito da memória morta: “Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras” (Ricœur, 2007, p. 58).

O significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, é continuamente encenado nos romances de Hatoum e Lobo Antunes, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricœur (2007), como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conseguem esquecer os eventos transcorridos, repetidos em suas memórias. 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. O referido aspecto é abordado com ênfase em *Origens do drama barroco alemão* (1984), texto no qual o pensador defende que as ruínas equivalem, para o pensamento barroco, o mesmo que significam para o historiador materialista.

A considerar que as ruínas e, sobretudo, os detritos, possuem uma conotação negativa, eles passam a ser valorizados à medida que se transformam em vestígios de um mundo anteriormente intato. O vestígio apresenta uma qualidade bidirecional, elemento que se torna mais nítido quando se considera a sua dimensão temporal. Sob uma perspectiva, existe um processo de deteriorização na passagem do passado para o presente; sob outro viés, são as próprias ruínas que favorecem o empreendimento para o caminho inverso. A condição dos restos, em inúmeras vezes, são o único testemunho que possibilitam o acesso ao passado. De acordo com Benjamin, o passado está presente nas ruínas, que, se pudessem falar, teriam muito a dizer. Basta ouvi-las ou, então, fazer uma leitura em busca de componentes dispersos de algo anteriormente inteiro. É na tese central do anjo da história que se articula seu repúdio à postura progressista, cujo pecado maior é o de desprezar as vozes do passado.

Ruína e história, em Benjamin, se encontram entrelaçadas. No âmbito sensorial, na condição de ruína, a história se fundiu com um panorama de inevitável declínio. A compreensão barroca apresenta uma valorização evidente dos fragmentos como princípios construtivos e, nesse contexto, ruínas e fragmentos criam e edificam alegorias. De acordo com essa pulsão criativa, a alegoria se mostra violenta, uma vez que extrai do fluxo da história-destino um fragmento de intemporalidade. O sentido da violência aqui é positivo, uma vez que deseja redimir pelo conhecimento: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

As “ruínas” do imponente sobrado de uma família de imigrantes libaneses, estabelecidos em Manaus a partir do início do século XX e que obtiveram prosperidade econômica dedicando-se à atividade comercial, são a principal alegoria responsável por organizar a narrativa de *Relato de um certo Oriente*. O regresso da neta adotiva da matriarca Emelie, depois de passar duas décadas distante da casa onde fora criada, é o evento que desencadeia o trabalho de reconstituição arqueológica das memórias familiares. Ao voltar à antiga casa impulsionada pelo desejo de reencontrar a “mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20), a notícia de seu falecimento a surpreende e, neste momento, é aberta a oportunidade de desenvolver um intenso diálogo com seu tio Hakim, primogênito de Emelie que, também, depois de muitos anos distantes do núcleo familiar volta para o lar de origem, agora apenas habitado pelas lembranças espectrais.

A alegoria do anjo da história, proposta por Benjamin (1987), é um dos elementos recorrentes que subjazem à ficção de Hatoum e, em *Relato de um certo Oriente*, o olhar do anjo sobre as ruínas da casa e dos espectros dos indivíduos que nela habitaram é a matéria que, por essência, consubstancializa a narrativa de ficção. Hakim faz emergir a memória e as vozes dos mortos em seu testemunho, ao evocar as reminiscências do ídolo de Emelie, seu irmão suicida Emir, assim como reconstitui a gênese da família, ao acessar o relato do fotógrafo alemão, Gustav Dörner. Hindíé Conceição, melhor amiga de Emelie, é quem descreve o íntimo, o interior da casa, a memória de Soraya Ângela, morta tragicamente, a segregação de Samara Délia, os últimos “sonhos” de Emelie, que antecederam ao sono definitivo, quando no “silêncio do olhar, a memória trabalha” (Hatoum, 2008, p. 138), ainda que seja “sem o olhar e a memória” (Hatoum, 2008, p. 138).

O enredo de *O arquipélago da insônia*, ambientado na herdade de uma vila rural, em território continental que aparenta ser a região portuguesa do Alentejo, embora não existam indicações geográficas precisas, emprega o intertexto bíblico, reelaborando-o pelo viés da ironia paródica, para expressar o discurso de três gerações de uma família cuja decadência econômica paira sobre o antigo esplendor proveniente do poder agrário:

à medida que o saco preso à enxada descalçava o seu nó revelando meia dúzia de tordos na armadilha que deixou no mato, os tordos mortos como nós todos mortos um dia dado que **uma geração vai e uma geração vem porém a Terra permanece até ao fim dos Tempos** exceto o bosque de castanheiros que Lhe aprovou destruir e em que tive a honra de ajudá-Lo lançando-lhe o fogo para que o cheiro da infância me não atormentasse mais (Antunes, 2010, p. 219, grifos nossos)

Um conjunto de incomunicáveis “ilhas interiores”, segregadas pela angústia, na qual “(há momentos em que **me pergunto se não estamos todos mortos (...)**” (Antunes, 2002, p. 17, grifos nossos); pela solidão, uma vez que “**sobram os fantasmas** que me exigem entre eles num resto de cortina que não cessa de pronunciar o meu nome” (Antunes, 2002, p. 20, grifos nossos); por traumas que evocam o momento em que “um hálito de pólvora subia das cruzes dos soldados quando as criaturas da vila, há tantos anos finadas, principiaram a cercar-nos, nos meses da revolução” (Antunes, 2002, p. 10); pela degradação física e existencial de alguém “a buscar-se entre ruínas, **encontrando uma cara que não lhe pertencia ou pertenceu em tempos e jogando-a fora**” (Antunes, 2002, p. 145, grifos nossos) formam este arquipélago textual do qual emanam as vozes de sujeitos náufragos de si mesmos.

Os dispositivos memorialísticos, que emanam das ruínas do passado das casas que centralizam a dimensão espaço-temporal de *Relato de um certo Oriente* e de *O arquipélago da insónia*, unem as personagens de ambas as narrativas, imersas em suas reminiscências sobre os eventos antigos, enquanto convivem, no presente, com os espectros que subsistem aos escombros que se mostram, tal como na alegoria do *Angelus Novus*, persistir à degradação dos corpos, ceifados pela morte, e da matéria física que, em um impossível acordo com o tempo, evolui para a desintegração.

### As vozes de um relato sob as ruínas da casa

A modulação narrativa de *Relato de um certo Oriente*, antes de se configurar como um trabalho que explora, ficcionalmente, o exercício da metalinguagem, uma vez que a narradora inominada, filha adotiva da matriarca libanesa Emilie, ocupa-se em reunir depoimentos de vários personagens, sobretudo de Hakim e Hindié, sobre os quais a sua própria voz, irá planar “como um pássaro gigante e frágil sobre as outras vozes” (Hatoum, 2008, p. 148), apresenta-se como uma profunda imersão memorialística, desencadeada pela morte de Emelie, que se instaura em direção ao passado, atravessando profundas camadas temporais que, constantemente, possuem como única alternativa a negociação inevitável entre memória e imaginação: “(...) comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido

que Emilie inventava todos os dias” (Hatoum, 2008, p. 148). Apenas as vozes emudecidas para sempre ainda reverberam na casa vazia, sobre a qual as ruínas são a única perspectiva do futuro:

A casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa. O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo: os pátios, a fonte e o seu entorno, a flora que une o céu à terra, os animais que descobrem a clausura e animam-se ao ouvir a voz de Emelie (Hatoum, 2008, p. 138).

O cenário para o qual a neta adotiva de Emilie retorna, a fim de restaurar os fios da memória que julga estar desalinhados, corrompidos e, para tanto, investe em inúmeras técnicas para registrá-los, de modo que consiga reunir o maior número possível de informações acerca da história da família que a acolherá desde a infância – “(...) disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos” (Hatoum, 2008, p. 147) – encontra-se vazio e completamente desintegrado. O antigo sobrado onde habitou uma família de prósperos comerciantes libaneses principia a ruir e as vozes dos mortos e ausentes sobrepõem às memórias que, hermeneuticamente, a narradora-organizadora do relato busca, com obstinação, restaurar.

Ao reencontrar, por ocasião do velório de Emelie, o filho mais velho da matriarca, a quem a narradora, afetosamente, dirige-se como tio Hakim, o movimento do *Angelus Novus* começa a ser encenado, uma vez que esta personagem, cujo o relato é o mais extenso e detalhado, imerge nos escombros do passado da família que, agora, além de sua mãe, reúne um significativo número de mortos – Emir, o irmão suicida de Emilie, Soraya Ângela, seu pai – e ausentes: os irmãos gêmeos desintegrados do núcleo familiar e Samara Délia, a irmã que partiu e sobre a qual há muito não se tem notícias. A voz de Hakim atravessa diversas camadas memorialísticas, as quais remetem à história da família libanesa, muito antes do seu nascimento. Disposto a atender ao pedido da sobrinha e satisfazer o seu interesse por Emilie, “ansiosa em conhecer a sua vida numa época anterior ao nosso convívio” (Hatoum, 2008, p. 27), Hakim, “como alguém que acaba de encontrar a chave da memória” (Hatoum, 2008, p. 28), demonstra que pode “passar o resto da minha vida falando do passado” (Hatoum, 2008, p. 28) e recompõe, tramando à sua voz outros discursos sobrepostos a sua memória, a história da família.

Hakim, ao realizar uma profunda imersão no passado da família, encena importantes *mise em abymes* e evoca, para o presente da narrativa, a voz do amigo Gustav Dorner, fotógrafo alemão que registrava a vida amazônica por intermédio

de uma câmera Hasselblad, admirado por sua memória invejável, pois “todo um passado convívio com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante” (Hatoum, 2008, p. 53). Dorner, outrossim, reúne ao seu potencial mnemônico a técnica mecânica de capturar imagens, recurso que fortalece o seu acervo memorialístico: “Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica’ ” (Hatoum, 2008, p. 53). Ao abrir uma intersecção espaço-temporal e reproduzir *ipsis litteris* o discurso de Dorner, Hakim traz à superfície da narrativa as percepções sócio-históricas de um homem estrangeiro acerca da vida manauara:

Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (Hatoum, 2008, p. 55).

Embora não figure aqui, entre nossos propósitos, desenvolver uma análise sobre a decadência econômica que paira sobre a cidade de Manaus nas primeiras décadas do século XX, os lastros *Angelus Novus* se estendem pela capital manauara posterior a opulência do ciclo da borracha e são assimilados pela percepção e pelas lentes de um estrangeiro: “(...) uma dessas famílias que no início do século eram capazes de alterar o humor e o destino de quase toda uma população urbana e interiorana, porque controlavam a navegação fluvial e o comércio de alimentos” (Hatoum, 2008, p. 55). Em constante negociação com a memória, Dorner apresenta a Hakim um dos mais completos acervos concernentes à história de sua família: “Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio” (Hatoum, 2008, p. 54). Dorner, ainda, é quem abre uma das mais significativas *mise em abymes* do romance, ao reproduzir a voz do pai de Hakim: “Num de nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai” (Hatoum, 2008, p. 54). O patriarca libanês, “no entardecer de um dia de 1929” (Hatoum, 2008, p. 63), resume a Dorner, que transcreve em seu caderno com poucas distorções, a sua vinda ao Brasil, as razões que o levaram a se estabelecer em Manaus, seguindo os passos do tio Hanna que, anos antes havia atravessado o oceano e principiara a aventura pela selva amazônica, na qual também vem a desaparecer: “Não procurei saber como e quando morreria. Após ter vivido alguns anos naquele lugar, foi possível presumir uma causa: as febres proliferavam tanto

quanto as fachadas que rasgavam o ventre dos homens; isso explicava por que o cemitério era mais vasto que a cidade” (Hatoum, 2008, p. 67-68). Hakim, ao reproduzir para a sua interlocutora o discurso de Dorner, no qual, por sua vez, está registrada a voz de seu pai, entrelaça à história da família uma análise sociológica da cidade que se desenvolveu entre o rio e a floresta. As percepções críticas de Dorner, que não mais se limitam a assimilar o mundo por meio das lentes de sua Hasselbland – “(...) alterei o rumo do olhar; antes fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa” (Hatoum, 2008, p. 73) – imprimem marcas indeléveis no espírito de Hakim, uma vez que o seu convívio intenso como o fotógrafo contribui para que, também, desenvolva uma visão perspicaz concernente ao plano sociocultural em que a sua família constituída por imigrantes libaneses está imersa nesta região do Brasil. Diante de sua interlocutora Hakim descortina um universo de perversões e hipocrisias cultivadas no seio de sua própria família, sustentadas, sobretudo por Emilie, a personagem mais ambivalente da narrativa.

A figura ambígua de Emilie, “a mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20) exerce fascínio, tanto sobre sua neta adotiva que, em seu retorno a Manaus, emprega todos os recursos possíveis para, em meio aos escombros do presente, reconstituir as lacunas do passado que lhe são alheias, quanto de Hakim, seu filho primogênito. Ao decidir deixar Manaus e partir para o sul, Hakim opta por “venerar Emilie de longe” (Hatoum, 2008, p. 76), por não mais suportar as incongruências que constituíam a personalidade de seu ídolo. A generosidade de Emilie sempre foi uma virtude cultivada em meio a grandes dicotomias. Praticava a religião com fervorosidade, sobretudo após o desaparecimento de seu irmão Emir, razão que a levou a criar uma espécie de ritual em torno da fatídica data, o qual culminava com a distribuição de donativos à população mais necessitada de Manaus, que a tratavam como “a mãe de todos” (Hatoum, 2008, p. 89). Segundo o próprio filho Hakim, foi a única pessoa que permitiu que sua irmã, Samara Délia, e a filha concebida misteriosamente na adolescência, Soraya Ângela, sobrevivessem em meio as hostilidades da casa que se voltavam contra ambas. Sob outra perspectiva, a mesma Emilie foi uma mãe condescendente para com os abusos e violências que os inominados filhos gêmeos praticavam contra as mulheres com as quais se envolviam, sobretudo as empregadas da casa: “-Deus? – contra-atacou Emelie. – Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espavizadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados” (Hatoum, 2008, p. 77-78). As mulheres que executavam o trabalho de casa, sobretudo Anastácia Socorro, a única que, por não ser considerada bela, era poupada dos abusos dos gêmeos, viviam em um regime de exploração, tal como observa Dorner: “-Aqui reina uma forma estranha de escravidão (...) – A humilhação e a ameaça são o açoitoe; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (Hatoum, 2008, p. 78).

O mesmo fascínio que Emelie despertava no filho mais velho, razão que motivou a deixar o norte por não suportar a personalidade ambígua da mãe – “Essa convivência de Emelie com os filhos me revoltava, e fazia com que às vezes me distanciasse dela (...)” (Hatoum, 2008, p. 78), é a razão que move a sua filha adotiva a regressar aos escombros da casa que acolhera a ela e seu irmão e restaurar as dobras da história por meios dos relatos que recolhe. Todavia, neste ponto, apresentam-se as falácias que permeiam a organização do relato, pois como destaca a narradora “tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios”, elemento que se projeta diretamente na metodologia de trabalho que é desenvolvida: “Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias” (Hatoum, 2008, p. 147).

Para Benjamin, o homem barroco está submerso por catástrofes porque sua história natural, compreendida como “história-destino” é esvaziada de “força-messiânica”. A transcendência foi eliminada ao preço de se secularizar a religião no século XVII, pois tanto a vida humana, quanto a sua salvação, foram concebidas profanamente. A imanência passou a cegar a história e, dessa forma, transformou-a em natural e ameaçadora. Assim, a história, desprovida de intencionalidade messiânica, passa a ser história da natureza, configurada por sucessões de catástrofes que irão culminar na catástrofe final. A negociação que a narradora estabelece com a alegoria do *Angelus Novus* é falha, pois ela mesma admite ser impossível ordenar, mesmo que narrativamente, as ruínas do passado colhidos nos relatos que transcreve e nos documentos que examina. A existência se perde nos vãos onde predomina o esquecimento e, neste embate, onde o exercício da ficção vence a tentativa de historicização apenas resta “imaginar com os olhos da memória” (Hatoum, 2008, p. 149).

### **Aparições fantasmagóricas na casa em ruínas**

Da mesma forma que *Relato de um certo Oriente*, a narrativa de *O arquipélago da insônia* apresenta como *cosmos* primordial o espaço da casa, outrora próspera, mas que no presente do enredo subsiste à degradação, à morte e às ruínas. No romance a fotografia dirige as imagens fantasmagóricas que emergem da narrativa, as quais estabelecem um confronto entre o esplendor vivido no passado em uma herdade, supostamente alentejana, e a decadência que se instaura no presente do texto, tal como observa Ricoeur (2007, p. 61): “(...) a imaginação e a memória tinham como traço em comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda a posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”. O parágrafo de abertura do livro, o qual apresenta a casa que corresponde ao cenário principal do romance, ilustra a perspectiva da ausência das personagens, que sucumbiram às imagens impressas nas fotografias:



De onde virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase **tudo lhe falta**? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isso, **fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo** (...), a vila cada vez mais distante onde **as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos** em cujas ruas trotava abraçado ao meu pai, assustado com os postigos vazios e a certeza que nos espreitavam dos amieiros da praça **no tempo em que nada faltava na casa**, a minha mãe no andar de cima a perfumar baús, a chávena da minha avó no pires e **ela fixando-me com um olhar de retrato que atravessava gerações** (Antunes, 2002, p. 9, grifos nossos)

Em *O arquipélago da insónia*, portanto, a ficção narrativa está intrinsecamente aliada à elaboração de imagens cuja importância essencial é exercitar, por intermédio da memória, a imaginação que, neste enredo, configura-se pelo potencial de anunciar a morte como único horizonte possível e, ao mesmo tempo, permitir aos fantasmas a plena interação no mundo dos vivos, de modo que não se instaura um limite preciso entre uma dimensão e outro. As ruínas e as degradações físicas e existenciais estão plenamente instaladas no panorama atual da narrativa. A morte, no romance, é o principal fio que se distende no decorrer do texto, o qual orienta tanto as personagens-vivas, que se projetam para o término de sua existência, quanto as personagens-mortas, as quais interagem na ação do romance, reconfiguradas pelas reminiscências do narrador que, continuamente, evoca para o plano textual presente os espectros dos mortos — “fotografias antigas em lugar de minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo” (Antunes, 2008, p. 9) —, assimilados pela memória de uma casa “onde quase tudo lhe falta” (Antunes, 2008, p. 9) e os objetos remanescentes de seu passado próspero, que abrigam a ausência do que se esvai no decadente cenário atual.

Nesta trajetória coordenada pela prima Hortelinda, figurada como a Moira Átropos que corta o fio da vida, a morte adquire, por conseguinte uma relação dicotômica, pois se tudo caminha em sua direção, por outro lado, as fotografias estão para provar que, pelas vias da imaginação, a vida espectral subsiste, tal como observa Ana Paula Arnaut (2008, p. 3)

A história é, ainda e sempre, de desagregação e de falência da família; de ruína e morte de uma Casa (Antunes, 2008: 139), “em que apesar de igual tudo lhe falta” (*ibid.*: 24-25). Melhor, “uma casa a quem tudo falta” (*ibid.*: 21), como também afirma o autista, pela personificação misturando e confundindo o espaço e os seus habitantes e assim sublinhando a miséria, o abandono e o vazio de tudo e de todos – inclusivamente de Cristo e de Deus. Não por acaso, portanto, o primeiro surge “torto na parede” (*ibid.*: 17) ou em “agonia” (*ibid.*: 116), enquanto o segundo, esse, como insistentemente se escreve, sempre aparece como alguém

que se esqueceu “da gente”(ibid.: 251), se calhar porque não está “em parte alguma” (ibid.: 38) ou, tão-somente, porque “se lhe turvou a cabeça” (ibid.: 251).

No espaço da “casa a quem tudo falta apesar de igual” (Antunes, 2008, p. 16) a convergência entre tempo e espaço se instaura, sobretudo, no âmbito da memória e da imaginação, como declara o narrador: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (Antunes, 2008, p. 11). No decorrer de toda o percurso narrativo os espectros do passado são evocados, de modo que sua presença indelével jamais deixa de ocupar os ambientes da casa, a ponto de existir o questionamento: “(há momentos em que pergunto se não estamos todos mortos...)” (Antunes, 2008, p. 17). No plano hermenêutico, as matrizes históricas que remetem ao passado próspero da família proprietária da herdade, microcosmos que funciona como uma espécie metonímia do poder de comandar o mundo, são enunciadas no texto por meio de objetos que funcionam como operadores simbólicos do tempo e da memória e, conseqüentemente, instauram a fenomenologia da imaginação.

Há uma obsessão no romance, recorrente na ficção de Lobo Antunes, pela reprodução narrativa de retratos e relógios analógicos, elementos que, de forma incisiva, questionam a memória e a permanência. Em *O arquipélago da insônia*, metonimicamente, a passagem da vida para morte significa tornar-se um retrato: “fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai (...)” (Antunes, 2008, p. 9); “somos personagens de moldura” (Antunes, 2008, p. 19); “apenas fotografias de criaturas tão irreais quanto nós” (Antunes, 2008, p. 21); “as fotografias que me esperavam contentes e ao juntar-me a elas defunto também” (Antunes, 2008, p. 22); “quando a minha avó se tornou fotografia um retrato sozinha quase a sorrir garanto” (Antunes, 2008, p. 26). Nesta operação fenomenológica, as fotografias funcionam como dispositivos documentais, arquivos imagéticos que tensionam a relação temporal demarcada pelo passado monumental em confronto com o presente em crise.

No romance a presença das personagens mortas se faz tão expressiva quanto a das que ainda vivem e a construção narrativa de fotografias, entre outros objetos que representam o acervo das reminiscências da herdade e da casa, configura-se como um método de interação entre os diferentes planos memorialísticos e espaço-temporais instaurados em *O arquipélago da insônia*, nos quais os espectros estão autorizados a moverem-se do passado e interferir no presente, cuja expectativa máxima de futuro apresentada pela morte é, igualmente, tornar-se um retrato.

Na acepção crítica, é necessário melhor compreender o passado, uma vez que nele o presente já era gestado. Esse exercício está diretamente ligado à ressurreição. Ao se pensar na análise que Benjamin realiza da obra de Charles Baudelaire e, inclusive, do próprio Baudelaire em relação a de Constantin Guys, o pintor da vida moderna (BAUDELAIRE, 1996, p. 6), apresentam-se, em ambos, exemplificações

desse exercício crítico. No exame duplo da obra, tanto como fenômeno social, quanto como mônada, há a implicação em desvendar o pacto fugaz entre forças contraditórias da obra, em suas dimensões do passado e do presente, com a intenção de capturar e atualizar essas forças como em um sonho. Dessa forma, é papel do crítico transpor dimensões temporais, despir passados para prever futuros e realizar os mais variáveis jogos de combinação entre passado, presente e futuro. Contida na relação temporal do crítico, situa-se o seu esforço em estabelecer um contraste entre utopia e realidade da obra de arte, que significa ver a alegoria presente na ruína. Origina-se desse aspecto a correspondência entre a tríade obra de arte/ruína/alegoria e a história. A obra de arte expressa-se como ruína alegórica, que testemunhou o que ocorreu e o que não houve na dimensão histórica, uma vez que documenta um passado concretizado e indica, simultaneamente, para o que poderia ter sido e não foi, ou seja, o sonho.

Em *O arquitélogo da insónia* a presença das fotografias não provoca uma ruptura temporal, no sentido das representações mnemônicas da voz narrativa deslocarem-se para o passado, uma vez que são os indivíduos cristalizados nos retratos que impõem a sua sobrevivência entre os escombros do presente, pois conforme declara o narrador: “(há momentos em que **me pergunto se não estamos todos mortos** salvo o meu irmão a contemplar o relógio de que o esmalte dos números se descolou com o tempo)” (Antunes, 2010, p. 17, grifos nossos). As incomunicáveis “ilhas” noturnas do romance deslocam para o seu interior a segregação do continente onde habitam. As evocações memorialísticas ao passado de esplendor se confrontam com a ruína de uma casa onde subsiste a lembrança do “perfume dos baús”, interseccionada à rememoração de eventos da história recente portuguesa, emoldurados pelas ações de barbárie que se desencadearam na vila por “comunistas que ocupavam herdades e quintas vindos da planície” (Antunes, 2010, p. 11), que “(...) nos meses da revolução a tropa e os camponeses tentaram furtar-nos a casa (...) queimando o celeiro, degolando a criação e quebrando as patas aos borregos e às vacas” (Antunes, 2010, p. 10). O passado que se faz presente pelas operações mnemônicas, sempre contestadas a respeito de sua veracidade, pois lembrar é, sobretudo, inventar, desenvolve na cena narrativa uma espécie de eternidade, na qual os mortos emoldurados em retratos estão em contínua interação com os vivos “a remexer na memória pensando que se uma pessoa não tem mortos não tem vivos também” (Antunes, 2010, p. 42).

A herdade, representação alegórica do mundo, também simboliza o imaginário português, ao trazer para o foco narrativo as grandiosidades históricas em tensão com a decadência presente. Aqui, o olhar do *Angelus Novus*, encena no âmbito presente as ruínas que se acumularam no decorrer da história, de modo que a convivência com as imagens espectrais, seja por intermédio das fotografias emolduradas ou da imaginação, que sugere que a convivência com os mortos não se rompeu. Assim, conforme explica Blaut (2015, p. 43):

Mas o que torna O arquipélago da insónia uma casa assombrada é o facto de a voz narrativa ser a voz de um fantasma, de fantasmas. Todos “são mortos-vivos”, inclusive a própria morte, personificada na prima Hortelinda (...). A “casa a quem tudo falta apesar de igual” (AI 21) é uma compilação de ruínas, é o espaço que mais afinidades apresenta com uma típica casa assombrada que, porém, não passa de uma fantasmagoria elaborada pela imaginação de um autista. Como habitante de uma casa imaginária, também ele é narrado como um fantasma. (...) A casa feita de restos, “construída com as sobras do convento que os frades desertaram dado que esta terra amarga sem que o Senhor se manifeste em sua proteção e auxílio” (AI 249), é narrada como uma aparição fantasmática. “Essa é sem dúvida uma imagem-chave reunindo em si as condições contraditórias de conforto doméstico e inquietação fantasmagórica, o que se aplica perfeitamente à ideia de uma “casa assombrada”.

A condição do destino humano, em *O arquipélago da insónia*, é apresentada de modo que a existência ficcional das personagens se mostre estagnada no tempo, não pressupondo uma evolução ou a busca da transcendência. Não existe qualquer expectativa de libertação de um presente asfixiante, que se inscreve sobre as ruínas de um passado próspero, do qual emergem as aparições fantasmagóricas que continuamente são reiteradas no texto. As referências ao tempo, no romance, corroboram para que esse aspecto plasme sobre as personagens a experiência da imobilização do temporal, o que faz com que a narrativa aparente não evoluir, no âmbito das ações que apresenta, uma vez que a única direção que se consoma é a da própria morte. Em *O arquipélago da insónia* e, de modo geral, no conjunto da obra de Lobo Antunes, o sujeito ficcional é incapaz de ultrapassar o estado de infortúnio que paira sobre a cena narrativa e não transpõe as limitações que o cerceiam, uma vez que o presente é sempre a reiteração do passado, e a morte é o único horizonte de expectativa que se define.

### **Seres extintos, ruínas eternas: considerações finais**

Os dispositivos memorialísticos, que emanam das ruínas do passado das casas que centralizam a dimensão espaço-temporal de *Relato de um certo Oriente* e de *O arquipélago da insónia*, unem as personagens de ambas as narrativas, imersas em suas reminiscências sobre os eventos antigos, enquanto convivem, com as ruínas presente. A perspectiva alegórica do mundo a partir do espaço da casa, nestes romances, se mostra na percepção da morte existente na vida. Por esta razão, para Benjamin, a obra de arte, especificamente abordada em seu estudo sobre o drama barroco, é a ruína. Ela não apenas apresenta indícios do que foi, mas as potencialidades não construídas historicamente, mostrando o lamento da felicidade perdida no passado. A ruína, na condição de obra, configura-se como um índice ou

registro de esperança, pois “mantido o registro, mantém-se a promessa de felicidade, eventualmente realizável. Se realizada, a arte seria, talvez, dispensável, pois a vida mesmo seria ‘artística’ ” (KOETHE, 1976, p. 42). É necessário, portanto, redimir na ruína toda a realidade que se apresenta como falsa e ilusória. Assim, a obra de arte pode ser ruína, atualizável na pluralidade de significações. O papel de realizar uma investigação arqueológica é assumido pelo crítico, pois é ele que apresenta disposição para descontinuar o curso da história.

No romance de Hatoum existe um investimento epistemológico voltado para o exame de todos os caudais memorialísticos que emanam das vertentes já extintas do passado, para que este material, proveniente dos relatos, possa receber uma configuração metalinguística e consequente ressignificação, o que se revela como um investimento falho, pois o lastro das ruínas que se estendem sob o olhar do anjo da história são apenas “notas esparsas e frases sincopadas” que modulam “a melodia perdida” (HATOUM, 2008, p. 148). Para o crítico artístico o passado deve ser apreendido em decorrência de sua atualidade, ou plurivocidade. A qualidade autônoma não pode ser reduzida a um documento sócio-histórico, que ateste a existência do passado. Sua autonomia consiste em ser ruína e, de forma paralela, não-ruína de algo que não existiu, de ficções, de concretizações em aberto, de alternativas à realidade. Pode-se considerar, assim, a obra como ruína de algo que não existiu e, por isso, inconsciente.

No enredo loboantuniano a convivência incontornável com as lembranças fantasmagóricas orienta a direção para onde a escrita flui e se extingue. E com os espectros que subsistem aos escombros que se mostram, tal como na alegoria do *Angelus Novus*, persiste a degradação dos corpos, ceifados pela morte, e da matéria física que, em uma impossível negociação com o tempo, evolui para a desintegração.

A reatualização histórica do passado, operacionalizada pelos narradores de *Relato de um certo Oriente* e do *Arquipélago da insônia*, por uma perspectiva mostra o lamento, o qual Benjamim refere, acerca de uma possível felicidade perdida que, no tempo presente, converteu-se em ruínas. Por outro lado, à medida que as vozes narrativa imergem nos escombros do passado, o que vem à superfície do texto, relativa à época em que a “mãe do mundo” (HATOUM, 2008, p. 20) reinava no sobrado manauara ou quando, ainda, a tosse do avô comandava o mundo “no tempo em que nada faltava na casa” (ANTUNES, 2010, p. 9), são as misérias existenciais que sobrepassavam às personagens, conjugadas de uma maneira inextricável à perspectiva sociopolítica e histórica, e a toda a forma de violência, injustiça e opressão daí decorrentes. Além disso, obtêm preponderância nos romances, os dilemas de ordem moral e religiosa que, igualmente, vitimam as personagens, como se desencadeou, sobretudo com Samara Délia e a filha Soraya Ângela, a toda ordem de abusos e segregações do espaço da casa e da sociedade. Esse aspecto comprava que, por trás da máscara melancólica que “olha todos os

defuntos das molduras dos destroços da casa” (Antunes, 2010, p. 66), a arqueologia realizada entre os seus escombros mostra que não existe o que lamentar acerca da “melodia perdida” (HATOUM, 2008, p. 148).

PREVEDELLO, T. Allegories of the house in ruins in the romances of Hatoum and Lobo Antunes. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 327-341, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The Angel of History thesis, which encourages us to think about the dispersion of ruins, presents a central configuration for understanding historical time. The allegorical meaning of the Angelus Novus, referred to by Benjamin, is continually enacted in the contemporary Portuguese-language novel, of fidelity when looking at the past, understood, as Ricoeur states as a device for (un)happy memory, which is activated as the characters are unable to forget past events, repeated in their memories. From this perspective, although Milton Hatoum and António Lobo Antunes present very different aesthetic characteristics in the narrative composition of their plots, we understand that numerous elements can bring authors closer, especially in aspects relating to the hermeneutic elaboration of memory that is projected onto historical ruins, continually recalled by the characters that inhabit the fictional space. Thus, we set out to bring together, in the novels *Tale of a Certain Orient* (1989) and *The Archipelago of Insomnia* (2008), the relationship between the space of the house and the memorial rubble that survives from the ruins of the past.*

■ **KEYWORDS:** *Memory. Hermeneutics. Ruin. Home. Luso-Brazilian fiction.*

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **O arquipélago da insônia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. O Arquipélago da Insônia: litâneas do silêncio. **Plural Pluriel**: Revue des cultures de langue portugaise, n.º 2, s/n, Outono-Inverno, 2008. Disponível em: <http://www.plural.digitalia.com.br/index98a2.html> Acesso em: 18 Jun. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

FERNANDES, Evelyn Blaut. **A ficção de António Lobo Antunes: da coreografia dos espectros a caligrafia dos afectos**. Tese (Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa). 228. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

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

KOTHE, Flavio. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F.Alves, 1976.

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

