

A RELAÇÃO DA NATUREZA COM AS PERSONAGENS DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Werner Vilaça Batista Borges (UFAM)

RESUMO: O artigo analisa passagens do romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum, onde a representação da natureza amazônica (floresta, plantas, animais) se faz presente relacionando-a com as personagens de forma direta ou indireta, concreta ou simbólica. Revelando que a natureza é um dos componentes inseridos na narrativa que complementam o sentido das personagens e até mesmo do próprio romance.

Palavras-chave: representação da natureza, animais, plantas, personagem

RESUMEN: El artículo analiza pasajes de la novela *Relato de um Certo Oriente* de Milton Hatoum, donde está presente la representación de la naturaleza amazónica (forestales, plantas, animales) y relacionarlo con los personajes, directa o indirectamente, real o simbólicamente. Revelando que la naturaleza es uno de los componentes incluidos en la narrativa que complementan el sentido de los personajes e incluso la propia novela.

Palabras clave: la representación de la naturaleza, animales, plantas, personaje

[...] *Eu conversava bobagens
profundas com sapos, com águas e com
as árvores [...]*

(Manoel de Barros)

Introdução

A natureza é um tema que sempre ecoa quando se tenciona sobre algum assunto da Amazônia. Assim, ao se tratar da literatura no Amazonas suscita-se frequentemente aquele arcabouço teórico que dualisticamente se divide em ideias como infernismo e edenismo. Nisto, a possibilidade de julgar a obra como regionalista comumente desponta. Tal julgamento não teve exceção com as obras de Milton Hatoum. No entanto, tal discussão não será inserida neste artigo que trabalhará com *Relato de um Certo Oriente*, pois toma como base o posicionamento de Allison Leão em *Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?* que descarta a viabilidade das obras de Hatoum estarem inseridas no regionalismo.

O artigo citado acima descarta a possibilidade de um questionamento sobre o regionalismo nas obras de Hatoum devido aos padrões críticos que estabelecem o que é universal e o que se fecha em regionalista, pois este último baseia-se em estruturas identitárias que buscam a melhor forma a qual está sendo representada a natureza, a realidade e identidade, enquanto o que se deveria (como sugere o autor do artigo) é observar até que ponto as representações estão encerradas e abarcadas por ela própria, transpondo desta forma o real para a literatura.

É neste real que está fincado o problema deste presente artigo: qual relação que as personagens de *Relato de um certo oriente* possuem com a natureza? Para responder a este problema mais uma vez o artigo *Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?* colabora, pois nele encontramos que o espaço da narrativa de Hatoum é representativo, e com isto, manifesta-se uma mutabilidade de interpretações que variam em conformidade com o narrador. No caso do nosso objeto de estudo: *Relato de um certo oriente*, temos várias vozes dissonantes, o que aumenta a quantidade de oscilações interpretativas do espaço, e por conseguinte, da natureza.

Antes de iniciar a análise sobre a percepção e a recepção que as personagens do romance possuem com a natureza é necessário estabelecer um conceito dela. Um modo simples, mas eficaz que nos permite ir direto ao ponto é recorrer aos dicionários. Assim, recorreu-se a dois deles, um de língua portuguesa e outro de filosofia. A definição que o Aurélio nos dá sobre natureza é: sf. 1. Todos os seres que constituem o universo. Já o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano ao tratar do primeiro conceito de natureza, define-o como: princípio de vida e de movimento de todas as coisas existentes. Tendo como base esses dois conceitos é possível analisar nosso objeto de estudo como sendo este universo que é constituído por todos os seres. Quanto à outra definição ela nos mostra o próprio objetivo do artigo que é investigar a relação dos personagens com a natureza. No entanto, ainda é necessário fazer um recorte, pois não é possível aqui dar conta de “todos” os seres presentes no romance. Assim, o foco será direcionado aos seres que aparecem com certo exagero exótico quando se trata do espaço narrativo amazônico. Entre eles a floresta, as plantas e os animais. É a relação destes com os personagens que será analisada.

Narrando a natureza

Começemos por um trecho onde nos é narrada a primeira vez de um emigrante na Amazônia:

A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores; naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros [...] (HATOUM, 1989, p. 71)

A citação acima é o relato do primeiro dia em que o patriarca da família árabe entrou na Amazônia. Ele veio com uma foto de seu tio, Hanna, que chegou a ser coronel das Forças

Armadas pelo Brasão da República Brasileira. No entanto, esse seu tio já havia morrido e encontrava-se sepultado em um matagal. Este que morreu transmitia aos seus parentes do Líbano uma Amazônia que deixavam seus leitores estarecidos e maravilhados. Ele relatava sobre epidemias devastadoras, crueldades com requintes por homens que veneravam a lua e devoravam carne de outros homens, contava também que existiam rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito. Estas foram as primeiras imagens e concepções com as quais o patriarca da família libanesa teve contato.

No entanto, ao chegar, percebeu que muitas das palavras de seu tio Hanna faziam parte de suas invenções, o que já de se esperar, pois Hanna era considerado o mais imaginoso de todos os irmãos. Neste momento da narrativa é possível observar que existem duas maneiras de conceber a natureza amazônica. A partir das cartas de Hanna vemos uma Amazônia com características que estareciam e maravilhavam as pessoas. No entanto, existe uma desmistificação de tudo isso no relato de seu sobrinho. Esta diferença mostra que um criava a natureza a partir de invenções, pode-se colocar que se pretendia causar um efeito estético nos leitores. Já o outro se pretendeu mais realista.

Segundo Walter Benjamin a distância influência enfaticamente na narrativa. No texto *O Narrador* Benjamin nos mostra que: o saber, que vinha de longe – longe do espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. (1996, p.203). É este saber que o tio do patriarca usava para descrever ou mesmo narrar suas aventuras na Amazônia. Usou a imaginação para causar um efeito estético de mistério que sempre envolveu os temas amazônicos. Outra característica importante que Hanna possui e que faz paralelo com o tipo de narrador descrito por Benjamin é quanto aos tipos de narradores antigos. Para o crítico alemão os tipos seriam o camponês sedentário e marinheiro comerciante. Ambos conseguem passar para as gerações seguintes as suas experiências vividas. O primeiro através do profundo conhecimento das histórias e tradições locais e o segundo através das experiências obtidas nas viagens. O interessante é que Hanna em sua terra possui estas duas características, pois se dedicava a criação de carneiros e ao comércio de frutas. É dele, portanto, ao agregar suas experiências com imaginação que temos as narrativas de uma Amazônia estarecedora e maravilhosa.

Já seu sobrinho narra de forma sucinta a sua vinda para o país. Enquanto o tio escrevia cartas para narrar suas aventuras o sobrinho resumiu toda a sua vinda em uma tarde: “foi

assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto.” (1989, p. 69).

Um ponto que se apresenta crucial nestas duas perspectivas da natureza amazônica é a distância do narrador para o narratário. A distância faz com que se mude toda a maneira de representar os “seres que constituem o universo”, pois Hanna relatava de uma distância onde suas cartas demoravam meses para chegar. Já seu sobrinho relatou verbalmente sua vinda para o Brasil para o fotógrafo e amigo da família Gustav Dorner em uma conversa de final de tarde.

Ao encontrarmos estes dois tipos de discurso sobre a Amazônia percebemos o que acontecia em outros tempos na literatura produzida no Amazonas ou o sobre espaços amazônicos. Em tempos de infernismo e edenismo até mesmo estes nomes retomam ideias de paraíso e inferno da tradição católica. Na própria rotulação já se observa a imaginação influenciando na narrativa da mesma forma como acontecia nas narrativas de Hanna. Já a narrativa do sobrinho deste mostra-se mais “realista”, observa-se uma relação com natureza não de forma fantasiosa, mas real, ou nas palavras da teoria literária, verossimilhante.

Dorner: fotógrafo da orquídea

Um olhar estrangeiro sobre a Amazônia que chama atenção em *Relato de um Certo Oriente* e que escapa daquela perspectiva de Hanna é o de Gustav Dorner. Ele é amigo da família de Emilie. A narrativa mostra o quanto ele se detém nas fotografias da cidade e de lugares recônditos do Amazonas. Assim como um antropólogo que pretende desvendar peculiaridades de um povo e ele captura imagens de pessoas da capital e dos lugares distante desta. No entanto, seu olhar não atina apenas para as pessoas, detém-se também nas plantas, sendo ele um exímio conhecedor destas.

Dorner é um erudito, dono de uma das maiores bibliotecas que Hakim, filho dileto da matriarca, já teria visto. Esta erudição permite um olhar com certa peculiaridade reflexiva. Para ele sair da cidade de Manaus: “*significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?*” (1989, p.73)

Neste trecho observa-se Hakim narrar sobre o que Dorner pensava sobre a relação que ele e os outros tinham com a natureza amazônica, especificamente a floresta: *Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o*

rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma.(1989, p.73)

Mais uma vez duas perspectivas de encarar a natureza. Tempo e espaço se unem quando o alemão Dorner se refere ao sair da cidade de Manaus e adentrar na floresta. O medo que Hakim tem de sair dos limites da urbe mostra um personagem preso e que vê a floresta em sua frente como algo impenetrável e hostil. Duas realidades diversas sobre a natureza. O primeiro um alemão erudito em uma terra alheia. O segundo um nativo com ares de um oriente distante e com vários conflitos interiores que não percebe o que pode ser explorado externamente. No entanto, apesar de duas perspectivas é ao fotografar uma orquídea nas mãos de seu amigo Emir que observamos o valor simbólico da natureza e sua relação com o personagem. A imagem fotográfica revela o entrelaçamento entre Emir e a orquídea.

[...] a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo. Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não conhece mais ninguém[...] percebi que ele queria se desvencilhar de mim e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência. (HATOUM, 1989, p. 55)

O olhar detido na orquídea fez com que Dorner se esquecesse do semblante de Emir. Apoiando-se na filosofia de Emmanuel Levinás poderíamos sugerir que ainda que o alemão tivesse se concentrado no rosto do amigo, ainda assim ele não teria compreendido o que o outro estava passando. Para Levinás não se pode compreender o rosto, pois ele engloba Outrem, e este não pode ser objetivado, mas transcende toda significação que se pretende atribuir. Como a relação com o outro se dá de forma absoluta não é possível reduzi-lo. Desta forma, o rosto é algo que constantemente escapa, e nesta fugacidade o outro se torna infinito. No entanto, para Levinás algo que está inscrito no rosto é o “não matarás”. E foi exatamente isto que Dorner não conseguiu enxergar, pois esta foi a última fotografia de Emir antes de cometer suicídio. Contudo, na narrativa encontramos que o maior motivo da existência de Emir era a orquídea que estava em sua mão. O olhar detido na imagem faz com que compreendamos o teor simbólico da orquídea na fotografia vindo até mesmo revelar sobre o personagem que a tinha na mão.

Uma breve definição do olhar dado por Jacques Aumont no livro *A Imagem é*: o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão (1990, p.59). No entanto, no caso de Dorner não é somente a imagem que importa, mas também ele, o espectador. Este, segundo o teórico mencionado acima não é um sujeito em que se pode definir de uma forma simplista, pois entram em jogo o saber, os afetos, as

crenças. Existe, portanto, uma condição existencial que envolve processos relacionados às áreas psicológicas, históricas e sociais. Contudo, existem constantes que nos ajudam a perceber questões básicas sobre o olhar.

Uma dessas constantes é a relação que se estabelece entre a imagem e o real. Rudolf Arnheim (1969) propõe que a relação entre eles se dá em torno de três principais formas, mas que no nosso estudo cabe apresentar apenas duas, que são: o valor de representação e o valor simbólico (*apud* AUMONT, 1990, p. 78).

Esses dois valores podem ser identificados pela atenção que Dorner dá a orquídea. O valor da representação é aquela que está ligada a coisas concretas. A representação deve ser entendida como *um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa* (AUMONT, 1990, p.103). A princípio a orquídea é apenas uma flor a qual Dorner retém admiração estética e científica. Por isso, detém-se atenciosamente sobre ela. No entanto, mais do que um objeto concreto ela é essencialmente simbólica. Além de que a própria fotografia já em si traz um olhar no âmbito do inconsciente:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1994, p. 94)

O valor simbólico é a imagem que representa coisas abstratas (AUMONT, p.104). A orquídea possui um valor simbólico. O nome desta planta foi dado por um filósofo grego, discípulo de Platão chamado Teofrasto. Este pôs o nome de *orchis* nesta planta por assemelha-se a testículos. Podemos embrenhar em uma perspectiva psicanalítica uma vez que pelo significado etimológico sugere-se um viés simbólico que percorre um caminho da sexualidade, tema que é muito bem focalizado na psicanálise.

Analisar a imagem pela psicanálise é um caminho que já se tornou bastante utilizado na literatura. No entanto, mostra-se aceitável neste nosso discurso simbólico. A orquídea entre os dedos pode ser facilmente identificada psicanaliticamente com o falo, uma vez que este não é necessariamente o pênis como um membro biológico e físico. Para Lacan falo é considerado como o significante do desejo (LAPLANCHE e PONTALIS, 1996, p. 168).

É possível relacionar o significante do desejo com a cor da orquídea que é de um vermelho excessivo, quase roxo. Segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] é a cor da alma, a da **libido**, e a do coração [...] **possui também uma significação fúnebre**: a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte. (**grifo nosso**,1999)

Assim, a orquídea representa simbolicamente um amor que se perdeu e também o prenúncio da morte. Quanto ao amor que ficou, encontra-se isto na narrativa quando Dorner relembra o anel que estava nos dedos de seu amigo o qual representava a “memória de um amor em Marselha” (p.56). Em outro momento da narrativa Emilie diz que “um porto é um lugar perigoso para os jovens porque quase sempre são vítimas de um vitus fatal, o do amor” (p.75) Seguindo as palavras da matriarca encontra-se ainda as expressões “mulher da vida”, “torpe desejo” e “tentações do capeta”. Todas essas expressões remetem a um amor perdido em uma cidade a qual a família passou antes de aportar em Manaus. A significação fúnebre que o vermelho significa simbolicamente é o prenúncio do suicídio de Emir.

A natureza apresenta-se aqui como uma imagem cujo significado está entrelaçado com o próprio espaço psicológico da personagem. Compreender a orquídea na mão de Emir é compreender o próprio estado existencial ou emocional do personagem.

Portanto, a natureza relaciona-se em um estado de significância existencial com o personagem. Ela não é apenas um componente que está ali por ser peculiar da Amazônia que aparece por ser exótica e bela, mas, sobretudo, por complementar simbolicamente a narrativa, o sentido da cena e da imagem.

Uma relação *mística* com a natureza

Outras plantas aparecem na narrativa de *Relato de um certo oriente*. Emilie, apesar de não ter vivido no interior do Amazonas onde a natureza se faz presente de uma forma mais acentuada do que em Manaus, traz pra sua casa um pedaço dessa floresta a qual ela nunca ultrapassou os limites propriamente como Dorner.

Samara também ajudou a limpar as gaiolas, jogou pedaços de rabanada restos de comida aos peixes e jacarés, e passeou entre as fruteiras com uma jarra de néctar de jenipapo, procurando as flores de vidro e as ampolas de cristal penduradas nos galhos, entre as folhagens. (HATOUM, 1989, p.132)

O aspecto místico pode ser uma das formas que podemos enquadrar a relação de Emir com a natureza:

Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêm em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano. (HATOUM, 1989, p.81)

A matriarca separava as plantas ornamentais dos tajás e trepadeiras. O verde que se reproduziu devido a maneira como deixava as plantas crescerem fez com atraíssem cobras que muitas vezes comiam as galinhas que por ali circundavam. No entanto, Emilie dava pouca importância a isto: “prefiro conviver com cobras a ter que suportar uma ponta de inveja desse ou daquele”. (HATOUM, 1989, p.81)

Anastácia, uma empregada que conseguiu permanecer muito tempo na casa, era quem ensinava estes conhecimentos das plantas para Emilie. No entanto, era o tio daquela quem dominava com mais profundidade deste assunto. O seu nome Lobato Naturidade, no próprio nome já traz uma referência a natureza. Dorner o chamava de “Príncipe da Magia Branca” (HATOUM, 1989, p.82). Emilie tinha uma grande admiração por ele, pois foi ele que encontrou o corpo de Emir. E todas as vezes que ia a casa de matriarca sabiam que alguém ali estava doente.

Emilie tratava-o com um respeito que aspirava a veneração; raramente aparecia em casa, mas bastava pisar na soleira da porta para que toda vizinhança se inteirasse de que na família havia um enfermo. Trazia nas costas uma sacola de couro, surrada e sem cor, onde guardava ervas e plantas medicinais. Era um mestre na cura d dores reumáticas, inchações, gripes, cólicas e um leque de doenças benignas [...] (HATOUM, 1989, p.83)

Na orquídea que ficou na fotografia tirada por Dorner vimos uma planta com significado simbólico. Agora a natureza mostra-se não como simbólico, mas como fazendo parte da própria vida, tal qual um remédio comprado na farmácia. Aquilo que está na floresta é trazido para dentro da casa de Emilie. Apesar desta não sair dos limites de Manaus a floresta vem até ela como um fator positivo, ainda que seja encarada por outros como superstição.

É importante ressaltar que a relação entre a natureza e Emilie se dá no âmbito da mística e não da superstição. Esta última pode ser definida com um teor negativo, pois é um sentimento religioso baseado no temor e na ignorância que faz com que se admita falsos deveres. Já o místico envolve-se com uma crença religiosa ou filosófica, mas sem ser conduzida por algum tipo de falseamento.

Em *Tractatus Logico-Philosophicus* Ludwig Wittgenstein diz que o místico está relacionado com um sentimento de mundo com o qual se apreende intuitivamente o todo

limitado. Aforismo 6.45: *A intuição do mundo sub specie aeterni é a intuição dele como um todo limitado. É místico o sentimento do mundo como limitado.*(1968, p.128).

Partindo de tal misticismo e relacionando-o com envolvimento de Emilie com a natureza, percebe-se que esta revela a sensação de limitação diante do mundo. Assim, como acontece com Hakim que não entra na floresta e percebe seu limite. Estabelecer o mundo como um todo limitado é para Wittgenstein pensar que o místico não é “como o mundo é, mas que ele seja”. (p.128). É conceber o mundo como fora da linguagem como se o ser não estivesse sendo representado, por isso não é simbólico, pois a linguagem é simbólica, mas sobretudo, é mundo visto assim como ele é.

Aquilo que está fora da linguagem pode ser o silêncio, eis um indício do homem silencioso que era Lobato Naturidade: Nunca conheci um homem tão silencioso, mas no seu olhar podem ser lidas todas as respostas[...] (HATOUM, p. 82)

Em um artigo intitulado *A totalidade do mundo: Considerações obre o silêncio nas éticas de Schopenhauer e de Wittgenstein* encontra-se a seguinte assertiva:

A ética de Wittgenstein concerne a valores e sentimentos de um eu que não é passível de representação pela linguagem logicamente articulada; bem e mal não podem ser nomes de coisas que formam estados de coisas no mundo. Dessa perspectiva, a vontade do sujeito não é a vontade psicológica (da representação), porque sendo essa assimilável aos movimentos do corpo e, por isso, a fatos observáveis, passa a ser objeto da ciência empírica. (DEBONA, 2010, p. 7)

Não entraremos numa questão profunda da ética das personagens do *Relato de um certo oriente*, mas esta citação coloca bem como a questão mística que pode ser pensada e ainda como a totalidade do mundo pode ser concebida. E também é possível compreender o comportamento das personagens diante da natureza. Pode-se compreender o silêncio de Lobato Naturidade, a veneração que Emilie tinha por ele e o motivo por qual Hakim não entrava na floresta.

Animais: lembranças e outras coisas

As plantas não são as únicas coisas que saem da floresta e vão para a casa de Emilie. Os animais também se fazem presentes como seres que cercam o mundo e se relacionam com as personagens. Hakim relata a morte de alguns animais para a ceia de natal. A maneira como Hindié da Conceição realiza este ato é bem diferente daquele em que o marido de Emilie está acostumado. Esta discrepância é motivo de briga entre os dois.

Tio Emílio fazia as compras, matava e destrinchava os carneiros, torcia o pescoço das aves e passava-lhes a lâmina no gogó para que o sangue esguichasse com abundância, como exigia meu pai. Só uma vez é que utilizaram outra prática para matar os animais. Consistia em embriagar as aves e torcer-lhes o pescoço para que vissem o mundo já embaçado girar como um peão. (HATOUM, 1989, p. 32)

O relato continua trazendo detalhes sobre a morte de quatro perus e doze frangos na véspera de natal. No entanto, Hakim acompanhou tudo de longe com certo receio, pois seu pai dizia que aquela maneira de matar animais era coisa de cristão que queria causar sofrimento. No dia em que isto aconteceu o patriarca saiu no meio da festa com a cara sisuda e em um silêncio que espantou a todos. Sumiu por um dia inteiro e só foi encontrado por Anastácia Socorro na Cidade Flutuante.

Ao ser perguntada pelo motivo daquele estranhamento do marido Emilie respondeu com ironia a respeito do assunto: “Deve ser uma das proibições do Livro – ironizou Emilie -, mas hoje quem dita o que pode e o que não pode sou eu, não um analfabeto guerreiro que se diz Profeta e Iluminado”. (p. 34) Entretanto, ela mudou todo o seu semblante depois da saída do marido mostrando-se preocupada.

Observa-se que a maneira particular de lidar com a morte dos animais está relacionada com as perspectivas religiosas do casal. A morte deles não está simplesmente em um motivo que servirá apenas para alimentar, mas existe um significado por trás disso. Atentando o significado simbólico do peru observa-se a que ele representa a potência viril (CHEVALIER, p.714). Assim, ao se sacrificar o animal de uma forma inadequada, pela qual não está prescrita no Corão, é como se ignorasse a vontade do patriarca da família. Atendo-nos ao discurso de Emilie a respeito disso percebe-se que isso é uma possibilidade interpretativa, pois é ela “quem dita o que pode e o que não pode”. Assim, a matriarca e não o patriarca é quem assume a centralidade do poder.

Entre as aves que aparecem no *Relato de um certo oriente* um papagaio é um dos que se sobressaem. Ele também está ligado a um aspecto religioso, pois é dito sobre ele: “aqui no Amazonas os que repetem as palavras dos apóstolos são cobertos de penas coloridas e cagam na cabeça dos ímpios.” (1989) Desta forma, assim como a morte dos animais para a ceia e natal serviu para que Emilie tratasse o caso com certa ironia com respeito a religião que se baseia no Alcorão, o papagaio é a recíproca ironia do patriarca ao se falar do cristianismo.

O nome do papagaio é Laure, ele foi trocado em uma negociação em que Emilie fez para obter a todo custo um relógio negro que por algum tempo ficou na sala da casa. Foi amestrado por Hindié da Conceição. Ele sabia rezar uma Ave-Maria, citava um versículo de

Deuteronômio e ritmava a canção “Baladi Baladi” acompanhadas pelas palmas de Emilie e Hindié.

Um pássaro o qual sua principal característica é repetir traz a memória certas alegrias com as quais se quer rememorar, talvez por isso, foi dolorido para Emilie trocar a sua ave e vê-la dentro de uma gaiola em um restaurante sendo visto por turistas.

A relação das personagens com as aves mostram contrastes, diferenças quanto a suas representatividades: um papagaio que fala partes da bíblia, repete em francês e dá ritmo de canções revela partes de Emilie. Momentos em que ela queria viver em um convento, passagens pela Europa, canções do oriente. E também uma forma de ver o cristianismo como aquele o mesmo discurso que se repete. Já o tratamento que se destina as aves servidas para a ceia de natal revela as práticas culturais distintas dentro de uma mesma casa.

Sálua: um espelho vivo

Outro animal e provavelmente o mais singular de todos eles é a tartaruga Sálua. É neste animal que Soraya Ângela, a neta surda e, por conseguinte muda, escreve sem contato nenhum com a língua o nome da avó. *Foi o melhor presente de natal – exclamou Emilie, após soletrar seu próprio nome, com os olhos fixos na carapaça do quelônio.* (p.11) É com este animal que ela se identifica quase no fim de sua vida: “*Sálua é meu espelho vivo*” (HATOUM, 1989, p. 135). Emilie disse isto enquanto esfregava o casco do animal e tapava os buracos com cera de abelha.

Este animal que é retratado como tartaruga é um quelônio que pode ser considerado também como jabuti, pois este último tem seu habitat na terra, enquanto aquele, vive na água. No entanto, as características importantes a serem analisados ambos os quelônios possuem.

Giancarlo Stefani escreveu uma dissertação, *Yauti na canoa do tempo – Um estudo de fábulas do jabuti na tradição tupi*, onde é analisado o jabuti dentro de fábulas pertencentes aos tupinambá. Partindo de uma análise que se fixa no imaginário, Giancarlo percorre caminhos que vão de teóricos da literatura até os da neurociência. Ele busca a origem do real e verdadeiro significado do jabuti nas fábulas. Sem se deter na sua metodologia e referencial teórico o que se conclui de sua pesquisa sobre este quelônio é que:

O jabuti mostra um “tipo” que sabe o que quer: planeja e executa, conhece os recursos de seu habitat, sabe distribuir no tempo as atividades de subsistência, sabe organizar sua vida individual e em grupo segundo valores superiores (Guajupιά), tem os seus mecanismos

de transmissão da cultura e é bem humorado, criativo e comunicativo.
(STEFANI, 1998, p.141)

Nesta citação encontramos o motivo pelo qual Emilie diz Sálua ser seu espelho. É a matriarca quem coordena toda a casa em que vive, a narrativa é uma carta para se falar sobre a morte de Emilie e tudo que pudesse ser lembrado dela, seus mistérios e segredos, sua intimidade, e tudo isto dentro desta casa a qual ela é quem planeja e executa. Assim como um yauti, ela conhece sua morada, seu *ethos*, por isto sente: desejo irresistível de caminhar pela casa desde as cinco da manhã até a hora do sono. (HATOUM, 1989, p.135)

Sálua está cheia de buracos em seu casco assim como Emilie no fim de sua vida possui lacunas existenciais. Estes buracos tanto os da tartaruga quanto os dela foram feitos pelas “colisões com outros animais e pelas brincadeiras perversas de filhos, netos e enteados.” (HATOUM, p.135) No entanto, ela tenta fechá-los com cera de abelha. O que na verdade é um reparo que apenas tapa o buraco de forma superficial. Assim como os problemas da vida foram tapados superficialmente.

Este ato de tapar os buracos com cera remete a história da palavra: sincero. Ela vem do latim que significa: sem cera. Isto porque essa palavra origina-se do tempo em que se vendiam madeiras, as quais as melhores eram aquelas que estavam inteiras, sem buracos. No entanto, havia alguns vendedores que para encobrir seus buracos tapavam estes com cera. Daí a palavra sincera vir de sem-cera. Aquilo que está completo, em perfeito estado. Da mesma forma como os vendedores tentavam passar a madeira para passá-las como se estivessem perfeitas, Emilie tenta tapar os buracos de Sálua. Como o quelônio é o espelho da matriarca, a ação de tapar os buracos com cera é equivalente a esconder seus vazios existenciais, camuflar a tristeza de estar só em uma casa que antes vivia cheia e que agora sobram espaços.

A relação de Sálua com Emile é que aquela representa esta. Ao observar o jabuti na verdade está se observando Emilie. O estado físico do quelônio é o estado existencial da matriarca.

Um devir da natureza no centro da cidade

Antes de voltar à casa de Emilie a narradora-personagem se encontra com Dorner com quem traça uma conversa dentro de umas das tradicionais igrejas da cidade enquanto espera a chuva passar. No entanto, algo que aconteceu antes de encontrar o alemão chamou sua atenção e de todos que se encontravam no centro:

uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho naquele mar de mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de sagüis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que o arbusto ia desfolhar-se: os símios multiplicaram os saltos, a jibóia passou a ondular nos braços, e as araras abriam e fechavam as asas. (HATOUM, 2008, p.112)

Naquilo que podemos considerar “literatura amazonense” de uma forma tradicional construiu-se uma dicotomia entre o *infernismo* e o *edenismo*, que seriam a maneira como se tratavam a prosa e a poesia. Tais termos não são tidos como algo positivo pelos olhos da crítica, pois colocam esta literatura em um hermético regionalismo que se prende à natureza. Este arbusto-humano pode ser considerado uma alegoria desta natureza por meio da monstruosidade com que se apresenta.

Em *Anotações iniciais para uma interpretação da monstruosidade na ficção amazonense*, Allison Leão sintetiza duas perspectivas em torno do tema monstruosidade. A primeira remete ao mal moral que foi explorado na literatura amazonense no conhecido *infernismo*. Este corresponde aos vícios, crimes, pecados. Já a outra perspectiva do mal, corresponde ao físico, tem a ver com uma deformação do corpo. Ambas servem de base para analisar dois contos: O Tartaruga, de Benjamin Sanches, e o Tampinha, de Erasmo Linhares.

Nestes contos “modernistas” a monstruosidade aparece de forma crítica àquela apresentada no *infernismo* como, por exemplo, em *Inferno Verde* de Alberto Rangel: “em vez de a monstruosidade física ser como que um artefato da representação da monstruosidade moral, ambas entram em choque, desintegrando-se assim a relação causal que as unia na tradição naturalista e infernista.” (2010, p.14)

A monstruosidade que está ligada com o mal moral está sempre relacionada em praticar um ato considerado mal a alguém. Já o mal físico refere-se àquele que sofre. Nota-se nisto que este último assume um aspecto passivo enquanto o outro, o moral, é uma ação que inflige sofrimento ao outro. A monstruosidade, portanto, relaciona-se diretamente com o tratamento do outro.

Fazendo parte da monstruosidade tem-se o tipo: corpórea, que é aquela em que as criaturas aparecem com aspectos fisicamente monstruosos e também a própria natureza como tal. Associando com isto encontra-se a idéia de que “o monstro emerge do mundo natural – ou

das fronteiras deste, para exatamente questionar os limites entre este e o mundo humano” (LEÃO, 2010, p.14).

O homem arbusto, assim denominado pela narradora, compreende a monstrosidade física, pois é difícil, segundo o relato, distinguir o homem daqueles seres da floresta que estão em seu corpo. Ele surge “não se sabe de onde”, tal homem segue em um devir sem sentido causando estranhamento a todos. Deleuze e Guattari trabalham com a concepção de devir que encaixa-se com o homem arbusto da narrativa de Hatoum. Para estes filósofos:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (1997, p.15-16).

É um homem ou um arbusto este ser que rompe na visão da narradora? Seguindo a concepção de Deleuze e Guattari, nenhum dos dois, pois o devir produz ele próprio. O que se percebe é uma indefinição onde o homem “devém” natureza.

O homem arbusto por um momento, talvez por curiosidade que provocou hesitação é contemplado, no entanto, a multidão que o segue começa a persegui-lo, agredindo-o e castigando. A narradora sente-se amedrontada diante da cena, mas enfatiza que não é por causa do homem arbusto, mas da multidão que com ódio ataca aquele ser.

Nota-se bem o questionamento entre os limites do mundo humano e mundo que emerge do natural. A monstrosidade que causou certa contemplação acaba por tornar-se em um mal moral. A passividade do espetáculo do homem arbusto transforma os que estão ao seu redor em monstros morais, pois livre e conscientemente passam a infligir sofrimento em outrem.

Apoiando-se mais uma vez no artigo de Leão vimos que o corpo do monstro leva-nos a pensar em um devir-monstro, onde o instante em que é percebido existe concomitantemente aos aspectos precário e pleno. Precariedade por ser mais ou menos um homem e plenitude quanto a estranheza que provoca. O devir é representado pelos movimentos tanto dos animais em seu corpo quanto pelo seu andar em certa direção.

Após ser “contemplado”, jogam-lhe moedas as quais as crianças é que recolhem. Depois um ódio se apossa daqueles que o acompanham e começam a jogar papéis e pedras machucando tanto a ele quanto aos animais. Segundo o texto que trata da monstruosidade, cada cultura lê de uma maneira particular o signo que é o corpo do monstro. Assim, vemos estas maneiras de agir e reagir diante do homem arbusto e como o centro de Manaus existem várias culturas existem várias reações diante daquela cena. A narradora, por exemplo, tem uma atitude, já os meninos que por ali estão tem outra forma de reagir e ainda outros agem agressivamente.

Diante das reações diversas que pode suscitar a imagem do homem arbusto ficamos com a assertiva do artigo: “A existência do monstro aponta para um questionamento, sendo diferente, sendo um outro humano, a figura do monstro está a questionar quem somos nós, pois sua simples aparência gera uma constatação da diferença e exige uma reflexão sobre esta.” (LEÃO, 2010, p. 23). É possível relacionarmos este questionamento com a indefinição que é a característica do devir-animal. Algo que não é definido causa estranhamento no mundo moderno, pois este sempre exige respostas da forma mais objetiva possível e isto até mesmo diante da questão do outro.

Assim, podemos ver a natureza e homem como um devir através do homem arbusto. Devir que marca uma cena contrastante entre o monstro e o humano que acabam por se confundirem e até mesmo se invertem gerando assim uma indefinição.

Tal indefinição pode ser considerada pela mudança que ocorre na cidade, pela sua modernização, pois com esta surge outra forma de pensar e, por conseguinte, outra forma de se comportar. Argan (1998) comenta que até o princípio do século XIX, a natureza era considerada inimiga, inacessível e inabalável enquanto a cidade representava o lugar que transmitia segurança, a civilização. Entretanto,

A burguesia, em seu reinado de apenas um século, gerou um poder de produção mais massivo e colossal que todas as gerações anteriores reunidas. Submissão das forças da natureza ao homem [...] (MARX, *apud*, BERMAN, 1986, p. 90)

Esta passagem de Marx sobre a burguesia mostra que a natureza perde sua força, já não sendo mais considerada como um inferno ao qual os seringueiros estão condenados, como em *A Selva* de Alberto Rangel. Em *Relato de um Certo Oriente* vemos um homem arbusto representar esta natureza, adentrar no centro da cidade e ser agredido pelas pessoas, por crianças. Isto pode representar o contato da urbe com natureza, e esta última sai perdendo.

Domínio da natureza que culmina no desrespeito por ela. Nos tempos modernos, é a cidade e sua sociedade que é hostil e gera medo. Ela, movida pela ubiquidade moderna execra a natureza em um movimento paradoxal, pois a floresta circunda toda a cidade.

De uma forma holística a cidade acaba por representar uma marca da oposição natureza e cultura, um conflito onde Manaus acaba sendo paraíso e inferno ao mesmo tempo. Paraíso para aqueles que conseguem se fixar no lugar e construir uma morada, um lar, instaurando um *ethos* edênico, como é o caso da família de Emilie. Já um inferno para aqueles que como Anastácia Socorro vivem presos nos fundos das casas em um trabalho de servidão sem fim. Assim, podemos com isto, concluir com a citação que Mary Del Piore começa a introdução de *Esquecidos por Deus – Monstros do Mundo Europeu e Íbero-Americano*: “o tempo presente é mais monstruoso do que o natural” (2000, p. 11).

Considerações finais

Procurou-se ao longo do artigo mostrar a relação da natureza amazônica com as personagens de *Relato de um Certo Oriente*. É possível com isto inquirir que a natureza se enquadra como uma composição preche de significados para com as personagens do romance e com a própria narrativa.

É possível relacionar, portanto, a natureza apresentada no romance como *physis*, palavra utilizada por Aristóteles a qual designa o objeto dos filósofos pré-socráticos que é a natureza. No entanto, é necessário compreender o que significava esta palavra para o estagirita. Segundo Patzer a palavra *physis* é preferencialmente usada para o mundo vegetal. Entretanto, esse significado é aumentado sendo considerado a origem de uma totalidade. Assim a palavra natureza (*physis* em grego) abarca um princípio de tudo aquilo que vem a ser; não se contrapõe ao psíquico; e compreende a totalidade de tudo o que é (BORNHEIM, p. 12)

Relacionando este discurso filosófico com a literatura podemos dizer que a natureza em *Relato de um certo oriente* abarca dimensões do real que relaciona as personagens no seu modo de ser, no seu espaço psicológico atuando principalmente por meio do simbolismo, e na totalidade da narrativa sendo ela um dos meios para se compreender com mais afinco detalhes importantes do romance.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: estela Santos Abreu. Campinas: Papirus Editora, 2004.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Editora Cultrix.

CAVALHEIRO, Juciane. *Literatura Interfaces Fronteiras*. In: Allison Leão. *Anotações iniciais para uma interpretação da monstruosidade da ficção amazonense*. Manaus: UEA Edições, 2010.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DEBONA, Vilmar. *A Totalidade do mundo: Considerações sobre o silêncio nas éticas de Schopenhauer e de Wittgenstein*. Universidade de Taubaté. Revista de Ciências Humanas, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol.4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, FÉLIX. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006)

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988

PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STEFANI, Giancarlo. *Yauti na canoa do tempo – um estudo de fábulas do jabuti na tradição tupi*. Manaus: UFAM, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Tradução José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.