

Maria Cecília Gonçalves de Carvalho Rocha

MÚSICA E SONORIDADE EM A *CIDADE*
ILHADA, DE MILTON HATOUM

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2012

Maria Cecília Gonçalves de Carvalho Rocha

MÚSICA E SONORIDADE EM *A CIDADE ILHADA*, DE MILTON HATOUM

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade Estadual
de Montes Claros, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade

Orientador: Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2012

A Dedé, amor da minha vida. Por me
fazer ouvir a verdadeira música de
minh'alma.

AGRADECIMENTOS

- À Universidade Estadual de Montes Claros e ao Programa de Mestrado em Letras/ Estudos Literários, pela oportunidade de estudo;
- aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários , em especial, a Telma Borges, Rodrigo Guimarães, Fábio Camargo e Élcio Lucas pelas contribuições para minha vida acadêmica;
- aos colegas de mestrado, em especial, à Edneia e à Gaby, por dividirem comigo suas horas de angústia;
- à minha mãe, Edmeia, por me amar tanto a ponto de se esquecer. Minha força, minha inspiração, meu tudo;
- ao meu pai, Joaquim, pela força no silêncio e no olhar, também pela lição de uma vida íntegra e honesta;
- aos meus irmãos, Maurício, Aroldo e Irmã Israel, pela paciência nos telefonemas não retornados, e por toda a força e amizade;
- às minhas filhas, Maria e Isabel, pelas horas roubadas de minha presença em sua infância e crescimento. Vocês são o melhor de mim;
- ao meu esposo, Demétrio, pela solidão sentida nos momentos de minha reclusão para a pesquisa e escrita desta pesquisa. Obrigada por me esperar;
- aos amigos Deia e Álvaro, Dri e Talys, Lê e Fábio, Jana e Leo, Kerley e Filô e Aline pela compreensão nos dias de mau humor e cansaço. Vocês me fazem ver o céu;
- à minha amiga Paty, minha irmã de coração. Obrigada por cuidar de minhas pequenas;
- a todas as tias, primas e primos, amigos, funcionários e colegas de escola pelas palavras de encorajamento;
- a Dona Jesus, Seu Waldir, aos meus cunhados, cunhadas, sobrinhos e sobrinhas, pelo incentivo e espera. A titia está voltando.
- ao meu cunhado Igor Coimbra, pelas contribuições nesta pesquisa;
- à Doutora Alice Angélica, pela força nos momentos de fraqueza. Obrigada por cuidar de minha saúde e do meu coração;
- ao meu querido amigo, Osmar Oliva, pesquisador e orientador disciplinado. Agradeço por todas as palavras, as doces e as rípidas. Elas foram incentivo e acalento para a escrita. Obrigada pela super dedicação; sem a sua teimosa ideia de acreditar em minha música de palavras e neste projeto, não seria possível a sua realização.
- a Deus, por ser luz e mão forte na escrita de minha história. A Ele, toda honra e toda glória.

No lugar desconhecido habita o desejo. (Milton Hatoum,
A cidade ilhada).

RESUMO

Esta dissertação investiga a presença da música e da diversidade de acontecimentos sonoros nos contos de *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum. Para tanto, nos inspiramos nos estudos de melopoética de Solange Ribeiro e de outros estudiosos na área da literatura brasileira e da estrangeira. Por questões de ordem estrutural, os contos foram divididos em dois grupos. No grupo da consonância estão os textos em primeira pessoa, e, no grupo do contraponto, estão os textos em terceira pessoa. Algumas peculiaridades nos textos foram descobertas ao longo do estudo, bem como a presença de composições interferindo diretamente nos textos. Outros aspectos não menos importantes são salientados na pesquisa, como as alusões sonoras, as influências da sinestesia e da correspondência entre as artes de Baudelaire e da memória involuntária, de Proust. Por meio dos estudos de Schaffer sobre a paisagem sonora, analisamos como se constituem os sons da região manauara e principalmente os sons ficcionais da Manaus nos contos de Hatoum.

PALAVRAS CHAVES: melopoética, música, literatura, narrador e sonata.

RESUMÉ

Cette dissertation cherche la présence de la musique et de la diversité considérant la sonorité des récits de ce que Milton Hatoum écrit sur “A cidade Ilhada”. C’est pour quoi nous avons nous inspirés dans les études de la melopoétique de Solange Ribeiro et d’autres étudiants dans le cercle de la littérature brésilienne et étrangère. En raison d’une structure, les récits sont divisés en deux groupes. Dans le groupe de la ligne sont les textes à la première personne, et le groupe de contrepoint, les textes sont à la troisième personne.. Quelques particularités sont découvertes dans les textes au long de l’étude, comme aussi la présence de compositions qui interfèrent directement dans les textes. D’autres aspects non moins importants sont signalés dans la recherche, comme des allusions sonores, des influences de la synesthésie et de la correspondance entre les arts de Baudelaire et de la mémoire involontaire, de Proust. À travers les études de Schaffer sur le paysage sonore, nous analysons comme les sons de la région manauarase constituent et surtout les sons fictionnels de Manaus dans les récits de Hatoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – VOZES DA CONSONÂNCIA	19
1.1 Estudos sobre música e literatura no Brasil	20
1.2 Estudos de melopoética.....	23
1.3 Elementos musicais e a afinação do mundo.....	25
1.4 Um acorde dissonante entre os contemporâneos	29
1.5 Notas da composição: vozes consonantes.....	32
1.6 A memória musical de Combray a Manaus	43
CAPÍTULO 2 – VOZES DO CONTRAPONTO	48
2.1 A música atrás da porta	49
2.2 A música das águas	60
2.3 Dois pra lá, dois pra cá.....	67
2.4 Música para ser lida	70
2.5 Música para ser contada – a voz do rerrelato	73
CAPÍTULO 3 - UMA SONATA PARA A CIDADE ILHADA	79
3.1 A Forma Sonata em “Dois tempos”	80
3.2 Sonata dissonante para piano e flauta	87
3.3 Música erudita e popular em <i>A cidade ilhada</i>	89
3.4 Uma sonata saudosa para Manaus e para Lyrís	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa relaciona-se à musicalidade e à sonoridade como recursos estéticos e estilísticos recorrentes em *A Cidade Ilhada*, de Milton Hatoum.

Considerado um dos mais representativos escritores brasileiros da atualidade, Hatoum nasceu em Manaus, onde passou a infância e a adolescência. Depois, viveu em Brasília, Paris e, atualmente, vive em São Paulo. É descendente de libaneses e lida em sua ficção com questões identitárias. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o autor afirma guardar lembranças fortes de seus primeiros anos em Manaus, da vida noturna na cidade, de sua banda tocando em clubes, em bailes, em transatlânticos e em balneários manauaras. Escreveu os premiados *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos* (Jabuti – melhor romance – 1990 e 2001) e *Cinzas do Norte* (2005). Recentemente, publicou *A Cidade Ilhada* (2009), livro em que estreia como contista.

Seus romances e novela já foram objeto de muitas dissertações em diferentes perspectivas. Sobre a questão geográfica da amazônia, pode-se encontrar a tese de Ademar Leão (2005), na qual o autor considera que, em *Dois irmãos*, ela aparece como elemento de interação com o enredo das narrativas e não apenas como adorno, como espaço de excelência do entrecruzamento de culturas, da confluência de línguas e de saberes; para Ana Cláudia e Silva Fidelis (1998), Hatoum, em *Relato de um certo Oriente*, apresenta uma Amazônia menos mítica e exótica, distante das ilusões românticas e de uma perspectiva de inocência virginal e também analisa o olhar do estrangeiro e do amazônida sobre a região; José Alonso Torres Freire (2006) discute os sentidos da recuperação e das disputas dos espaços íntimos da casa familiar, assim como a configuração da cidade de Manaus e a incorporação da história à ficção nos três primeiros livros de Hatoum.

Linguagem e memória ou construção da memória é o tema pelo qual Denis Leandro Francisco (2007) analisa *Relato de um certo Oriente*, na perspectiva da construção da narrativa, por meio da tríade linguagem-memória-silêncio como elementos estruturadores do texto. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (2007) focaliza diferentes técnicas e temáticas da

construção dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Um rio chamado tempo* para a composição dos quadros de memória dos narradores. Tatiana Salgueiro Caldeira (2004) discute, em *Dois irmãos*, a memória como veículo de representação de identidade(s), e analisa como culturas e tradições distintas podem ser identificadas a partir do emprego dessa memória. Marcos Vinícius Medeiros da Silva aborda (2009) *Órfãos do El Dourado* a partir das pistas pelas quais poderia ser um relato confessional da infância do narrador em tom mítico.

Sobre a modernidade e a contemporaneidade, Renata Caroline Vicentini Santos (2009) discute, em *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, como as transformações ocorridas desde a modernidade vêm influenciando a composição dos sujeitos ficcionais e das narrativas e também os elementos que contribuem para que se repense a identidade nacional. Lúcia Sarmiento da Silva (2005) cria o conceito de Estética da cidadania moderna em contraposição ao conceito de Estética da cidadania tradicional aristotélica e analisa o romance *Relato de um certo Oriente* na perspectiva literária e filosófica; já Flávia A. de S. Vicenzi (2009) problematiza, por meio da crítica de Silviano Santiago, se a forma de escrever de Hatoum, em *Cinzas do norte*, estaria presa demais à estética moderna como forma de usar do cânone como caminho seguro de uma tradição já consagrada.

Aproximando exílio, imigração e identidade, Maria Luiza de Almada Moreira (2007) desenvolve um estudo sobre a função do intelectual e procura sublinhar o lugar não – fixo e errático que este ocupa na contemporaneidade nos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. Sara Freire Simões de Andrade (2007) analisa a condição do imigrante libanês, antes relegado às margens, e que passa a ocupar o lugar de destaque nos romances de Milton Hatoum e de outros autores brasileiros. Stefania Chiarelle Techima (2005) analisa como Milton Hatoum e Samuel Rawet problematizam diferentes modos de se narrar a experiência da alteridade a partir das obras *Relato de um certo Oriente* e *Contos do Imigrante*.

Esse levantamento parcial da produção acadêmica sobre a obra de Hatoum confirma a importância de sua literatura no cenário nacional e nos serviu para perceber que ainda não foram realizados estudos sobre a música e a sonoridade na ficção hatouniana.

Sobre *A cidade ilhada*, existem apenas artigos ou ensaios isolados publicados em revistas da área. No entanto, até então, não há referências de análise da música e da sonoridade na ficção de Hatoum ou mesmo de alguma discussão mais abrangente relativa a

esse livro de contos. Apenas tem-se conhecimento da dissertação de Cinira Leôncio de Lima, “Narrativas e canções: intertextualidades” (2008), em que um dos contos de *A cidade ilhada* é brevemente analisado por estar também na coletânea “Doze contos para doze canções”.

Quando for conveniente a nossa discussão, esses estudos referidos retornarão ao longo desta dissertação para contrapor ou reforçar algum aspecto da ficção de Hatoum, já mencionado pela crítica que considerarmos relevante.

O conto é uma narrativa breve de situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo, segundo Alfredo Bosi¹, que tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. Apesar de o conto possuir apenas uma unidade dramática, um só conflito, drama ou ação, um conto bem desenhado pode traçar paralelamente dois planos de leitura, um, do próprio enredo, e o outro, de uma segunda história, a que está implícita nos fatos e nos personagens. E é assim que acontece nesse livro de Hatoum. Os contos possuem uma linha narrativa principal que apresenta os fatos desencadeados pela memória; em paralelo, corre uma linha narrativa que sugere outra história, seja ela uma alusão musical, uma digressão psicológica, uma homenagem a um local, um drama familiar, seja um acontecimento histórico.

Para analisar os contos de *A cidade ilhada*, utilizaremos os estudos de melopoética, desenvolvidos, principalmente, por Solange Ribeiro de Oliveira (2002). Melopoética, segundo a autora, são os estudos que contemplam a música e a literatura, quer sejam os estudos em que são focadas as criações mistas que incluem simultaneamente o verbal e o musical, como a ópera, quer sejam os literário-musicais, que recorrem a procedimentos da crítica literária para instrumentalizar a análise musical; ou os estudos músico-literários ou música na literatura, em que a música ou elementos musicais ajudam na análise de textos literários, pois relacionam a música das palavras, recriações literárias de efeito musical e o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária.

Nesta pesquisa, lidamos com o terceiro enfoque, pois pretendemos analisar os contos de *A Cidade ilhada* por meio das contribuições músico-literárias, tais como a relação das músicas presentes neles com os elementos de formação das narrativas, seu ritmo narrativo

¹ BOSI, 1979, p. 6.

e as suas metáforas musicais. Em todos os contos de *A cidade ilhada*, é possível ouvir um pouco de música, ou melhor, perceber a musicalidade nas combinações sonoras de sua tessitura. O que nomeamos como música na literatura está mais relacionado à musicalidade, pois ela é anterior à música, e, segundo André Vinícius Pessôa², em *Uma poética da musicalidade na obra de João Guimarães Rosa*, ela é uma potência que propicia ao homem fazer música. Nesse sentido, discorrer sobre a musicalidade na literatura é o mesmo que falar do que envolve não só o escritor na consecução de sua obra, mas também o leitor, quando este se depara com o texto, que não é senão também corpo e evento sonoro. Flávio Barbeitas, na tese de doutorado intitulada *A música habita linguagem* (2007), acrescenta que:

é preciso, ao mesmo tempo, reconhecer que usamos a palavra *música* e expressões correlatas como *musical* ou *musicalidade* para uma série de situações que, objetivamente, não guardam relação direta com a música em si – com a presença de alguém cantando ou tocando um instrumento – embora não se possa negar que aludam a “algo” que constitui a música e que por ela é revelado. Pode ser metafórico, mas por isso mesmo é iluminante, falar, por exemplo, da “música do pensamento”, da “musicalidade” de um jogo como o futebol, ou ainda de uma pintura e de uma paisagem “musicais” etc. (BARBEITAS, 2007, p. 30-31).

Assim, a expressão musicalidade na literatura vai além dos aspectos formais que podem ser medidos, qualificados ou quantificados pela música. Está mais relacionada ao encantamento, à sedução, ao ritmo, à leveza ou ao dinamismo de um determinado texto.

Em outra perspectiva, percebemos o homem como um ser musical que demonstra sua musicalidade por meio de seu timbre, do seu tom de voz e de seus gestos sonoros, como os de estalar os dedos, de bater palmas e até com o ritmo de seus passos. O próprio pulsar involuntário do coração é submetido a um ritmo em que pulsa a nossa vida. Também toda natureza terrestre é musical: o silêncio ou o ruído, o canto dos pássaros, o marulhar das águas, o balançar das árvores ao movimento dos ventos. Na literatura, todos estes sons ou ruídos são aproveitados quando, pela mão de um hábil escritor, a sonoridade contribui para apoiar a criação de personagens, de ambientes e de épocas. A musicalidade, a escolha e a combinação de palavras e construções podem, de certa forma, marcar o estilo da autoria.

² PESSÔA, 2006, p.1.

Nesses aspectos, a música se destaca por grande proximidade com a poesia enquanto sonoridade, ritmo e melodia. Segundo Étienne Souriau, em *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983), a música e o poema estão em correspondência, não por um copiar a arte da outra, mas como se fizessem eco a um mesmo universo, pois são irmãs e nasceram juntas no passado medieval. Entretanto, a música também aparece em outros gêneros como no conto e no romance. O estudioso José Ramos Tinhorão em *A música popular no romance brasileiro* (1997), pesquisou as implicações socioculturais da música na literatura a partir de romances do século XVII ao século XX e encontrou, em diversos textos, a presença da música, de forma contextual, simbólica, em relação a acontecimentos e ou personagens de forma conceitual. No mesmo estudo, a ficção de muitos escritores é comentada, como a de José de Alencar, de Lima Barreto (*Triste Fim de Policarpo Quaresma*), de Jorge Amado (*Suor*), de Orígenes Lessa (*A noite sem Homem*) e de muitos outros. Desses estudos, destacamos *Machado de Assis e O romance burguês*, no qual, segundo Tinhorão, a música contribui para a criação de personagens ou de ambientes. Entretanto, a música na obra de Machado de Assis não compõe apenas o enredo ou ajuda a caracterizar as personagens nos contos e romances, também coopera como registro do período da formação de nossa identidade musical.

Já em *A cidade ilhada*, os contos escritos em diferentes épocas e reunidos para a coletânea trazem aspectos recorrentes relacionados à sonoridade e à musicalidade. Em alguns contos do livro são encontradas alusões musicais relativas a uma determinada localização espacial ou referencial; em outros, aparecem citações de letras de músicas relacionadas a questões políticas e socioculturais; e, nos demais, como nestes e naqueles, a musicalidade está presente de alguma forma, seja nas construções sinestésicas, seja nas metáforas plástico-musicais³ ou, até mesmo como eco de vozes de outros escritores. A repetição de letras (sobretudo o S) e de sons semelhantes é tão marcante nesses contos que desencadeia uma musicalidade nas narrativas equivalente ao que ocorre em um poema em versos. “Às vezes entrávamos pelos fundos do teatro Amazonas e espiávamos atores e cantores nos camarins, exibindo-se nervosamente diante do espelho, antes da primeira cena.”⁴

³ Em nossos estudos, não deparamos com esse conceito, mas achamos que ele pode ser elaborado a partir da poética dos contos de Milton Hatoum.

⁴ HATOUM, 2009, p.7.

Pretende-se, também, dialogar com as contribuições do musicólogo, compositor e pesquisador das ciências da comunicação Murray Schaffer sobre a paisagem sonora, quando, em Hatoum, propomo-nos a analisar os sons naturais e artificiais dos contos e suas contribuições para a formação da paisagem sonora das narrativas.

A construção de quase todos os contos de *A cidade ilhada* apresenta certa continuidade. Um narrador em primeira pessoa unifica essas histórias contadas em diversos tempos e espaços pelo viés da sua memória pessoal. Essas narrativas evocam entes familiares, amigos da infância e da adolescência e, até mesmo, o homem adulto, escritor, semelhante ao autor real. Esse aspecto pode ser considerado uma espécie de consonância, já que elementos estéticos e estruturais da narrativa são retomados familiarmente em todas elas.

Segundo Arnold Schoenberg, no livro *Harmonia*, o termo consonância se estabelece “como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais complexas e afastadas. As consonâncias originam-se dos primeiros harmônicos e são tão mais perfeitas quanto mais próximas estiverem do som fundamental” (SCHOENBERG, 2001, p. 59). Originalmente teorizado pela música, para este estudo, o termo consonância, relaciona-se à aproximação entre as vozes narrativas do conjunto de contos em primeira pessoa.

Em direção paralela, as narrativas em terceira pessoa apresentam informações mais universais, distanciando-se dos traços identificadores desse narrador anteriormente referido, ainda que estejam relacionadas à mesma memória. A este conjunto em terceira pessoa, chamamos de contraponto. Segundo Gérson Luis Werlang, em *A Música na obra de Érico Veríssimo*, “Contraponto é o nome dado em música à técnica utilizada para combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas” (WERLANG, 2009, p.234) Ao transpor o conceito para a literatura, em *A cidade ilhada* esta particularidade pode acontecer na construção interna dos contos exemplares “O adeus do comandante” e “Encontros na península”, nos quais um segundo narrador arrebatava a narrativa para si. Entretanto, ao expandir o conceito para a relação externa dos contos, o termo pode ser aplicado ao conjunto de contos em terceira pessoa, se relacionados ao conjunto em primeira pessoa. Trata-se de uma relação contrapontística; primeiro, por dinamizar linhas melódicas em direção contrária – vozes em primeira ou em terceira pessoa, e, segundo, por

estarem em direção paralela – articulam a memória familiar, a musicalidade das palavras e relacionam o local ao universal, no caso, Manaus, a outras cidades do mundo.

Outro aspecto refere-se ao tratamento de voz dado aos personagens, e que está presente em todas as narrativas, como pode ser percebido nos trechos dos contos *Dois poetas da província*: “sua voz ficava mais afetada”; “com minha voz indecisa”, “mas a voz, de inflexão melosa”, “com voz empastada”⁵; e *Bárbara no inferno*: “Uma voz medrosa”⁶.

Nesse sentido, o que se pretende é conhecer e analisar de que maneira os personagens são desvelados por seu tom de voz, na construção narrativa dos contos. Segundo Leinig, “A intensidade da voz varia de acordo com o estado psicológico do indivíduo”⁷. Na conversação comum, seu tom de voz é débil, mas numa exaltação, sua entonação se fará mais forte e sonora, e, nas grandes emoções, como cólera, seu timbre passará a ser metálico e o som sairá quase cantado.

E, por fim, o último aspecto que se refere à musicalidade nos contos está no sentido de representação simbólica de personagens e de situações, conseguidas pela sonoridade musical de alguns trechos que apresentam elementos de músicas, de danças, de festas, de sons, de ruídos e de silêncios, em consonância ao ritmo narrativo dos contos. São diversas palavras ou expressões de referência sonora, como serenatas, canto, cantores, tenor, boleros, mambo, orquestra, batuques, festa, assobio, som de sino, melodia orquestrada, sons, explosão de gritos e vaías, cantoria das cigarras, canto e piano, Bach, prelúdios e mazurcas de Chopin, recital, sonata de Schubert, chorinho de Nazareth, entre outros. Sobre esse aspecto, pretende-se, de forma crítica, compreender como a musicalidade, enquanto som, passa do plano da forma estética e representação psicológica para acentuar, numa segunda leitura, o plano do conteúdo.

Todos os aspectos musicais acima mencionados para a análise dos contos poderão contribuir com os estudos de melopoética, uma vez que, segundo Barbeitas, o “musical” na literatura relaciona-se também – talvez acima de tudo – com os seguintes aspectos:

- relativização do plano semântico e a consequente possibilidade de articular diferentes níveis de sentido;

⁵ HATOUM, 2009, p. 32.

⁶ HATOUM, 2009, p. 83.

⁷ LEINIG, 2009, p. 109.

- alteração dos mecanismos de representação da linguagem;
- atenção à sonoridade da palavra;
- tratamento da voz ainda antes que ela atue como mera portadora de significados (BARBEITAS, 2007, p. 49).

Tendo atenção especial às pesquisas já realizadas sobre a sonoridade e musicalidade na literatura, sobretudo em contos e poesias, este trabalho se apoiará nos autores citados anteriormente, Solange Ribeiro de Oliveira e Murray Schaffer. Também em estudos de autores cujos discursos versam sobre esse assunto, dos quais podemos elencar: *A música habita a linguagem*, de Flávio Barbeitas; *Proust: Sobre a obra e a música*, de Bernadete Oliveira Marantes; *A musicalidade na obra de João Guimarães*, de André Vinícius Pessôa; *Cinzas do norte e a estética modernista*, de Flávia A. de S. Vicenzi; *A Correspondência das artes: Elementos de Estética comparada*, de Étienne Souriau; *Do Espiritual na arte*, de Wassily Kandinski; *Ironias na modernidade: Ensaio sobre Literatura e Música*, de Arthur Nestrovski e outros que surgirem no percurso do trabalho.

O que se procura compreender está entre o imbricamento das duas artes e o estilo do autor que, mesmo selecionando contos de distintas datas, preserva as marcas de sonoridade e de referência à musicalidade em seus textos. Sendo assim, com base nos argumentos apresentados, procuramos responder ao seguinte problema de pesquisa: como a musicalidade interferiu na construção das narrativas, dos personagens e dos espaços, nos contos de *A Cidade Ilhada*, de Milton Hatoum? Pressupõe-se aqui a hipótese de que os recursos musicais da consonância e do contraponto e os recursos sonoros e estéticos de ecos de vozes, assonâncias, ruídos ou, as aqui nomeadas metáforas plástico-musicais, de que se utiliza Hatoum, ocasionaram uma cadeia de memória melódica nos contos de *A cidade ilhada*.

A riqueza das expressões musicais desse livro e a crença nas possíveis contribuições aos estudos de melopoética nos fizeram acreditar na importância da proposta, uma vez que almejamos conhecer, compreender e divulgar as técnicas da construção da narrativa nos contos de Hatoum por meio dos apelos musicais presentes nela. Acreditamos que, ao realizar este estudo, também pudemos compreender aspectos idiossincráticos da escrita de Hatoum, contextualizando as suas características com dimensões mais amplas da expressão literária no Brasil.

Para dinamizar o nosso trabalho, separamos em dois conjuntos os 14 contos de *A cidade ilhada*. Destes, nove são escritos em primeira pessoa e cinco em terceira. Presume-se que 12 são narradores com vozes masculinas e apenas dois com vozes femininas. Para analisar os conjuntos de contos, aplicamos terminologias da teoria musical. Neste sentido, os termos foram usados de forma livre, visto que são vários os teóricos e linhas de pesquisa na área e esta dissertação tem seu foco nas teorias literárias com apropriação de termos da música. Portanto, a música tão somente será um apoio para a análise literária.

O primeiro grupo reúne narradores em primeira pessoa e apresenta um narrador de fatos da juventude; o mesmo narrador numa perspectiva mais madura (intelectual), ou seja, de fatos da maturidade, e um narrador com voz feminina. O segundo grupo reúne os narradores em terceira pessoa. Ao primeiro grupo, aplicaremos a concepção de consonância interna do livro; ao segundo, a concepção de contraponto em relação ao primeiro grupo, por razões e interpretações do texto literário que apresentaremos no desenvolvimento desta dissertação.

No primeiro capítulo, apontaremos as questões teóricas que norteiam o trabalho e sobre as vozes narrativas ou linhas melódicas percebidas na leitura de *A cidade Ilhada*, na perspectiva da consonância, dentro da construção harmônica da coletânea. O conjunto de contos em primeira pessoa é relacionado à consonância por possuir uma continuidade narrativa da juventude à maturidade e, no caso especial dos contos “Um oriental na vastidão” e “A natureza ri da cultura”, por possuírem a voz narrativa da continuidade quanto à linguagem e aos temas, apesar de se apresentarem no gênero feminino.

No segundo capítulo, discutiremos a perspectiva do contraponto em cinco contos: “Dois poetas da província”, “Bárbara no inverno”, “A ninfa do teatro Amazonas”, “Dançarinos da última noite” e “O adeus do comandante”, por estes possuírem vozes narrativas em terceira pessoa, por apresentarem construções sonoras evidenciadas e por fazerem um diálogo com outras artes. O contraponto relaciona-se ao conjunto porque, apesar de os contos estarem em construção narrativa em terceira pessoa, eles possuem temas que se relacionam aos demais, há certo paralelismo em direção contrária. Os conceitos de “Paisagem sonora” criados por Murray Schaffer serão aplicados aos aspectos estéticos presentes nas narrativas.

No terceiro capítulo, discutiremos a construção dos contos “Dois tempos” e “Uma estrangeira em nossa rua” em analogia à Forma Sonata, elemento de algumas peças

musicais, e ao gênero musical Sonata. Analisaremos a presença direta de músicas ou compositores referentes a determinadas épocas que aludem a questões socioculturais e que nos servem de ponto de partida para discutir temas como a influência da música estrangeira em contraposição à sonoridade amazônica e nacional.

CAPÍTULO 1 – VOZES DA CONSONÂNCIA

1.1 Estudos sobre música e literatura no Brasil

Para situar o nosso trabalho no cenário acadêmico e cultural é preciso que se conheça um pouco sobre as relações entre literatura e música no Brasil.

O termo melopeia, apesar de se relacionar à melopoética, refere-se às figuras de harmonia poética, já descritas pelos manuais de Teoria da Literatura, como a aliteração, a assonância, o eco, a onomatopeia e outras. Estas, segundo Hênio Último da Cunha Tavares, “são as figuras nas quais se sobressaem os efeitos provocados pelas combinações sônicas dos vocábulos. É a melopeia ou ‘carga musical’ de que nos fala Ezra Pound em seu *ABC of Reading*” (TAVARES, 1981, p.217). Sendo assim, neste estudo, as duas: melopeia e melopoética andarão juntas no processo de análise dos contos.

Não se tem conhecimento de haver estudos nesta linha sobre a obra de Milton Hatoum. Porém, outros escritores brasileiros, como Guimarães Rosa e Érico Veríssimo, tiveram suas obras relacionadas a questões musicais. Guimarães, em *A poética da musicalidade em Guimarães Rosa*, dissertação de mestrado de André Vinícius Pessôa (2006), pela oralidade musical e pela pluralidade de vozes com efeitos sinfônicos em sua escrita. Veríssimo, em *A música na obra de Érico Veríssimo, polifonia, humanismo e crítica social*, dissertação de mestrado de Gérson Luís Werlang (2009), por Érico Veríssimo relacionar diretamente sua escrita à música e à forma de composição musical.

José Miguel Wisnik, na conferência de abertura - Estética e Literatura - do 1º Seminário A Educação Estética: Artes e Saberes, realizado em outubro de 2011, na PUC-Minas, em que tematizava literatura e música, encontrou o seguinte comentário para apoiar seu discurso: “a canção é o elemento que posso escolher para ligar literatura e música”, e continuou dizendo que a música, de alguma forma, é a poesia cantada, que o Brasil é um país riquíssimo em lírica musical, e que causa estranheza aos europeus o fato de que, no Brasil, haja uma confluência criadora de músicos romancistas ou músicos literatos como Jorge Mautner, Waly Salomão, Arnaldo Antunes e muitos outros. Para sustentar sua fala, comentou que, para Antônio Cícero, poeta e filósofo brasileiro, esta aparente anomalia aos olhos do estrangeiro é, na realidade, um traço cultural, uma particularidade da nossa tradição. Visto desta forma, este fenômeno nos remete a uma breve relação entre o cancionário brasileiro e as trovas ou cantigas trovadorescas, nas quais música e poesia

faziam parte da mesma arte. Um dos traços dessa relação se estende à oralidade presente na origem da sonoridade brasileira. Segundo Luiz Tatit,

em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical (TATIT, 2004, p.19).

Ocorre que, na Europa, é incomum encontrar este artista plural que há aqui. Lá, comumente, deve-se escolher a música ou a literatura. Nas observações preliminares de *Literatura e Música*, de Solange Ribeiro, encontramos o seguinte comentário: “segundo alguns estudiosos, a unidade fundamental das artes é demonstrada pelo registro histórico, remontando a um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituíam uma obra de arte global, posteriormente segmentada em sistemas distintos” (RIBEIRO, 2002, p.10). A segmentação das artes acontecida entre os séculos XIV e XV apresentou distintamente música e poesia palaciana, seguindo cada uma seu caminho; então, a Europa viveu concretamente a separação entre as duas artes. No Brasil, a gênese musical tem sua origem no encontro da cultura sonora e musical do nativo indígena, por meio de seus rituais tribais com a influência das peças religiosas dos jesuítas; do africano, por meio de sua percussão e musicalidade mais rítmica que melódica; e da cultura europeia, por meio da introdução da melodia dos cantos gregorianos. Este encontro amalgamou o erudito com o popular, a música com a escritura. Esta união complexa, e, para nós, tão familiar, pode ter gerado o fenômeno de músicos escritores ou escritores músicos, o hibridismo e a riqueza da nossa cultural musical.

Em relação à composição tradicional brasileira, Wisnik levantou ainda a questão polêmica de que “há quem critique a canção dizendo que ela não é poesia, que é apenas entretenimento.” Em contrargumento, o estudioso comentou que a canção, embora seja entretenimento, possui a característica de releitura pela natureza do objeto de linguagem e que, por isso, em movimento diferente dos traçados pelos objetos de consumo que nascem com a vida programada e se findam, tem o poder de se reeditar de tempos em tempos. Um exemplo que nos serve se refere às antigas ou primeiras canções de Chico Buarque, que são analisadas com novos enfoques continuamente. E embora seja fato que a canção de hoje se apresente menos densa, ainda há a tradição que perpassa a nossa memória coletiva.

Estes comentários sinalizam o quanto o assunto literatura e música é relevante aos estudos de nosso tempo. O caso canção, como gênero híbrido, apenas serve como exemplificação, pois os encontros entre literatura e música se dão de várias formas, como se vê na ópera, nos textos de forte alusão à música, nas narrativas com composição inspirada em algum gênero musical, como veremos na descrição dos estudos de melopoética.

Solange Ribeiro tem feito pesquisas relevantes aos estudos de literatura comparada e estudos semióticos devido a sua preocupação com a relação entre literatura e outras artes. São de sua autoria livros como *Literatura e artes plásticas* (1995), *De mendigos a malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay* (1999), *Literatura e Música: modulações pós-coloniais* (2002) e tantos outros artigos ou ensaios como os editados nos livros *Literatura e música* (2003) e *Interartes* (2011). Todos esses, de alguma forma, empreendem um diálogo entre literatura e outra arte. Atualmente, a autora tem se preocupado com as questões referentes aos estudos de Melopoética, tema principal desta dissertação.

Outro expoente dos estudos sobre Literatura e Música é o musicista e professor de Linguística Luiz Tatit. O autor publicou os livros: *Canção: Eficácia e Encanto* (1986), *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (1994), *O Cancionista: composição de canções no Brasil* (1996), *Musicando a Semiótica: Ensaios* (1997) e *O século da canção* (2004). Em sua obra, o autor faz análise do texto musical de canções, com abordagem entre letra e melodia, enfatizando a canção popular brasileira, sua origem e rumos nos tempos atuais. E, apesar desta dissertação não ter como objetivo a análise semiótica da canção, a obra de Tatit é, para nós, uma porta de entrada para a pesquisa sobre a sonoridade brasileira por meio da canção.

José Miguel Wisnik, compositor, letrista, musicista e professor de literatura contempla em sua obra tanto a música quanto a literatura. Seu livro mais conhecido no meio acadêmico, *O som e o sentido* (1989), tem sido adotado em várias faculdades de letras e de música pela sua abordagem complexa e erudita sobre a história da música. Escreveu ainda ensaios e artigos diversos como *Machado Maxixe: O caso Pestana* (2008) no qual discute sobre o embate entre o popular e o erudito, a partir da leitura do conto “Um

homem célebre” (1888), de Machado de Assis. De Wisnik podemos abstrair temas importantes para a pesquisa bem como algumas conceituações sobre elementos musicais.

Arthur Nestrovsk é outro exemplo de escritor, compositor e crítico de arte. Vem publicando livros sobre música, como *Outras notas musicais* (2004), sobre crítica literária, *Palavras e sombras - ensaios de crítica* (2009) e muitos outros. Organizou o livro *Aquela canção: doze contos para doze músicas* (2005), em que selecionou canções para servirem de fonte para diversos autores escreverem contos, inclusive Milton Hatoum.

Por estes exemplos, vislumbramos como é atual o diálogo entre literatura e música no Brasil, e como o assunto tem interessado tanto a estudiosos da música quanto aos estudiosos da literatura.

1.2 Estudos de melopoética

Segundo Solange Ribeiro, a melopoética, por contemplar uma estética intersemiótica na interface Literatura e Música, sublinhando diferenças e semelhanças entre as artes, “contribui para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral, além de representar uma resposta para as incertezas e rupturas da arte contemporânea” (RIBEIRO, 2002, p.11). Ao refletir sobre o que pontua a autora, é possível pensar nas contribuições dos elementos musicais para a compreensão da literatura universal e da literatura brasileira contemporânea com suas peculiaridades. Lançar mão da melopoética aparentemente pode facilitar o processo por esta ser uma disciplina já introduzida em algumas academias brasileiras. Entretanto, a produção científica sobre o assunto ainda é escassa, e excetuando os trabalhos de Ribeiro, poucos autores no Brasil utilizam da terminologia, apesar de, às vezes, se encaixarem na proposta da disciplina, alguns apenas intitulam seus trabalhos de semióticos.

O termo melopoética foi cunhado por Steven Paul Scher, escritor que propôs duas orientações genéricas para a disciplina. A primeira, formalista, se apoia em noções teóricas, críticas e metodologias relacionadas à literatura e à música; a segunda, cultural,

busca interpretar os fenômenos artísticos em função do contexto social. As duas, porém, não são excludentes e podem caminhar juntas em um mesmo estudo, como no caso deste, no qual analisamos os contos por meio das teorias musicais e literárias.

Como já comentado na introdução, a melopoética pode ser dividida em: a música na literatura; a literatura na música e literatura e música. Esta divisão cunhada por Calvin Brown, e mais tarde desenvolvida por Scher e Robert Spaethling, menciona três campos bastante abrangentes. Neste estudo, já ficou claro que escolhemos os estudos músico-literários ou música na literatura, em que a música ou elementos musicais ajudam na análise de textos literários, pois relacionam a música das palavras, recriações literárias de efeito musical e o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária. Alguns conceitos da análise musical na literatura ou conceitos de melopoética são importantes para o entendimento do caminho que seguimos nesta pesquisa.

Os termos “música das palavras” e “música verbal” utilizados pela análise melopoética não fariam sentido nos dias de hoje se no passado o Simbolismo ou o acontecimento da poesia moderna não tivessem desencadeado uma teoria dos valores sinestésicos. Nesta perspectiva, o poeta Charles Baudelaire, um de seus representantes, além de influenciar no campo ético-literário, operou também no campo da expressão, graças à teoria das “correspondências” que, segundo Massaud Moisés, se resume nas “sinestesias entendidas como processo cósmico de aproximação entre realidades físicas e as metafísicas, entre os seres, as cores, os perfumes e os pensamentos ou a emoção” (MOISÉS, 1966, p. 21). Estes pressupostos simbolistas de valorização dos sentidos encontraram na aliança entre poesia e música um de seus motivos.

Outro poeta simbolista, Paul Verlaine, com os versos iniciais “De la musique avant toute chose” impregna a poesia simbolista de um “refinamento de apetites, sensações e de gostos” (MOISÉS, 1966, p. 23). Assim se inaugura uma nova poesia, ou uma nova forma de ver o mundo por meio da poesia. A preocupação com a escolha de palavras, sua sonoridade e semelhança com sons musicais, mais que o sentido, determina uma nova fase para a arte de escrever. A escrita de Hatoum, embora pareça não ter uma preocupação consciente com a escrita musical, em seus contos, apresenta muitas construções musicais. Pode-se notar o cuidado com as construções das frases e períodos, o esmero com a palavra e sua colocação na frase; esta comprovação pode ser dada ao se fazer uma leitura mais

atenta dos textos ou ao confrontar a reescrita de alguns contos como a de “A natureza ri da cultura”, como veremos adiante.

Nos estudos de melopoética, uma análise nesta perspectiva é denominada pela expressão “música das palavras”, que se refere à prática literária de imitar a qualidade acústica da música, por meio de recursos como onomatopeia, aliteração e assonância, próprios da linguagem verbal. Estes recursos são elencados no *Manual de Teoria Literária*, de Tavares, dentro da harmonia poética ou melopeia. Os aspectos musicais das palavras encontrados em algumas combinações de Hatoum, ainda que não propositais, mas como traços de sua forma de escrever, de sua fluência sonora, são analisados no segundo capítulo e se referem mais às questões literárias que musicais.

Segundo Solange Ribeiro, bem diferente da “música de palavras” é a “música verbal” que consiste na apresentação literária (poesia ou prosa) de composições musicais reais ou fictícias, qualquer textura poética que tenha como tema uma composição musical. É o caso do conto “Bárbara no inverno”, analisado no segundo capítulo, no qual a canção “Atrás da porta” inspira a narrativa. Também o conto “Dois tempos” apresenta uma estrutura que se assemelha a uma composição musical, como discutiremos no terceiro capítulo. Este aspecto vai além das teorias literárias; no caso, estreitam-se os limites com as teorias da música, pois o texto literário é construído propositalmente a partir de fundamentos musicais. Para sua análise, emprestamos conceitos da música e os operalizamos em favor da literatura.

1.3 Elementos musicais e a afinação do mundo

Nesta dissertação, utilizaremos termos da teoria da música, ainda que de forma abrangente. Sendo assim, faremos uma breve passagem sobre alguns elementos fundamentais que julgamos imprescindíveis para a compreensão do texto.

Na música, o ritmo é a articulação do movimento e do repouso. Dessa forma, há apenas ritmo quando o movimento se opõe à dimensão estática. Para Sérgio Magnani, o ritmo “é a ordem suprema da música, assim como de todas as coisas – o princípio matemático” (MAGNANI, 1996, p. 96). Segundo o autor, na música há dois possíveis tipos de ritmo. O ritmo oratório, que é livre e variável, provém da entonação retórica da palavra falada, e o ritmo gestual, que tem origem no grego gesto, em que dominam os impulsos fisiológicos e possui origem nas danças. Para o autor, ritmo oratório e ritmo gestual correspondem, portanto, à diferença entre prosa e poesia, porque a primeira é livre em suas flexões e a segunda – antes do advindo da poesia livre ou modernista – é articulada em esquemas medidos e repetidos que suscitam, na palavra, profundas relações musicais.

Na literatura, o ritmo é comumente estudado na poesia ou na prosa poética e é conseguido por meio das combinações de sílabas. Segundo Hênio Tavares, “em linguagem, o ritmo é uma sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares. A reiteração dessas vogais fortes e fracas, produzindo o ritmo é que impressionam os nossos sentidos” (TAVARES, 1981, p. 167). Na música, segundo Roy Bennett, “a palavra ritmo é usada para descrever os diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação” (BENNETT, 1986, p.12). Nesta perspectiva, fazer uma análise do ritmo de um conto pode abranger momentos de aceleração, de pausa ou de repouso da narrativa, suas extensões frasais ou de períodos, e também o movimento sonoro conseguido pelas palavras escolhidas pelo autor.

A busca pela elucidação do movimento rítmico sonoro relaciona-se ao processamento da informação temporal. Para este, o intervalo funciona com maior potência que o próprio evento sonoro. Assim “é o tempo entre os eventos e não a duração dos próprios eventos, o que mais conta para determinar a percepção do ritmo” (KRUMHANS, 2006, p. 48) comenta Carol L. Krumhansl no artigo intitulado *Ritmo e altura na cognição musical*. A autora continua afirmando que

se o tempo entre os eventos (por exemplo, como em notas curtas) for demasiado curto (menos de 100ms), os ouvintes ouvem a sequência como um evento único e contínuo. Se os intervalos entre os eventos forem maiores do que 1.5s (1500ms), os ouvintes têm dificuldades em agrupar os sons, que parecem então não ter conexão entre si (KRUMHANS, *apud* FRAISSE, 1978).

A estes intervalos sonoros relacionam-se o silêncio e a pausa. Entende-se que a música é constituída por sons e silêncios. Nas notações musicais ou partituras, as figuras representam a duração dos sons musicais; já os silêncios são representados pelas pausas. “A pausa é a presença positiva do silêncio”. (PESSÔA, 2006, p. 66) Nas narrativas, uma pausa pode acontecer, por exemplo, de forma tipológica, quando o autor deixa um espaço gráfico maior que o convencional entre frases ou períodos, como no caso do conto “O adeus do comandante”, no qual há um espaço duplo para marcar a volta do narrador do conto. Também pode ocorrer uma pausa dentro de uma sequência narrativa, quando esta é silenciada para dar lugar, por exemplo, a uma digressão, como em “Um oriental na vastidão”

A melodia é a combinação de sons sucessivos formando uma concepção horizontal da música. É dos elementos fundamentais da música, o mais próximo das implicações emotivas da fala. Na análise literária de algumas narrativas, por exemplo, podemos encontrar linhas melódicas paralelas que funcionam como vozes narrativas da polifonia seguindo na horizontalidade. Nos contos de Hatoum, acontece quando, em “O adeus do comandante”, conseguimos ouvir duas vozes na narrativa. Discussão que retomaremos mais à frente, nesta dissertação.

Harmonia é a combinação de sons simultâneos formando a concepção vertical da música. Na análise dos contos de Hatoum, a harmonia acontece, por exemplo, quando tio Ranulfo reaparece em contos diferentes, mas em outro grupo, acarretando a verticalização entre eles.

Outros conceitos de elementos que constituem a música serão abordados nesta dissertação assim que sentirmos a necessidade de esclarecê-los e inseri-los no contexto.

Outro assunto relevante para os nossos estudos se refere à “paisagem sonora”. Os conceitos de “paisagem sonora” estão presentes no livro *A afinação do mundo*, de Murray Schaffer. Neste manual, o termo música é tratado de maneira menos tradicional, pois, segundo o autor, as antigas definições de música, sobretudo aquelas mais restritivas, ao longo do século XX, foram caindo por terra devido às grandes transformações da forma de pensar a música e de se relacionar com ela:

Em primeiro lugar pela enorme expansão dos instrumentos de percussão nas nossas orquestras, muitos dos quais produzem sons sem altura

definida ou arritmicos. Depois pela introdução de procedimentos aleatórios, nos quais todas as tentativas para organizar os sons de uma composição racional foram suplantados pelas leis mais “altas” da entropia[...]; depois pelas práticas de música concreta que insere qualquer som ambiental na composição[...] e finalmente pela música eletrônica que em todo mundo nos tem revelado toda uma gama de sons musicais, muitos deles relacionados com a tecnologia industrial e elétrica (SCHAFFER, 1997, p.20).

Segundo o autor, hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertencem ao domínio compreensivo da música. Nesta perspectiva, é possível, na atualidade, pensar na análise literária com enfoque musical.

Expandindo o conceito de música, Schaffer cria o conceito de paisagem sonora relacionado a qualquer campo de estudos acústicos. Assim, segundo ele, podemos nos referir a qualquer evento acústico, seja uma composição musical ou um ambiente acústico como paisagem sonora. Nela, importam os eventos ouvidos e não os objetos vistos.

Schaffer discorre sobre os sons fundamentais de um determinado espaço como os mais importantes para delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles e acrescenta que a geografia e o clima se relacionam intimamente aos sons fundamentais nativos. Em concordância às definições do autor, nos contos de Hatoum podemos encontrar uma paisagem sonora preferencialmente manauara, sem deixar de ser universal. Neles, os sons fundamentais, como os dos pássaros, dos rios e das festas contribuem para a formação da paisagem sonora local, e os outros sons, como os das inflexões das vozes dos personagens, contribuem para a formação de personagens universais. Entende-se que esta procura da paisagem sonora está relacionada à estética e à forma da narrativa. Hatoum não escreve com intenção regionalista ou exoticamente para desenhar a cor local; pelo contrário, seu alcance universal se dá pela memória, pela linguagem e pela construção dos narradores. Assim, Manaus é simultaneamente memória e ficção, e, de alguma forma, nos contos de *A cidade ilhada*, com exceção de “Bárbara no inverno” e “Encontros na península”, esta se relaciona com outras cidades, como São Paulo, Paris, Bancroft ou outras.

1.4 Um acorde dissonante entre os contemporâneos

Depois de citar comentários de diversos críticos e pesquisadores sobre os textos de Hatoum, Flávia A. de s. Vicenzi, em *Cinzas do Norte e a estética moderna*, comenta que um dos principais pontos de sua narrativa é a reminiscência; os seus romances são relatos de acontecimentos do passado, portanto, o texto segue o ritmo não-linear e não cronológico da memória. O mesmo pode-se dizer dos contos de *A cidade ilhada*, pois os textos narram episódios passados a partir de um fato, de um lugar ou de um encontro dos narradores. Como no romance, também não há na coletânea uma preocupação linear ou cronológica em relação à memória. Alguns personagens, como o Tio Ranulfo ou Ran, reaparecem em contos diferentes; entretanto, as narrativas não mantêm uma regularidade quanto ao tempo dos fatos narrados e quanto aos outros personagens que nelas aparecem.

Em sua pesquisa, Vicenzi afirma que a narrativa de Hatoum se encaixa dentro da estética moderna, pois “Dois traços são importantes no resgate desse autor que pertence à tradição do modernismo: o trabalho com a linguagem e a literatura como forma de conhecimento do mundo” (VICENZI, 2009, p. 54). Ao concordar com a referida autora, verificamos que, nos contos de Hatoum, os narradores seguem uma dinâmica narrativa moderna segundo o que já havia escrito Benjamin em “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pois os narradores de *A cidade ilhada* narram para um indivíduo que lê. E, apesar de serem narrativas escritas, os contos de Hatoum possuem um rastro da tradição manauara de contar histórias. Segundo Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte de que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Benjamin aponta que este tipo de narrador tem origem em dois grupos: o primeiro, naqueles narradores que viajam e que por isso têm muito que contar; e o segundo, naqueles narradores que conhecem as histórias e tradições do seu país. Podemos dizer que os narradores de Hatoum possuem, simultaneamente, o conhecimento pelas viagens e a experiência das tradições amazônicas; são narradores com sabedoria de vida e, portanto, não lhes falta assunto ou matéria para a narrativa.

Desta forma, os narradores criados por Hatoum afastam-se do narrador pós-moderno discutido por Silviano Santiago no ensaio “O narrador pós-moderno”. Este narrador está ausente da narrativa e, por isso mesmo, é um narrador das experiências de outros. Em *A cidade ilhada*, no entanto, os narradores contam suas próprias experiências, ou estão envolvidos, de alguma forma, nas histórias que narram. Por outro lado, ainda que não sejam narrativas autobiográficas, o próprio autor, em diversas entrevistas, admite escrever a sua ficção a partir de suas experiências.

Em algumas entrevistas, Hatoum afirma contar em sua escrita com a experiência de vida em Manaus, seu contato direto com contadores de histórias orais – uma tradição manauara, sua vivência como estrangeiro em terras alheias e como viajante tanto pelo Brasil quanto pelo exterior. Narrativas como “O adeus do comandante” parecem ser transcrições para a linguagem escrita de relatos que ouviu por Manaus ou pela boca de amigos. Segundo o autor, “Em Manaus, a tradição da fofoca, que vem da oralidade, é muito forte. Todo mundo tem uma história para contar, uma anedota, um rolo qualquer, com digressões intermináveis, e alguma coisa disso pode servir de matéria romanesca” (HATOUM, in: TREZE, 2002/2003, p. 59). Neste sentido, as experiências vividas serviram também de matéria para os contos.

Na maioria dos contos de Hatoum, a narrativa se configura como memórias a partir de um ponto de amadurecimento que se dá de forma fragmentada, enquanto espaço temporal entre presente e passado. Segundo Santiago, o narrador pós-moderno, ao contrário, “não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (SANTIAGO, 2004, p.56). Nesta perspectiva, os contos de Hatoum se aproximam do narrador pós-moderno em raras situações, apenas poucos traços naqueles contos em que há uma preocupação mais cênica com os personagens como em “A ninfa do teatro Amazonas”; entretanto, não se chega à subtração do narrador ou à retirada das palavras dos personagens das narrativas, apesar destas quase sempre estarem na voz do próprio narrador.

Anterior ao artigo “O narrador pós-moderno” (2004), em 1989, no artigo “Autor novo, novo autor”, no qual discute as técnicas de construção do romance *Relato de um certo Oriente*, Santiago comenta que:

O romance está marcadamente preso à estética modernista (em particular à dos anos 30) e hoje espero do novo autor que me dê sinais de independência. Não

pelo simples gosto de ser independente, mas porque as condições de produção da obra literária não são as mesmas das décadas de 20 e 60 (SANTIAGO, 1989, p. 4-5).

O autor já discutia o distanciamento entre os tipos de narradores e cobrava de Hatoum uma postura mais contemporânea. Para ele,

É preciso fazer antes uma digressão teórica. O processo que se encontra na narrativa contemporânea de não caracterizar com cuidado o aspecto físico, social, intelectual e moral do narrador e personagens advém do fato de que eles são descritos com mais acuidade e precisão pelas peculiaridades das falas individuais. O romancista contemporâneo é um homem de ouvido apurado e, nesse sentido, ele se aproxima do dramaturgo, mas com uma diferença essencial: ele não conta com o ator, apenas com a imaginação do leitor. Se o romancista quer um personagem que seja advogado, conservador, beletista, não adianta dizer isso ao leitor para caracterizá-lo. É preciso ir aos fundamentos dos vários discursos que alicerçam a sua fala, para depois partir para a criação romanesca. (SANTIAGO, 1989, p. 4-5)

Como comprovado anteriormente, os contos de Hatoum, apesar de pertencerem a um gênero diferente, seguem a mesma linha narrativa dos romances e se revelam dentro da perspectiva moderna. Santiago apontava, desde a crítica a *Relato de um certo Oriente*, que a escrita de memória – traço bastante acentuado no modernismo – soa como repetição de uma estética, com pouca inovação. Ainda que se revele chateado com essa continuidade da estética modernista na ficção de Hatoum, Santiago salienta a valorização do espaço amazônico, seus ruídos, cheiros e mistérios e também a inovação de não haver mais a preocupação sociológica como havia no regionalismo.

Para esse crítico, o maior defeito do romance *Relato de um certo Oriente* é a polifonia, sem que haja distinção entre as vozes narrativas. O autor amazonense, mesmo escrevendo nas últimas linhas do romance, por meio da voz da “neta” de Emilie, que o seu ponto de vista se sobreporia às demais, não consegue estabelecer as peculiaridades de cada uma – o que mudam são apenas as histórias que elas narram. Há algo semelhante na escrita dos contos, pois, como anteriormente comentado, em “A natureza ri da cultura” e em “Um oriental na vastidão”, há inferências ao gênero feminino, porém, os narradores com voz feminina possuem a mesma escrita dos narradores dos outros contos.

Não pretendemos levar a questão a cabo, pois não é esta a proposta desta pesquisa, mas a entendemos como uma pontualidade do estilo do autor, de alguém que possui história e sabedoria para contar. Hatoum demonstra uma postura madura em sua escrita, talvez por suas preferências como leitor por Machado de Assis, Marcel Proust, Gustave Flaubert e outros mestres.

1.5 Notas da composição: Vozes consonantes

A cidade ilhada (2009) é a publicação mais recente e o primeiro livro de contos de Milton Hatoum. Antes dele, o escritor manauara já havia publicado os romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e a novela *Órfãos do Eldorado* (2008). Na coletânea, Hatoum reúne contos escritos em datas diferentes, alguns reescritos para a publicação e outros inéditos, totalizando quatorze textos.

Os narradores são, aparentemente, diversos e diferentes nesses contos e alguns, às vezes, reaparecem em épocas e cenas alteradas. A maioria não possui nome e não se pode identificar sua origem e seu local de fala. O que se pode notar nos textos de Hatoum é que, além dos narradores, alguns personagens voltam em textos diferentes. Em 1989, no romance de estreia, *Relato de um certo Oriente*, o autor dá voz a um narrador feminino sem identidade precisa, da qual apenas se sabe ser meio criada por Emilie, matriarca da família, e estar escrevendo uma carta para seu irmão residente em Barcelona. A voz retorna no conto “A natureza ri da cultura”, inserido na coletânea de 2009, e narra suas lembranças da casa da juventude.

Assim como acontece entre o conto e o romance acima citados, acontece com alguns contos de *A cidade ilhada*. Na coletânea, narradores aparecem mais de uma vez como em “Varandas da Eva”, “Dois tempos” e “Uma estrangeira da nossa rua”, em que a narrativa se volta para os tempos da juventude em Manaus. Nos três contos, estão presentes os personagens Ran e Mira, tios do narrador. Além do narrador, um personagem que se repete

é a pianista Tarazibula Steinway, nos contos “Dois tempos” e “Uma estrangeira da nossa rua”.

Veremos, nos próximos itens, as categorias de narradores criadas por Milton Hatoum e suas relações com alguns conceitos da teoria musical.

Dos textos em primeira pessoa, encontramos quatro narradores que se distribuem em um narrador com lembranças da juventude, o mesmo narrador em uma perspectiva narrativa da maturidade, e dois narradores com vozes femininas. Os contos que possuem vozes femininas, apesar de possuírem o gênero feminino, não se distanciam em nada da linguagem empregada pelos outros, exceto por possuírem em algum momento a referência ao gênero. Então, junto com os outros, faz parte da consonância interna da obra.

O narrador da juventude, que não é denominado, aparece em três contos e é aquele que rememora as primeiras descobertas sexuais, os primeiros amores e a companhia de tio Ranulfo. No primeiro conto, “Varandas da Eva”, esse narrador se lembra de seus amigos da adolescência, companheiros nas primeiras experiências sexuais, de Tio Ranulfo – tio Ran – e de tia Mira. No segundo conto, “Uma estrangeira em nossa rua”, por muitas semelhanças, pode ser o mesmo narrador, recordando seu retorno à casa do tio Ran e de tia Mira e sua paixão platônica pela vizinha Lyris. Entretanto, aparenta narrar fatos de um passado mais recente do que no primeiro conto. No terceiro da mesma linha, “Dois tempos”, mais uma vez aparece o sobrinho de Tio Ranulfo, mas, desta vez, tia Mira não está presente, e sim a professora de música, Tarazibula Steinway, uma das namoradas do tio Ran. O tio Ranulfo já aparecera antes na obra de Hatoum como um dos três narradores de *Cinzas do norte*. Não apenas ele, mas, como já comentado, alguns dos nomes de personagens se repetem em livros ou textos diferentes do mesmo autor. “São histórias que se encaixam dentro de histórias ou que suscitam outras histórias”, segundo Samuel Titam Junior (HOSSNE; BISCHOF; SIMON; TITAN, 2008, p. 57), no projeto “Voz do escritor”, como discutiremos melhor em outro momento desta dissertação.

Também em primeira pessoa, quatro contos parecem pertencer a uma mesma voz em diferentes épocas: a voz do narrador maduro. Resolvemos analisá-los como uma voz da continuidade, uma reverberação que pode ser associada ao conceito de ritornelo, uma figura de harmonia que, segundo Hênio Tavares, consiste na repetição de um verso no início de cada estrofe do poema. Nos contos, o que se repete é a voz, como se o leitor estivesse lendo algo familiar, um retorno em tempo diferente. Parece-nos possível perceber

como o mesmo narrador das lembranças da juventude reaparece com uma voz mais madura, por meio de lembranças de eventos passados mais próximos do instante da narrativa. Assim, nós o associamos à consonância na composição desses contos de Hatoum.

No primeiro conto do referido narrador, “Uma carta de Bancroft”, essa personagem narra da Universidade de Berkeley, provavelmente da Biblioteca de Bancroft, um encontro com um chinês na Waverly Place e sua visita à biblioteca na qual encontra uma carta de Euclides da Cunha endereçada a seu amigo Alberto Rangel.

Em “Manaus, Bombaim, Palo Alto”, narra seu encontro desastroso com um almirante indiano, lembrado a partir da visão de um gato amarelo da Casa Bolívar, no *campus* de Stanford, em Palo Alto. No conto “Encontros na península”, o narrador é tradutor em Barcelona, “Um escritor brasileiro inédito, à procura de um emprego.” (HATOUM, 2009, p. 104) Nele, um narrador intelectual ainda em formação discute, pela voz da personagem, sra. Soller, a valoração entre Machado de Assis e Eça de Queiroz. Também no conto “A casa ilhada”, há inferências de um mesmo narrador intelectualizado, pois ele atende a um pedido em francês e se encontra com um cientista, Levedan, um pesquisador europeu que perdeu sua mulher para um nativo dançarino.

Esse narrador de fatos da maturidade transita por espaços de conhecimento científico e cultural, seja em experiência condicionada por outrem ou pelo próprio empirismo, no caso a sua vivência em trânsito no meio acadêmico e com outras culturas. A escrita dos dois narradores, ou do mesmo narrador, em tempos diferentes, denominamos de consonante. E se a consonância, para a teoria musical, se relaciona à execução simultânea de sons concordantes, tomando como empréstimo este conceito da música, o narrador juvenil e o intelectual são como vozes consonantes ou concordantes, partes de um conjunto, pois possuem diversos traços comuns. Esses elementos identificadores são enriquecidos pelas experiências de vida do próprio Hatoum, segundo o qual:

Muita coisa do que escrevi vem do cruzamento ou do encontro do passado com o presente. É alguém que evoca no tempo presente uma experiência do passado. Quer dizer, traz os dramas de longe para o momento da narrativa, que não é o dia de hoje, mas um momento do passado mais ou menos recente. Acho que esse distanciamento é fundamental. Escrever sobre o que aconteceu ontem ou hoje é matéria para crônica. O fato de eu ter saído muito jovem de Manaus foi decisivo (HATOUM, In: TREZE, 2002/2003, p. 61).

Assim como a coincidência das paisagens visitadas nos contos citados acima, sabe-se da particularidade de o escritor ter sido professor visitante da Universidade da Califórnia (Berkeley/1996), estudioso de Euclides da Cunha e de suas contribuições para o conhecimento do Brasil. Foi escritor residente na Stanford University e, em 1980, viajou como bolsista para a Espanha, morou em Madri e em Barcelona. Então, quando analisados pelas semelhanças entre os espaços representados nessas narrativas e os espaços por onde transitou o escritor, é possível perceber que os textos ficcionais de *A cidade ilhada* estão permeados por um tom quase autobiográfico e reverberam ecos da vida do autor. Entretanto, na entrevista *Treze perguntas para Milton Hatoum*, o escritor defende a ideia de o leitor não se iludir com as coincidências, pois a ficção vai muito além das aparências:

O impasse pós-moderno vai por aí. Colagens, citações e apropriações organizadas num quebra-cabeça muitas vezes não passam de exercícios fúteis e fortuitos. O leitor quer perceber uma experiência do narrador, personagem e autor empírico. No fundo são inseparáveis, mas o que se lê num texto ficcional não é um mero reflexo da vida do autor. Um espelho que distorce tudo e reflete coisas e seres que só existem na linguagem (HATOUM, In: TREZE, 2002/2003, p. 67).

Mesmo encontrando vestígios da vida do autor no texto ficcional, temos que concordar com Hatoum, pois, por mais que a memória use de espaços vividos e seres reais, a lembrança apenas faz uma ideia vaga do que estes foram, e o escritor pode optar por descrevê-los por linhas distorcidas. Mesmo que os personagens e as paisagens de Hatoum sejam reflexos de suas experiências, as lembranças e memórias não podem atingir a realidade vivida. Na ficção, a tensão da historicidade se afrouxa sem que, por isso, se perca a referência ao real.

As experiências narradas pelo narrador que conta fatos da juventude passam todas por Manaus e seus recantos, o que nos leva a inferir o narrador da maturidade como uma continuação ou reverberação do primeiro. Neste sentido, há certa consonância entre os dois tipos de narrador; apenas o tempo e alguns espaços os diferenciam.

Outra particularidade que caracteriza a consonância nesse livro de contos se refere à aparição de vozes femininas em “Um oriental na vastidão”, no qual uma pesquisadora rememora seu encontro com o estrangeiro Kazuki Kurokawa, um biólogo de água doce e professor aposentado da Universidade de Tóquio, e em “A natureza ri da cultura”, texto em que a voz feminina apresenta elementos convincentes para que se possa pensar na mesma

voz narrativa de *Relato de um certo Oriente*. Ela demonstra ser a menina meio adotada por Emilie, conforme se comprova na seguinte passagem desse romance:

Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento. Sim, com certeza Emilie já havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado (HATOUM, 1989, p. 9).

E no trecho do conto “Com voz hesitante, murmurei: Minha avó Emilie me disse que o senhor ensina francês” (HATOUM, 2010, p. 96). Não há uma coincidência de nomes e sim uma reaparição da mesma voz nos dois textos; a diferença é que, em *Relato de um certo Oriente*, ao regressar a Manaus, o narrador busca reconstituir os espaços da infância e o convívio com a família e com a matriarca Emilie. Já no conto “A natureza ri da cultura”, há uma aparição breve do narrador dado ao gênero do texto e à narrativa pontual de fatos: os encontros com Delatour recomendados por Emilie.

Como já salientado, o conto “Um oriental na vastidão” (2009) é narrado por uma mulher; entretanto, apresenta um narrador que espelha o seu criador. Apesar de a construção narrativa ser definida com identidade feminina, o tom da voz lembra o mesmo do narrador maduro dos outros contos, pois, segundo o autor, tudo se relaciona com a sua experiência ou com a dos outros. Não por acaso, o conto citado acima foi escrito em homenagem a uma amiga do autor:

(...)aquele conto Um Oriental na Vastidão se impôs como um enorme desafio para mim. A história me foi contada por uma grande amiga já morta, Maria Lúcia Medeiros, que confessava não ter condições de transformá-la em escrita. Achei a história tão forte, densa, que decidi escrever o conto em memória da minha amiga. O Rio Negro é grandioso em sua beleza, seus mistérios. Navega-se durante dias e só se vê a natureza. Os contos, portanto, reúnem experiências de sonho, outras empíricas, algumas ainda narradas por amigos (HATOUM, In: BRASIL, 2009).

Neste caso, ouvem-se simultaneamente a voz do narrador de voz feminina e o eco da voz de Lúcia Medeiros. Entretanto, a voz feminina não predomina na narrativa, ainda que se manifeste na passagem: “Eu era pesquisadora” (HATOUM, 2009, p. 29). O trecho não deixa dúvida quanto ao gênero da voz narrativa e Hatoum já escrevera antes pela voz de uma mulher, no caso do romance *Relato de um certo Oriente* e do conto em estudo, “A natureza ri da cultura”; porém, não convence o leitor mais atento, pois todo o restante do texto revela uma neutralidade desse narrador quanto ao gênero.

No conto “Um oriental na vastidão”, aparece a seguinte expressão: “No lugar desconhecido habita o desejo” (HATOUM, 2009, p. 30). Esta frase, gravada em japonês em um pequeno estojo de madeira, dado como lembrança do Japão pelo cientista Kazuki Kurokawa ao personagem do conto, intriga e espanta ao mesmo tempo o leitor. Para o estrangeiro, aquele em outro território, o desconhecido está no outro, na outra paisagem, na alteridade. Para o conto, a expressão transita entre o caráter humanista do personagem Kazuki Kurokawa e sua procura por outra dimensão, no caso a vastidão do rio Negro. O conto possui a sonoridade calma e fluida semelhante a um rio. Remete-nos ao que Luís Alberto Brandão comenta sobre *Relato de um certo Oriente*:

Fronteiras móveis. Fronteiras fluidas. Como uma voz. Fluxo de sonoridade e silêncios. Como um rio. Rio que é agrupamento contínuo de muitas águas que trazem a memória de outros rios - ou de apenas um riacho, um córrego, um único filete de água. Avançando juntas, águas provenientes de distintas afluições (BRANDÃO, 2005, p. 118).

O lirismo do encontro das águas do rio Negro com o rio Amazonas apresenta o deslumbre diante da força da natureza e dos caminhos da vida. A narrativa faz o mesmo movimento. A procura pelo desconhecido e o encontro. O narrador nos conduz em uma navegação por águas calmas, mas surpreendentes pelo aspecto da novidade. No conto, aonde se quer chegar é o fim de todas as coisas, que, na realidade, estão em constante transformação e reinvenção; apenas se fecha um ciclo para iniciar outro.

O cientista busca transcender o caráter limitante da humanidade – a morte por meio das águas: elas lavam, banham e purificam o corpo e a alma do homem. Para um cientista especialista em rios, subir o rio Negro poderia ser o ápice de sua existência. Em outra perspectiva, que será desenvolvida no segundo capítulo, o retorno ao rio e a absorção de seus restos mortais pela água podem simbolizar a volta à mãe Terra, útero da criação humana. Representação do fechamento de um ciclo, pois nascemos do útero aquoso de nossa mãe biológica. Segundo Murray Schafer, “alguns mitos gregos contam que o homem surgiu do mar(...) O oceano dos nossos ancestrais encontra-se reproduzido no útero aquoso de nossa mãe e está quimicamente relacionado com ele” (SCHAFFER, 2001, p. 34). Neste sentido, podemos entender a busca pelas águas e o anseio pelo retorno de suas origens.

O sonho de infância era viajar pelo maior afluente do Amazonas; nele enxergamos a representação da inconsciente pulsão de morte da personagem. No rio Negro, navega duas vezes, as duas com a pesquisadora. Uma para reconhecimento, e outra para a viagem

definitiva, em forma de suas cinzas espargidas num círculo de águas claras. Percebe-se que o cientista está à procura da transcendência por meio do trânsito de uma viagem, como exemplifica o trecho: “Se a senhora não se importar, alugo o barco do comandante e faço uma viagem. A minha viagem.” (HATOUM, 2009, p. 32) Uma metáfora para a passagem entre dois mundos. O da vida e o da morte, a viagem faz a preparação para a partida definitiva. Em trânsito também permanecerá até a decomposição completa de seus restos mortais pelas águas em movimento. “Até alcançar um remanso” (HATOUM, 2009, p. 32).

Nessa perspectiva, podemos citar Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. O estudioso faz uma análise da água e de suas representações, mas o que para nós interessa é o capítulo “O complexo de Caronte. O complexo de Ofélia”, em que relaciona água e morte. As categorias morte e viagem estão finamente relacionadas, o que pode ser verificado no trecho abaixo:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa par-tida é uma aventura.

Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. Parece que sua lembrança tem sempre um por-vir... Bem diferente será o morto que habita a necrópole. Para este, o túmulo é ainda uma morada, uma morada que os vivos vêm piedosamente visitar. Tal morto não está totalmente ausente. E a alma sensível o sabe muito bem (BACHELARD, 1997, p. 77).

Kazuki Kurokawa procurou uma morte viajante no fluir do rio, ou seja, procurou uma morte que segue em trânsito, como o movimento das águas. Ele não escolheu como morada a cidade dos mortos, um túmulo, mas a fluência das águas e seu curso natural. Preferiu uma morte fabulosa, como a referida no mito acima.

Segundo o autor, o conto “Um Oriental na Vastidão” inicialmente parece tratar da visita de um japonês apaixonado pelo Rio Negro; porém, o que sobressai é a morte dele. É como se o leitor fosse atraído para uma narrativa que não é a essencial do conto (HATOUM, In: Brasil, 2009). Para ele, no conto há a narração de uma história e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma segunda trama. A surpresa não está em uma revelação final, mas no desenvolvimento da segunda história e como ela desponha como algo secreto.

No final do conto, o narrador é informado sobre a carta-testamento que Kasuki Kurokawa deixara, “Pedi duas coisas: que as cinzas do corpo dele fossem espalhadas nas águas deste lugar. E que a senhora fizesse isso. Lembrei-me dos ideogramas e fiquei emocionada” (HATOUM, 2009, p. 34). Mais uma vez, a voz do narrador aparece evidenciando seu comportamento feminino. Ela agora fazia parte dos momentos finais da vida do cientista e o ajudaria na transição completa, voltar ao abraço das águas e de sua imensidão. Mais sentido faz ainda o ideograma: no lugar desconhecido habita o desejo.

Não somente o som das palavras tem importância, mas a voz dos personagens consegue grande força significativa no conto e em toda a coletânea do autor. Como acontece no trecho: “A voz de um estrangeiro pronunciou meu nome”. (HATOUM, 2009, p. 29) No recorte inicial do texto, não um estrangeiro, mas a voz de um estrangeiro pronunciou o seu nome. A identidade do estrangeiro enunciada pela pronúncia, por sua entonação, representação de algo próprio, único do ser, sua sonoridade, apontamentos de um som maior, corporal e gestual, o que denominamos de música pessoal.

Nos contos de Hatoum, os narradores procuram demonstrar para cada personagem, por meio da voz, sua personalidade ou estado de espírito, um ritmo corporal que o individualiza e, por conseguinte, um ritmo de fala, uma melodia própria. Apesar de o texto escrito possuir várias entradas de leitura, ele afasta momento de escrita e momento de leitura por meio das palavras grafadas, pelo formato formal do registro. Um texto lido passa primeiro pela leitura para depois chegar aos ouvidos. Passa por uma tradução da visão para a audição, ao passo que o texto audível já chegou ao seu destino. Nesse conto, como nos outros do mesmo autor, em que a voz possui grande relevância na construção da sonoridade textual, o narrador nunca conseguiria reproduzir o som do personagem em sua fala, algo improvável de ser alcançado devido ao aspecto performático e peculiar da oralidade, mas consegue atenuar as linhas distantes do tempo e do espaço entre narrador e leitor. O leitor é, pelo menos, levado a tentar imaginar o som da voz dos personagens. Segundo Schafer, “a fala usa o som em um deslizar contínuo, e chamamos a melodia da fala de inflexão” (SCHAFFER, 1991, p. 85). A afirmação encontra ressonâncias na escrita dos contos de Hatoum, pois neles há uma preocupação do autor em criar uma melodia própria para cada personagem, por meio de suas vozes. A melodia almejada pelo escritor manauara se revela tanto na descrição dos personagens quanto na apresentação dos espaços das paisagens que lhes circundam.

A linguagem com que se escrevem essas narrativas é essencialmente sonora, por meio da recorrência de aliterações, assonâncias e sinestesias. No trecho “fala francês com fluência e é filho de magnata de Manaus” (HATOUM, 2009, p.38); a forte presença da aliteração do /f/ e do /a/ faz criar um efeito musical intenso, e coloca o plano sonoro em evidência em relação ao plano do conteúdo. No trecho: “adornos de plumas voavam entre as mesas, máscaras mortuárias eram pisoteadas e rasgadas” (HATOUM, 2009, p. 42) temos a aliteração do /s/, um som fricativo que aparece por dez vezes, o que faz alongar os sons das palavras e o trecho frasal; já a combinação do /d/ e do /p/ promovem a sonoridade do trecho por meio dos sons mais rápidos e explosivos; a aliteração do /m/ em “mesas, máscaras, mortuárias” ressona por ser uma consoante nasal; a assonância dos finais nas palavras pisoteadas e rasgadas completa o arranjo de variação melódica. O ritmo é a articulação da harmonia, do movimento e do repouso, que no trecho acima é dinamizado pela recorrência de palavras paroxítonas. Se fizermos o exercício de ler o trecho acima marcando o tempo ou as sílabas tônicas, verificaremos que apresenta uma articulação interna de movimento e de repouso, conseguida por maior e menor tonicidade das sílabas. Estes e muitos outros recursos sonoros, que analisaremos em um momento mais à frente, musicalizam de forma poética os contos de *A cidade ilhada*.

No conto “Um oriental na vastidão”, lemos que o cientista “passou o resto da viagem calado, observando a floresta, os lagos e o rio” (HATOUM, 2009, p. 32). Nesse momento da narrativa, o personagem se cala para ouvir o rio. O som do rio é a paisagem sonora da região. Segundo Schafer, “os rios do mundo falam suas próprias linguagens” (SCHAFER, 1991, p. 38). A linguagem de cada rio é formada pelo som das águas passando por seus acidentes geográficos, como curvas e quedas d’água. A formação geográfica peculiar de cada região constrói uma linguagem única para cada rio. Por isso, o rio em questão possui sua linguagem própria.

No trecho “Nenhum sinal humano. Um bando de periquitos encheu o fim da tarde com ruídos estridentes. Logo depois, o céu silenciou” (HATOUM, 2009, p. 34), o uso de recursos sinestésicos, como o som dos pássaros e a cor da tarde, reafirma a preocupação de Hatoum em criar uma *paisagem sonora* para o conto. Em primeiro plano, apresenta o som das águas, e, em segundo, os outros sons da natureza. Segundo Schafer, “cada território terá sua própria sinfonia de pássaros, produzindo um som fundamental nativo– tão característico quanto a linguagem dos homens que vivem nesse lugar” (SCHAFER, 1991,

p. 56). No território do conto, a sinfonia foi criada pelos ruídos estridentes dos periquitos, provável rotina para o final da tarde do lugar.

O que se pode salientar é que o autor conseguiu se valer de recursos sonoros e visuais para ambientar o texto. Como no trecho acima, a presença do silêncio pode ser observada em outro momento do conto, quando o personagem observa o Teatro Amazonas. O silêncio para ouvir e ver a paisagem e seus sons, algo hipnotizante. Na música, o silêncio representa a pausa e ajuda a dinamizar o ritmo da música. No referido conto, o silêncio representa uma parada na narrativa, na ação da narrativa; parece querer dar fôlego para que seu leitor prossiga a leitura.

O termo “paisagem sonora” será melhor desenvolvido em outro momento desta dissertação, com analogia às teorias de Murray Schaffer sobre *A afinação do mundo* (SCHAFER, 1997). O que se quer salientar é que a tentativa de se criar um narrador em “Um oriental na vastidão” é falha, pois as construções sonoro-musicais e a preocupação com o som das palavras por meio de sua escolha permanecem como nos outros contos.

Este aspecto das narrativas do autor em análise já havia sido comentado por Flora Sussekind em relação ao romance *Relato de um certo Oriente*. Segundo ela, Hatoum possui dificuldade em trabalhar com uma justaposição de monólogos e vozes diversas e que não são significativas as alterações na dicção narrativa, “o que já ficara claro para o leitor: que a voz é uma só e que a canoa só tem um ocupante”. (SUSSEKIND, 1989, p. 5) Concordamos com a autora no que diz respeito à dicção dos narradores; como acabamos de salientar há pouco, de fato não podemos considerar as vozes femininas de Hatoum como outra categoria dentro do conjunto, pois, elas são a extensão dos narradores.

No conto “A natureza ri da cultura”, o projeto de uma voz feminina consegue avançar melhor e torna-se mais retilíneo. Nele, a voz aparece em um tom mais peculiar, próprio de uma mulher, e os traços de autoria empírica são mais velados, apesar de estarem presentes.

O texto em questão já fora publicado com o título “Reflexão sobre uma viagem sem fim”, e, curiosamente, na primeira versão, a voz narrativa era masculina, e onde se lia “a um culto privado de que só nós *dois* participávamos” (HATOUM, 1992, p. 61), na reescrita lê-se “a um culto de que só nós *duas* participávamos” (HATOUM, 2009, p. 95). O escritor parece tentar aproximar o conto do romance *Relato de um certo Oriente* e, nesta

tentativa, faz algumas renomeações: da personagem *Yasmine* para *Emilie*; do poeta *Verlaine* para *Rimbaud*; dos espaços *sul do Brasil* para *São Paulo*, de *Dakar*, *Caiena* e *Macau* para *Lisboa*, *Luanda* e *Macau*; muitas outras palavras e expressões são alteradas. Vê-se uma enorme preocupação em deixar o texto fluir; por isso, muitas expressões sem uma sonoridade fluente ou agradável foram arranjadas sonoricamente. Como nos trechos: “No primeiro contato ele foi lacônico. Aconteceu no entardecer de um dia de julho de 1995: o adolescente tímido e franzino dirige-se a uma pessoa idosa e diz com voz trêmula” (HATOUM, 1992, p. 62) alterados na segunda versão para “No primeiro encontro, numa manhã de julho de 1995, ele foi lacônico. A jovem magra e tímida vê a estátua de uma Diana no meio do jardim” (HATOUM, 2009, p. 96). Também é perceptível a maturidade do escritor e sua pena mais leve. Muitas outras questões podem ser levantadas ao confrontar as duas versões; entretanto, deixaremos para outro momento, já que não é o objetivo principal deste estudo. Interessa-nos, na versão atual, a voz feminina, a viagem e a musicalidade.

Percebe-se, também, a existência de uma musicalidade textual relacionada à memória, pois as lembranças do narrador estão associadas à voz de Emilie e dos outros personagens da infância, como exemplifica o trecho seguinte do conto “A natureza ri da cultura”:

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada. Às vezes essa voz era abafada por outra, mais incisiva: a do meu avô, que evocava episódios do Líbano cada vez mais distante. Mas a voz de Emilie – os sons mais que o sentido – era mais íntima. Nas noites da infância órfã, eu repetia mentalmente uma palavra ou um pedaço de frase, encantada com a reza e o canto, entregue a uma aprendizagem litúrgica, a um culto de que só nós duas participávamos (HATOUM, 2009, p. 95).

No excerto acima, verificamos que os sons da infância importam mais para a memória que o significado das palavras. Neste sentido, o autor já havia mencionado que o que procura é a sonoridade das palavras, a música das palavras. Por isso, sua linguagem transpassa o significado e recupera o passado por meio dos sons, da memória auditiva, da memória musical a que associaremos adiante à memória involuntária. Ela relaciona os sons da fala como entonação, intensidade e ritmo à memória que surge em blocos simultâneos e independentes. E o passado é relembrado por meio de uma sonoridade produzida de forma

inusitada, despertando-lhe os sentidos e as lembranças dos diversos narradores de *A cidade ilhada*.

Outro aspecto abordado em “A natureza ri da cultura” – a viagem, o desconhecido – dialoga com o conto “Um oriental na vastidão”. Porém, neste, a viagem é o conhecimento e, naquele, a viagem é o veículo do conhecimento. O narrador de “A natureza ri da cultura” rememora os encontros com Delatour, seu professor de francês, indicado por Emilie. Nas impressões da voz narrativa, o personagem empreende também uma viagem: “Soube que deixara a Bretanha havia muitos anos, seu desejo era partir em busca do desconhecido. Para ele, viajar era uma forma de viver em tempos distintos” (HATOUM, 2009, p. 97).

No trecho do conto referido acima, verificamos como esta memória musical funciona. Para o narrador, os sons ou a música das palavras de Emilie é que voltavam à memória. Segundo ela, a entonação, mais que o significado das palavras, fazia recobrar *flashes* do passado. A sonoridade das palavras estimula a sua memória. Em outro trecho do referido conto, o personagem Delatour diz: “A imaginação se nutre de coisas distantes no espaço e no tempo, mas a linguagem encontra-se no tempo, afirmou, como se falasse para si mesmo” (HATOUM, 2009, p. 99), o que nos permite conferir o aspecto memorialístico do conto e relacioná-lo à memória musical que retorna ao ser acionada por algum som da imaginação, como veremos no próximo sub-item.

1.6 A memória musical de Combray a Manaus

Na maioria das narrativas breves de Hatoum são encontrados elementos que acionam uma memória a qual podemos relacionar à memória involuntária presente na obra de Marcel Proust. Este aspecto da obra de Hatoum nos sinaliza um possível rastro do clássico *À la recherche du temps perdu*, no qual, por meio da memória involuntária, Proust narra sua infância em Combray. Não que Hatoum tenha conseguido ou pretendido usar da

técnica proustiana à risca, pois ela se desenvolve de forma um pouco diferenciada. Enquanto em Proust a memória involuntária aciona o passado e esta vai ao encontro do presente, em Hatoum, a memória involuntária apenas aciona as lembranças de algum passado, seja ele dos tempos da juventude como dos contos até aqui analisados, ou de uma idade mais avançada, como nos contos que serão analisados mais adiante. Em Hatoum, a memória involuntária cede lugar à memória voluntária que exerce a ação de lembrar.

No conhecido episódio das madelaines, num instante involuntário de sensações, Proust é tomado pela lembrança da infância na cidade Combray. No que toca à literatura de Hatoum, os objetos que acionam a memória involuntária são uma fotografia, uma carta, um gato, uma casa e outros, ou, como já citado anteriormente, um som, seja ele do convívio familiar na juventude, seja ele da cidade natal. Nos contos do conjunto da consonância, alguns elementos aparecem como o ponto de conversão de muitas lembranças, sendo eles as evocações que deram origem às memórias das narrativas. Em “Varandas da Eva”, o prostíbulo; em “Uma estrangeira da nossa rua”, a casa azul; e, em “Dois tempos”, o encontro inesperado com Aiana. Como já citado, nos demais contos também aparecem elementos desencadeadores, são fotografias, animais de estimação, sons e muitos outros.

Ao analisar a obra de Proust na perspectiva da memória involuntária, Benjamim comenta que “o verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos” (BENJAMIM, 1994, p.43). Ao fazer um corte vertical e pensar no leitor de Hatoum, acreditamos que ele deve estar atento às pistas de uma memória narrativa que ora teima em lembrar e ora teima em imaginar. Os elementos citados acima, que figuram na ficção como reais, podem fazer parte ou não de uma memória autobiográfica.

Voltando à memória involuntária, é possível dizer que ela existe por si só e acontece quando se depara com algo que a faça vir à tona, como os objetos ou seres criados por Hatoum. Estes figuram como seres que, submersos no mar da inconsciência do narrador, de alguma forma, em algum momento são pinçados para a superfície da consciência. É estranhamente correto afirmar que ela é a própria memória agindo espontaneamente, já que a memória voluntária parte do esforço de um indivíduo em realizar a ação de recordar.

Segundo Paul Ricoeur (2007) os registros da memória podem acontecer de duas formas. A primeira pode sobrevir à maneira de uma afecção ou simples lembrança. E sobre esta, entendemos que, quando sofrida, de súbito, modifica o estado inicial do ser como uma

manifestação involuntária da memória. Segundo o filósofo, a segunda forma pode existir pela recordação, ação que consiste numa busca ativa de acontecimentos do passado. A esta, podemos relacionar o esforço híbrido de autobiografia e de ficção da narrativa hatouniana, pois a recordação, por ser um movimento da memória consciente, permite a reflexão e, dessa forma, pode se servir também da imaginação.

Em seu estudo *A memória, a história, o esquecimento*, ao fazer a interpretação *De memória et reminiscência*, de Aristóteles, no qual são distinguidas as formas da *mneeme* e *anamnesis*, Ricoeur as desenvolve com outro vocabulário, transportando-as para a “simples evocação” e para o “esforço de recordação”. Neste aspecto, suas considerações coadunam com as experiências sobre memória involuntária e voluntária da Obra de Proust que ora refutam, ora desenvolvem as teorias de Henri Bergson sobre a memória. Mas este é um assunto para outro momento.

Em outra perspectiva, enquanto em Proust a memória involuntária se faz por meio de sensações vivenciadas no passado e repetidas no presente da lembrança, em Hatoum os elementos não aprofundam as sensações; antes, são apenas elementos desencadeadores para a memória voluntária. Podemos dizer que partem de um instante da memória involuntária para as recordações. Sobre este aspecto, a “memória espontânea” de Henri Bergson, apesar de possuir semelhanças e dessemelhanças com a memória involuntária de Proust, poderia nos iluminar se não fossem as outras semelhanças entre a obra de Hatoum e Proust.

Os dois escreveram sobre o passado; Proust sobre a sua infância em Combray e Hatoum alimenta as histórias de seus narradores com as memórias de sua juventude quando residia em Manaus, e com as memórias de sua maturidade, quando regressa à cidade natal. Nos contos em que o espaço é outro, os contos do contraponto, os quais analisaremos no próximo capítulo, as narrativas também advêm de suas memórias ou das memórias de algum amigo ou confidente.

Segundo Benjamin, “Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma lembrada por quem a viveu. (...) Pois, o importante, para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1994, p.37). Emprestando o pensamento de Benjamin sobre a narrativa de Proust, entendemos que na escrita de Hatoum não importa a veracidade das lembranças, mas a linguagem e

combinações tecidas no entremeio das narrativas. Em seus contos sobressaem o esmero com as palavras, as combinações e as imagens sonoras, o percurso e as duas histórias que comumente narra em seus contos.

Outra semelhança entre a escrita dos dois autores está para a abordagem de manifestações artísticas que circundam a música, a pintura e a literatura. Na ficção de Hatoum acontece a presença da música em diversos contos e em diferentes formas e manifestações, aspecto que suscitamos em toda a dissertação. Também na constituição estrutural, o gênero sonata, que analisaremos no terceiro capítulo, é outro aspecto que pode ligar a escrita de ambos os autores, pois Proust também escreveu sobre a sonata

À *la recherche du temps perdu* apresenta os ficcionais personagens: o escritor Bergotte e o pintor Elstir e a peça musical sonata de Vinteuil, também ficcional. Segundo Bernadete Oliveira Marantes, a sonata de Vinteuil “acompanha a vastidão da obra literária; no escoar ficcional é signo e significado, tempo e temporalidade. Proust a escolheu como obra-prima incontestada porque escolheu a música como expressão da perfeição” (MARANTES, 2006, p. 64). Hatoum escolheu a sonata porque esta é um gênero musical que tem sua estrutura e encadeamento próximo da estrutura narrativa, ou melhor, algumas narrativas possuem estruturas semelhantes à forma sonata, como veremos na análise de dois contos de *A cidade ilhada* no terceiro capítulo.

Em alguns contos de Hatoum, são encontrados elementos que nos remetem a estes que citamos de Proust. No conjunto do contraponto, analisado no segundo capítulo, são ficcionalizadas as artes, como a pintura, em “A ninfa do teatro amazonas”; a literatura, em “O adeus do comandante” e em “Dois poetas da província”; a dança, em “Dançarinos da última noite”; e a música lírico-romântica, em “Bárbara no inverno”. Como aspecto familiar à obra de Hatoum, alguns dos objetos de arte encontrados nos contos são ficcionais e outros partem de sua vivência.

Sobre a pintura, encontramos descrições de telas e painéis pertencentes ao teatro amazonas, mas não há a presença direta de um pintor, assim como não há a presença direta de um compositor. Sobre a música, os compositores e musicistas: Villa-Lobos, Bach e Nazareth são apenas citados, assim como várias composições populares e eruditas. Mas as músicas “Atrás da porta” e “Toda uma vida” são exploradas estilisticamente, de forma que dão o tom dos contos a que pertencem. E, como citado anteriormente, o gênero sonata

pode ser apreendido nos contos em que aparece. Para ela, são duas formas de abordagem: em alusão a uma composição da forma sonata e na estrutura dos contos “Dois tempos” e “Uma estrangeira em nossa rua”.

Sobre a literatura, segundo Bernadete Oliveira Marantes, Bergotte é o personagem que exemplifica o escritor na obra de Proust. Sendo assim, pela crítica que faz à literatura do personagem, Proust nos revela o que sua própria literatura pretende: discutir a permanência ou ausência no tempo de uma obra de arte. Em adição, Proust escreve sobre escritores reais. Sobre este aspecto, Marantes comenta que:

As citações, críticas e observações que Proust faz na *Recherche* participam-nos de suas preferências ou desafetos que constituem seu próprio gosto literário ou de suas personagens; Baudelaire, Mallarmé, Virgílio, Dostoievski, Stendhal, Balzac, “As Mil e uma Noites”, as missivas de Mme de Sévigné, as críticas de Sainte-Beuve, entre tantos outros exemplos, estruturam a obra na mesma medida em que participam ao leitor a obra que Proust pretende construir (MARANTES, 2006, p. 44).

Neste sentido, podemos citar o conto hatouniano “Dois poetas da província”, que ficcionaliza a supremacia literária entre Machado de Assis e Eça de Queiroz e do qual o autor diz ser o mais autobiográfico. Neste aspecto do paralelo entre a literatura de Proust e a literatura de Hatoum, entendemos que este procura ocupar-se de influências de sua preferência, terreno antes pisado pelo autor francês.

Assim, entendemos também que, ainda que Hatoum não tenha planejado ser um novo Proust, a sua literatura o denuncia com um contumaz leitor de Proust. Neste breve paralelo em que se buscam os pontos em convergência entre os dois, é possível perceber que nos contos de Hatoum há muito do que se lê em Proust.

Neste capítulo, apresentamos a primeira direção harmônica das vozes de *A cidade ilhada*. Expusemos alguns caminhos que pretendemos seguir. Realizamos a análise dos narradores da consonância e fizemos um breve paralelo entre a memória involuntária de Proust e a de Hatoum. No segundo capítulo, desenvolveremos as vozes do contraponto ou linhas melódicas em diálogo com outras artes. Nele, desenvolveremos a “música das palavras” e a “música de palavras”.

CAPÍTULO 2 – VOZES DO CONTRAPONTO

2.1 A música atrás da porta

No capítulo anterior, vimos a pluralidade de narradores que compõe o livro de contos *A cidade ilhada* e procuramos articular as concepções da teoria musical da consonância ao grupo de narradores em primeira pessoa, os quais se aproximam na sua forma de apresentação ou na sua constituição sociológica, familiar e cultural. Também analisamos trechos do livro por meio das concepções da teoria literária de melopeia ou harmonia poética, relativas à assonância e à aliteração. Neste capítulo, desenvolveremos mais a presença da música e da sonoridade na escrita de Milton Hatoum, principalmente aproveitando os conceitos de paisagem sonora, criados por R. Murray Schafer e os estudos sobre melopoética, de Solange Ribeiro de Oliveira. Serão analisados os contos em terceira pessoa que formam o conjunto do contraponto.

Em *A cidade ilhada*, encontramos quatro contos em terceira pessoa e um conto formado pelo hibridismo da primeira e da terceira pessoa. Em terceira pessoa, temos “Dois poetas da província”, narrativa sobre o encontro dos poetas Zéfiro – o professor, e Albano – o aluno, quando o mais novo se preparava para seguir viagem a Paris; “Bárbara no inverno”, em que são narrados os encontros e desencontros entre Bárbara e Lázaro, até o suicídio da primeira e ruína do último; “A ninfa do teatro Amazonas”, narrativa que apresenta uma noite chuvosa e sinestésica no teatro Amazonas; “Dançarinos da última noite”, narrativa da história de amor de Porfíria e Miralvo, trabalhadores simples de Manaus que encontram uma quantia significativa em dinheiro e resolvem, de forma inesperada, gastá-la em apenas uma noite. Em formação híbrida, temos “O adeus do comandante”, narrativa sobre uma misteriosa viagem de barco.

A este conjunto de narradores, nomearemos contraponto na coletânea. Para Murray Schafer, em *O Ouvido Pensante*, o contraponto é como se fossem diferentes interlocutores com pontos de vista opostos. Para esse autor, “há um pugilismo evidente em todo contraponto, o gosto pela própria oposição, mas não à custa da lucidez” (SCHAFFER, 1991, p. 85). Se refletirmos sobre os contos acima citados, não encontraremos uma oposição

estacionada como referida no comentário de Schafer, e sim uma posição diferente: a terceira pessoa. Porém, seus apontamentos ecoam na narrativa de forma paralela. Neste sentido, são percebidas outras vozes, ou outra voz, operando um recuo, ou seja, um conjunto sonoro na coletânea.

Sérgio Magnani, em *Expressão e comunicação na linguagem da música*, nos apresenta outro conceito, segundo o qual o contraponto “é a sobreposição de duas ou mais linhas melódicas cada uma das quais mantém a sua independência” (MAGNANI, 1996, p. 86). A partir deste conceito, fica mais próxima a sua associação às ocorrências nos quatro contos em terceira pessoa e no conto híbrido mencionados, pela qual estabelecemos justificativas para o contraponto entre eles. São cinco vozes que usam ou vivenciam as artes de alguma forma. Em “Dois poetas da província” e “O adeus do comandante”, temos como foco a literatura oral na forma do rerrelato; em “Bárbara no inverno”, a música; em “A ninfa do teatro Amazonas”, o teatro; e, por fim, em “Dançarinos da última noite, a dança. Neles, os personagens e suas ações são apresentados por um narrador onisciente com certa carga de teatralidade.

Outra justificativa para o contraponto acontece porque, nos contos deste grupo, e mais ainda em “O adeus do comandante”, os textos se constroem a partir de uma narrativa em primeiro plano ou norteadora do texto a que não podemos chamar de principal, pois quase sempre há outra narrativa que corre em paralelo a esta, às vezes em mesmo patamar, e, às vezes subsidiária à primeira, e que é perceptível apenas ao leitor mais atento. A esta ou estas outras narrativas entendemos como laterais. A estas aplicamos o recurso do contraponto porque são duas linhas melódicas que se associam por construírem o mesmo conto, porém se distanciam por possuírem intenções diferentes. Uma narra aquilo que se quer aparente, a outra narra aquilo que se quer perceber. Segundo Solange Ribeiro (2002), este recurso com efeito de simultaneidade com a sugestão de uma atmosfera musical, usado em alguns textos e que vemos também nos textos de Hatoum, dá a impressão de algo mais evocativo que descritivo, mais emotivo que cognitivo, mais sugestivo que analisável, o que ocasiona a musicalidade.

O segundo conto em terceira pessoa a ser analisado foi escrito, a princípio, para a coletânea *Aquela canção – 12 contos para 12 músicas* (NESTROVISK, 2005) e reescrito para integrar *A cidade ilhada*. O título “Bárbara no inverno” faz eco ao inferno sofrido pela personagem feminina, a qual, desde que acompanhou o marido no exílio, ficou

atormetada pela desconfiança, pois sentia ciúmes das amizades dele. Seu exílio interior era mais perturbador que o dele de fato. Lázaro, seu marido, vivia em Paris e, para ele, “a prisão não era heroísmo, e do inferno do cárcere não se orgulhava nem tirava proveito ou moral” (HATOUM, 2009, p. 77). Para Bárbara, o cárcere era outro, vivia-o dentro de si mesma.

Sobre o conto, seria pertinente pontuar sua estrutura vigorosa e crescente em relação ao final surpreendente. Acontece como uma música em ritmo rápido, tempo breve e conclusão admirável. Nada diferente do que pede o próprio gênero. A voz narrativa em terceira pessoa faz um giro em torno de todo o enredo, mas as luzes das cenas estão voltadas para Bárbara, e Lázaro pode ser percebido apenas quando se encontra com ela. Há um tom teatral no conto aproximando-o de um melodrama, obra poético-musical em que os

dramas acompanhados de música, ou em que os diálogos eram interrompidos por tal música a fim de marcar o compasso de uma dança, ou a entrada e saída de outros atores. Espécie de tragédia popular sobre tema histórico ou romanesco, solta de regras, admitindo até a incoerência, a mescla desordenada do cômico com o dramático. O termo se revestiu, então, de certa significação pejorativa. A expressão “herói de melodrama” refere-se a indivíduo exagerado nos gestos e atitudes, porque melodrama tende para o patético palavroso e para o sentimentalismo derramado choroso (TAVARES, 1981, p. 132-133).

Além de se comparar com um melodrama, o conto “Bárbara no inverno” possui o elemento trágico da ópera. As atitudes e gestos da personagem Bárbara fazem referência direta aos apelos dramáticos do melodrama. O título do conto alude à situação existencial dela: Bárbara no inverno. Apenas ela se isolava no inverno ou no inferno que criou para si. E o contraponto entre as palavras inverno e inferno e sua potência semântica para a personagem se encontra na neutralidade de Lázaro. Também, quanto ao som, apesar de “v” e “f” serem consoantes fricativas, de alguma forma, encontram-se em oposição, pois “f” se apresenta sem vibração e, portanto, é considerada uma consoante surda. O “v”, por sua vez, é produzido com vibração e, conseqüentemente, é considerada uma consoante sonora. O difícil é saber ponderar em qual extremo era pior estar, se na frieza duvidosa do relacionamento com Lázaro ou no turbilhão dos seus pensamentos angustiantes. Em ambos os casos, queimar-se era o único caminho. Ou no congelante inverno ou no fogo infernal.

Neste contexto, Bárbara desencadeia uma série de cenas de caráter sentimental. Essas cenas ou momentos de diálogo, os quais podemos denominar de momentos de ápice da crise conjugal, eram de, alguma forma, alternadas pela música do casal. Desde os tempos

de namoro, o casal possuía uma música, ou melhor, uma canção: “Atrás da porta”, poema de Chico Buarque musicado por Francis Hime, a que ouviam todas as noites.

Luiz Tatit, no livro *O século da canção*, apresenta a sonoridade brasileira numa de suas interfaces: a canção. Nele, descreve e comenta o nascimento e os rumos da canção popular no Brasil no século XX. Segundo ele,

sem contar com o mínimo de consenso sobre o que a define como expressão artística, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito freqüentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa (TATIT, 2004, p. 12).

Completando o que já fora citado acima, o termo canção, segundo Márcia Ramos Oliveira, “se comparado com a ampla noção de polissemia que caracteriza a música, apresenta-se como elemento mediador entre o universo essencialmente sonoro e o associado à presença da palavra enunciada” (OLIVEIRA, 2002, p. 249). A afirmação de Cinira Leôncio de Lima é complementar, já que “a canção é, esteticamente falando, o elo entre a literatura e música, pois se valendo das qualidades sensíveis do som articulado e do som musical, acaba constituindo-se como arte do terceiro grau, ou, em outras palavras, como uma obra em síntese, que une as duas artes” (LIMA, 2008, p. 53-54). Neste sentido, para ser canção, a música necessita da harmonia entre melodia e letra, deve estar mais próxima da fala. E é este o elemento da canção que incomoda alguns musicistas mais conservadores.

Aaron Ridley, no livro *A filosofia da música: Tema e variações* (2004) entre outras colocações, faz uma análise da canção Cynara, que é composta pelo poema de Ernest Dowson e musicado por Frederik Delius. Ridley explora a questão da autenticidade da canção como gênero musical, e, neste, sentido comenta:

Contudo, se poucos fizeram questão de negar certo status musical à canção, há um forte consenso de que as canções, apesar de demonstravelmente musicais, por não serem bons exemplos de música em estado puro, não são exemplos aos quais deva recorrer um filósofo interessado na natureza e nas propriedades da música (propriamente dita) (RIDLEY, 2004, p. 118).

Ainda que reconheça o estado fronteiro em que se encontra a canção, Ridley insiste na posição de que as palavras de Cynara, embora façam parte do texto, não foram selecionadas aleatoriamente, não apenas pelo significado, mas sobretudo pelo seu som. O

emprego de rimas, aliterações e outros recursos poéticos são efeitos sonoros e tornam a poesia “musical”.

Transportando a discussão para o caso de “Atrás da porta”, percebemos que sua construção se deu da mesma forma que em Cynara, pois, a princípio, nasceu o poema e, logo após, foi criada uma melodia para ela. Em primeiro plano, a palavra e, em segundo, a melodia formando uma terceira via de comunicação: a canção. Também a forma como as palavras foram arranjadas nela corroborou para a sua musicalidade, o que veremos mais adiante.

Assim, “Atrás da porta” é canção tema do conto porque, enquanto inspiração para a sua escritura e pano de fundo da narrativa, delineia a silhueta do corpo sonoro e prenuncia a ruptura amorosa no texto literário porque, enquanto argumento do melodrama, a música aparece em quatro momentos e prefigura nos moldes a que se refere, ao estabelecer um momento de parada ou retomada depois de instantes de conflito ou de violência. São eles:

Depois de uma discussão exaltada, o silêncio prevalecia sobre a impotência da revolta: Bárbara punha um disco e os convidados ficavam fumando e bebendo, pensando no que fazer (HATOUM, 2009, p. 78).

(...) depois do primeiro inverno em Paris, o exílio, a solidão e a saudade do Rio os uniam e, quando a melancolia os deixava abatidos, Bárbara punha o disco e esperava a música como se aquela canção tivesse o poder de exorcizar qualquer vestígio de ameaça e mesmo indiferença a vida amorosa (HATOUM, 2009, p. 79).

Fui egoísta e precipitada, pensou, escutando a música que não era para os dois (HATOUM, 2009, p. 86).

Viu o corpo de Lázaro parado na sala, e escutou o grito: Cláudia, quem pôs esse disco? Você... nós deixamos o som ligado?, o corpo entrando no quarto e reaparecendo no meio da sala, “pra sujar teu nome, te humilhar”, Eu?, disse Cláudia, claro que não. Nunca ia colocar esse disco, não era a música do tempo em que você e Bárbara... Vocês dois... De tocaia na varanda Bárbara reconheceu Fabiana: a que parecia apaixonada por Marcelo, a sonsa que usava o codinome, e eu desconfiando de Francine. Então durou sete ou oito segundos: Lázaro escutou o choro ou a risada diabólica antes de ver o rosto de Bárbara, e entendeu que era o fim. Ainda teve tempo de correr, mas não de agarrá-la e evitar o salto (HATOUM, 2009, p. 88).

Nas quatro cenas, a música aparece como elemento cíclico de retomada e funciona como o dínamo de ir e vir para alcançar o equilíbrio. É ela que acalma o casal ou a

circunstância em que se encontram; é ela que ameniza a saudade, que faz recobrar os sentidos e que sonoriza a tragédia.

Para um casal apaixonado, a letra nada parece peculiar; assim, em vários momentos, os dois diziam que a letra nada tinha a ver com a história deles. Segundo Inês Valéria Szatkowski, em sua tese: *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*, em que associa algumas letras de Chico Buarque às cantigas de Amigo, a canção “Atrás da porta” é dividida em duas partes e “parece revelar o sofrimento do eu feminino, diante do rompimento dos laços de amor, sinalizado pelo olhar de adeus”. (SZATKOVSKI, 2005, p. 36) É o que veremos a seguir:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei,
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pêlos,
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua
(HOLLANDA; HIME, In: WERNEK, 1989, p. 131)

A canção faz dois movimentos: o primeiro, coincidente com a estrofe inicial, apresenta uma cena de desespero beirando à histeria em que o *eu* feminino tenta se agarrar ao objeto amado pelas marcas físicas: olhos, corpo, cabelos, peito, pés. ... “olhar era de adeus”, “sobre teu corpo”, “nos teus cabelos/No teu peito.../nos teus pés”. O que resulta em tormento psicológico revelado nas ações do seu corpo em relação ao corpo do amado nos verbos: “não acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “arrastei”, “arranhei”, “agarrei”.

No segundo movimento ou segunda estrofe, o *eu* se aproveita das marcas sociais: lar e nome, maldizer e humilhar “maldizer o nosso lar”, “sujar teu nome, te humilhar”, já que

os corpos se viam separados. Afastado corporalmente, entretanto, o eu-lírico se apega então à ideia de vingança: “E me vingar a qualquer preço” e se rende ao binarismo amor/ódio instalado como dois lados do mesmo sentimento: “te adorando pelo avesso/ pra te mostrar que ainda sou tua”.

Ao analisar a métrica poética da letra dessa música, mais uma vez se verifica a proximidade entre textos: da canção e do conto. Na canção, há um movimento rítmico de alargamento e estreitamento das combinações de rimas, seguindo uma preferência por rimas externas e paralelas. Os versos são livres, entretanto, as combinações são alteradas e o ritmo mais cadenciado dos versos mais longos do início passam do ralentando para andamento rápido, devido ao encurtamento dos versos e da métrica, o que acarreta a aceleração, conseguida pelos versos ternários até chegar no único binário. Repentinamente, os versos novamente se alargam formando rimas paralelas e alcançam um final mais dramático.

Segundo Hênio Tavares, em linguagem, o ritmo é uma sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares; a reiteração dessas vozes fortes e fracas, produzindo o ritmo, é que impressionam os nossos sentidos (TAVARES, 1981, p. 167). Na composição abaixo, identificamos versos livres e combinações de rimas que dinamizam o ritmo do poema:

Quando olhaste bem nos olhos meus A
E o teu olhar era de adeus A

Juro que não acreditei, B
Eu te estranhei B
Me debrucei B sobre teu corpo e duvidei B
E me arrastei B e te arranhei B
E me agarrei B nos teus cabelos C
Nos teus pêlos, C

Teu pijama D
Nos teus pés
Ao pé da cama D

Sem carinho, sem coberta E
No tapete atrás da porta E

Reclamei B baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar F
Pra sujar teu nome, te humilhar F

E me vingar a qualquer preço G
Te adorando pelo avesso G

Pra mostrar que inda sou tua H
Só pra provar que inda sou tua H
(HOLLANDA; HIME, In: WERNEK, 1989, p. 131)

Nos dois primeiros versos, temos uma rima rica e consoante “meus/adeus”. Nos versos seguintes, temos uma sequência dinâmica de rimas externas e internas também consoantes. Entretanto, estas são pobres, pois se trata de uma série de palavras de mesma classe gramatical: são verbos que enumeram uma sequência sentimental. O som consoante dos verbos reaparece no verso “Reclamei baixinho”. A palavra “baixinho” está propositalmente solta, sozinha. Acentua a presença preciosa do silêncio para a música, ele cria uma pausa, uma parada. Uso da dinâmica musical entre som e silêncio. Desta forma, tanto para a canção quanto para o conto, o silêncio marca a separação do casal. As rimas paralelas, apesar de tentarem uma volta no entremeio do poema, conseguem reaparecer definitivamente nos três últimos conjuntos de versos.

Na análise poética dos versos, encontramos aliterações do “s” nas rimas meus e seus, do “r” nas rimas “acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “arrastei”, “arranhei” e “agarrei”. O polissíndeto do “E me arrastei.../ E me agarrei...”, reunidos em um arranjo poético que garantem ritmo e musicalidade ao texto.

Este ritmo da canção é acompanhado, de forma exemplar, pelo ritmo do conto, incluindo também a sua cadeia semântica. A começar pelos verbos dos dois primeiros versos: “olhaste” e “olhar”, os quais justificam o início do conto, pois a personagem Bárbara remete seu olhar para Lázaro e para as suas amigas. Nesse olhar, ela observa de fora, como expectadora, as reuniões de que ele participava e, por meio deste olhar, fazia voltas ao passado, lançando-o para os tempos felizes de namoro, no Brasil.

Nos versos seguintes, temos os verbos não “acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “duvidei”, “arrastei”, “arranhei” e “agarrei”. Neles, é possível notar uma gradação em intensidade gestual e circunstancial da letra da canção. Da mesma forma, no conto, o movimento crescente acompanha a dramaticidade com que a personagem evolui com o passar do tempo. Da passividade do olhar, ela parte para a desconfiança, a dúvida, até chegar à situação de histeria em que não mais conseguia dialogar e a exaltação de nervos toma conta de suas faculdades mentais.

No entremeio tanto da canção quanto do conto, a intensidade dramática alcança seu ápice, enquanto a velocidade rítmica cresce ainda mais. O que podemos comprovar com os versos mais curtos da canção e a velocidade da narrativa que passa rapidamente do meio para o final trágico. Nesse entremeio, chama-nos a atenção o verso: “Reclamei baixinho”, que, assim como no conto, estabelece um momento de parada. Nesse ponto do paralelo entre textos em que se tem a impressão de parada para tomar fôlego, no conto, Bárbara se encontra sozinha, vagando pelas ruas, pensando também baixinho no destino que tomará Lázaro.

Nos versos finais da canção, a carga dramática atinge seu limite com as palavras: “maldizer”, “sujar”, “humilhar”, “vingar”. Entretanto, ela para por aí. Mas o conto vai além da canção no sentido de que o suicídio de Bárbara possui maior potência dramática. “Pra mostrar que inda sou tua / Só pra provar que inda sou tua”, apesar da dramaticidade, o agarrar, o arrastar, o maldizer e o humilhar não alcançam o ponto fatal. Enquanto no conto os versos ultrapassados pela cena do suicídio levam ao extremo a vingança do feminino ao devolver a marca do inverno/inferno ao masculino, e, nessa relação com o conto, mais evidente fica o verso: “E me vingar a qualquer preço”. O preço de Bárbara, a morte, o preço de Lázaro, a lembrança da morte e sua circunstância.

A música não está totalmente explícita no conto, realmente está atrás da porta, traz com toda força metafórica uma plasticidade a ele. A canção aparece apenas em algumas referências ou citações que possuem o poder de desencadear no leitor a recuperação do rastro que segue a narrativa. Está relacionada ao enredo como analisado anteriormente e, desta forma, faz parte da paisagem sonora criada pelo narrador.

Segundo Schafer, a geografia e o clima conferem sons fundamentais nativos à paisagem sonora. Entretanto, entendemos que os ruídos e sons humanos fazem parte de uma paisagem sonora promovida pelos elementos modernos das civilizações, que fogem aos sons da natureza, como o cantar dos pássaros e o marulhar do mar. São sons de buzina, carros passando, televisão ligada, sons de componentes eletrônicos etc. Em *A afinação do mundo*, Schafer comenta que “A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora, os ouvidos, para dentro” (SCHAFFER, 2001, p. 29).

Sendo assim, a música “Atrás da porta” faz parte da paisagem sonora criada para o conto; de certa forma, ela consegue suprimir os sons da casa, da cidade e de situações. A

música é mais forte que os sons da paisagem natural, e mesmo que seu tema leve a um desencontro amoroso, Bárbara e Lázaro insistiam em ouvi-la. Nesta volta para dentro, ela parece ter teimado em costurar todo o enredo e perpassar a relação do casal do conto a ponto de conduzir à construção da narrativa. No trecho “Depois de uma discussão exaltada, o silêncio prevalecia sobre a impotência da revolta: Bárbara punha um disco e os convidados ficavam fumando e bebendo, pensando no que fazer” (HATOUM, 2009, p. 78), contrariando o que se espera, a interferência da canção no texto tem o poder de acalmar e abafar os sentimentos por meio da criação de uma paisagem sonora frequente, o som do disco.

O movimento de construção empregado na música e desenvolvido anteriormente aqui é o mesmo movimento empregado no conto. Nesse aspecto, “Bárbara no inverno” pode ser também dividido em duas partes. Na primeira, há a proximidade de corpos entre Bárbara e Lázaro. Em Paris, Lázaro possuía amigos com os quais Bárbara não aceitava que se relacionasse, mas pactuavam a vontade do retorno ao Brasil e isso os unia. Sempre que sentia saudades da pátria, “Bárbara punha o disco e esperava a música, como se *aquela canção* tivesse o poder de exorcizar qualquer vestígio de ameaça e mesmo indiferença à vida amorosa” (HATOUM, 2009, p. 79). A música era uma forma de ligação com os momentos felizes e tranquilos no Brasil. Para ela, a música não contava a história deles e ele respondia que sim, “o inferno dessa música pertence aos outros” (HATOUM, 2009, p. 79).

Sim, o inferno dessa música pertencia aos outros também, assim como aos perseguidos pela censura do período de ditadura, a exemplo do próprio autor da letra. Sobre a composição, Lima comenta:

A letra composta nos áureos tempos da ditadura militar revela o universo feminino abalado pelo adeus do ser amado, um eu - lírico inconformado pela despedida amorosa. Desespero e dor na despedida. Para além desse universo lírico-amoroso, questões políticas aparecem implícitas sugeridas em determinadas expressões especialmente o “atrás da porta” (LIMA, 2008, p. 137).

Embora “Atrás da porta” possua cunho lírico amoroso, a letra sofreu censuras como tantas outras das suas, o que confere o caráter político de algumas das composições de Chico Buarque. Segundo Wernek, “o termo original pêlos, empregado na canção, foi

vetado pela censura e substituído por peito” (WERNEK, 1989, p. 131) nos versos: “Me agarrei nos teus cabelos/ No teu peito”. Neste texto, optamos pela versão original, pois o termo *pêlos* confere aos versos maior força dramática, por sugerir mais energia na ação de agarrar: “Me agarrei nos teus cabelos /Nos teus pêlos”, e também faz parte da combinação de rimas e de uma semântica erótica. Os pelos, em contraposição a cabelos, sugerem algo mais íntimo, pelas referências textuais anteriores ao trecho em que aparece. Pela dramaticidade, podemos pensar nos pelos das partes pubianas do homem e valorizar a questão erótica da música. Primeiro cabelos, e depois pelos, um movimento de crescente intensidade de intimidade do casal, no momento de rompimento com ela.

Ainda no movimento da primeira parte, quando do aniversário de Lázaro, Bárbara observa por detrás da porta, retira seu corpo da sala, exilando-se da companhia dos amigos dele que, segundo a voz narrativa:

(...) cantaram parabéns em português, e no fim palmas, abraços e tilintar de taças. Escondida atrás da porta, Bárbara viu o beijo furtivo de Francine na boca de Lázaro e pensou que não podia ser um beijo de amizade, como o beijo de Laure, seco e breve, no rosto do aniversariante. Estão tramando contra mim, ela pensou, esperando os convidados irem embora (HATOUM, 2009, p. 81).

O prenúncio do término do primeiro movimento da narrativa se dá logo após esta cena. Depois da retirada dos convidados, Bárbara insiste em brigar e Lázaro tenta aproximação, pedindo que ela colocasse o disco, a música... o elo que sempre os devolvia ao primeiro amor. A canção, letra e melodia, referência memorialística dos primeiros sons de sua relação. Mas ela o ignora e continua a reclamar da situação. Assim, todo o ritual do casal é maculado, pois a canção não mais os uniria. A melodia ficaria apenas no passado e a letra seria a força que a moveria. Desde então, Lázaro passa a viver como se Bárbara não existisse. Acontece a separação dos corpos, como já previsto na poesia: *Quando olhaste bem nos olhos meus/E o teu olhar era de adeus/... E me agarrei nos teus cabelos.*

No conto, com a mesma intensidade da canção, acontece a cena da separação ou sequência da descida física e moral do personagem feminino:

Bárbara se curvou para beijar sua boca, ele não pode disfarçar a frieza dos gestos quando ela tentou abraçá-lo com um desespero de naufrago. Então, ela o puxou pelos cabelos como se pedisse a última noite de amor, e ele reagiu e começou a dizer com voz medrosa: Nossa história foi... e o estalo da bofetada calou-o e logo o chute no abajur e um choro convulsivo que esmaeceu quando ela se fechou no quarto (HATOUM, 2009, p. 83).

No segundo movimento da narrativa, Lázaro desaparece e Bárbara, sozinha, sem amigos, exilada de seu amado, fica à espera de seu regresso. Até que descobre o nome dele na lista de anistiados. Reencontra a chave do apartamento de Copacabana, faz planos de reconciliação. Descreve-se toda a angústia e sofrimento dela, atormentada pela não aceitação da separação.

De volta ao Brasil, Bárbara refaz todo o percurso que faziam juntos, antes. Ouve a canção na tentativa de recuperar a vida que perdera. Então, volta ao apartamento. E como em um grande final dramático, ao ver frustrado seu desejo de reconciliação, precipita o suicídio como ato de vingança. Bárbara, assim como dito nos versos da canção: “Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço”, ao perceber a entrada de Lázaro e de outra mulher no local, de tocaia na varanda, atira-se para fora, ao som de “Atrás da porta”, na voz de Chico Buarque.

O conto encerra com a cena seguinte em devir. Ao leitor, cabe imaginar a reação de Lázaro e de sua então companheira. Para Bárbara, a profecia da canção havia se cumprido. O corpo sonoro delimitado pela música fecha seu ciclo, pois o relacionamento começa e termina ao som de “Atrás da porta”.

Assim, consegue-se verificar que os recursos sonoro-musicais fazem parte da construção da narrativa de “Bárbara no inverno” e que o termo usado: canção, entrelaça palavra e melodia, ritmo narrativo e sistema semântico. A canção do conto acentua a interseção entre literatura e música. Pode-se supor uma voz narrativa masculina, e esta tenta desvelar a verdade de uma mulher enciumada e vingativa. Em outra perspectiva, o personagem masculino é apresentado como vítima inocente dos fatos, uma vez que seu fluxo interior não é totalmente revelado.

2.2 A música das águas

O segundo conto da série, “A ninfa do teatro Amazonas”, tem como cenário o teatro Amazonas, um ícone dos tempos áureos do ciclo da borracha e apresenta referências ao gênero dramático. Esta relação se dá, em primeiro lugar, por se passar dentro do Teatro

Amazonas e, em segundo, porque o conto se aproxima do teatro simbolista “pretendido” por Mallarmé e estudado por Anna Balakian em *O simbolismo* (1985).

Pode-se ver no conto a narrativa de um acontecimento no teatro Amazonas e entrever outra narrativa construída em referência aos elementos simbolistas presentes no cenário do teatro. Estas narrativas formam duas linhas melódicas. A primeira está relacionada aos personagens: seu Álvaro Celestino de Matos e a mulher que adentrara o teatro para dar à luz uma criança; a segunda está relacionada ao cenário simbolista de forte caráter sinestésico, e à ninfa inspiradora dos devaneios do personagem.

O conto possui muitas características do teatro simbolista, bem como a superação da ocorrência do sentimentalismo romântico pela percepção dos sentidos por meio das sugestões. Segundo Anna Balakian, “a ambiguidade do discurso no teatro simbolista pode ser representada mediante uma relação equívoca entre as personagens e os objetos que as cercam” (BALAKIAN, 1985, p. 100). Para ela, no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo, está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis.

Esses elementos simbolistas podem ser reconhecidos na construção da segunda linha melódica de “A ninfa do Teatro Amazonas”. Eles não estão no conto apenas como componentes do quadro cenográfico; eles figuram, são participantes do enredo. Alguns deles se destacam por se diluírem e se misturarem ao devaneio do personagem. Como exemplo, destacamos a presença do cenário de uma peça no centro do palco composto por “um pequeno aposento de madeira com uma única janela, a torre de igreja e um campanário; num céu de papel de alumínio brilhava uma lua de papelão, solta no ar” (HATOUM, 2009, p. 93). Esta descrição se assemelha a uma primeira que descreve os aposentos de seu Álvaro. Outro elemento é o pano de boca do Teatro Amazonas que, na voz do narrador, passeia pela imaginação do vigia com a seguinte descrição: “garças e jaburus no meio de flores aquáticas e açucenas-brancas, uma naia deitada numa concha flutuando entre as águas do Negro e Amazonas” (HATOUM, 2009, p. 92). Estes não são meros adornos da narrativa, participam dela de forma operante, aludem a metáforas que remetem a elementos da cultura manauara.

A pintura do pano de boca do teatro Amazonas representa a exuberância natural do lugar. Nela, duas figuras de deuses são a alegoria do encontro das águas do Rio Negro com o Rio Solimões (fig 2) formando o Amazonas. Esta união acontece em torno da mãe d'água Yara. Ainda que não tenhamos encontrado registros de que “O encontro das águas” tenha inspiração na famosa tela de Sandro Botticelli: “O nascimento de Vênus” (fig 1), alguns elementos comuns nos levam a tal suposição. A disposição das figuras da tela amazônica estão na mesma disposição da pintura italiana, com a ressalva de que, no segundo, a posição está mais elevada. A Yara de Crispim do Amaral está deitada em uma concha e sua antecessora, Vênus, está em pé.

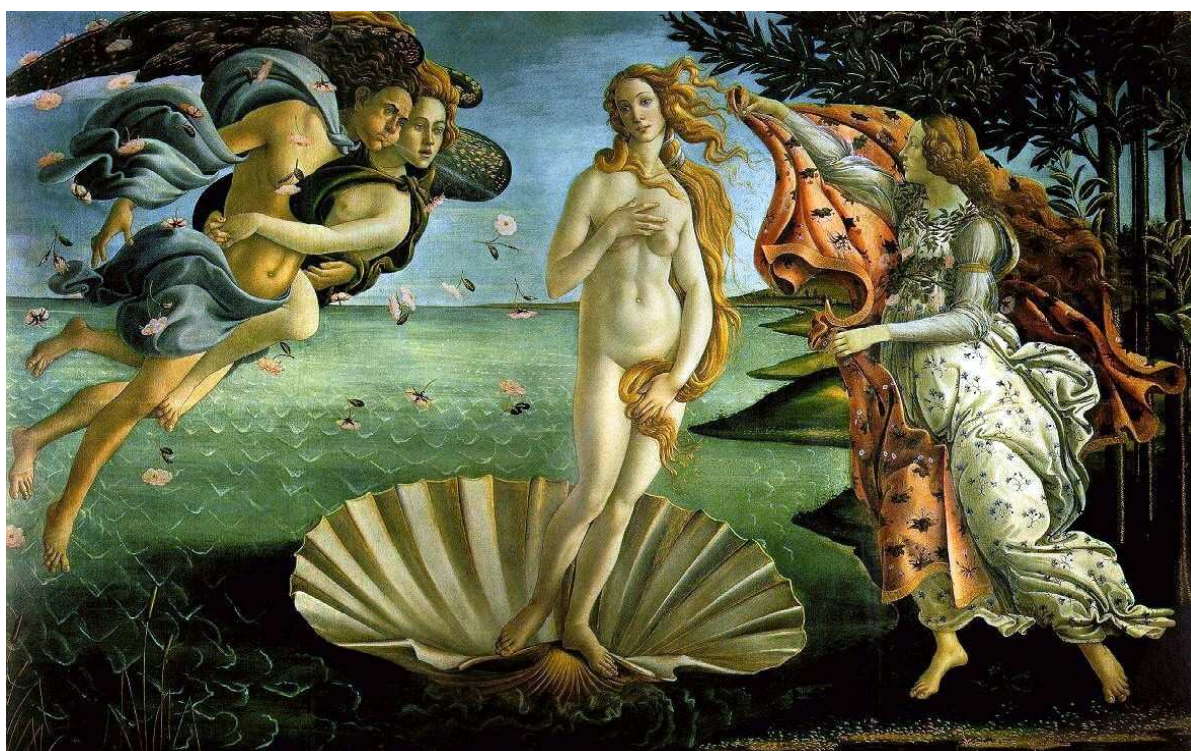


fig.1 Botticelli, *Nascimento de Vênus*. Wikipédia, 2011.



Fig. 2 Amaral. *Alegoria ao encontro do Rio Solimões com o Rio Negro*. Vilabol/ UOL, 2011.

No conto, aparecem três figuras femininas. A referência da ninfa, já indicada no título do conto, parece fazer a ligação entre as três mulheres. Segundo a mitologia grega, as náiades são as ninfas associadas à água doce, e todas as figuras femininas do conto, de alguma forma, surgem da água como ninfas. A mulher que adentra o teatro à procura de abrigo emerge da inundação causada pela noite chuvosa; a naia sinalizada pelo autor, ou Yara como descrita pelos hitoriadores, está sustentada por uma concha sobre as águas dos rios; e a mulher da fotografia. A primeira, erguida pela união dos rios; a segunda, imersa nas águas da praça São Sebastião e a terceira desembarcando do *Queen Elizabeth*. Esta última figura como musa inspiradora dos sonhos de seu Álvaro, a soprano Angiolina Zanucchi, a quem buscava por meio das associações do espaço e do tempo no teatro Amazonas.

Assim como nas descrições estáticas da pintura e da fotografia, temos a presença dos rios. Na descrição da pintura em movimento da mulher vinda do externo do teatro, temos imagens que envolvem o mesmo tema, a água, mas na versão de chuva - tempestade e seus elementos. Neste aspecto da variação do mesmo tema, denominamos de dança das águas no conto. É o que vemos nos exemplos: “ Ela parecia um vulto perdido nesse mundo

invadido pela água. ... A chuva atingiu-a em plena praça São Sebastião”, “Ainda rastejando, a mulher imergiu num espaço sombrio, onde nada - salvo seu corpo umedecido e seus cabelos molhados - lembrava a chuva lá fora.” e “(...) Uma trovoada violou o silêncio da sala” (HATOUM, 2009, p. 89-90) e em muitos outros.

O que se percebe é uma ambientação sinestésica envolvendo o tato – sensação aquosa; a audição – sensação de estrondos e ruídos de tempestade; e a visão – os raios e as sombras. O espaço da narrativa está imerso no soturno, algo nebuloso, impreciso, próprios de um ambiente simbolista, também espessos por “vulto perdido” e “espaço sombrio”. O movimento das águas percebido durante todo o conto, ao mesmo tempo que expressa o tom simbolista, figura como peça importante para o cenário dramatizante do texto. Segundo Schafer, “Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é o fundamento da paisagem sonora original, é o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontáveis transformações.” (SCHAFER, 2001, p. 34) Os primeiros sons ao ouvido humano são ouvidos a partir dos líquidos do útero materno, por isso, para nós, humanos, os sons das águas são tão familiares e agradáveis.

Outra metáfora relacionada à água que ocorre no conto se refere ao parto da misteriosa mulher. A sua procura por um lugar no íntimo do teatro Amazonas na fuga do ambiente aquoso da noite lá fora nos remete à simbologia da partida do ambiente confortável e protegido pela água no ventre materno para a chegada no regaço acolhedor da mãe no abraço seco, também simbolizado pelo acolhimento no interior do teatro Amazonas.

Segundo Solange Ribeiro, no movimento iniciado pelos românticos e concretizado pelos simbolistas, “as qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, as propriedades sonoras de locuções verbais passam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais” (RIBEIRO, 2002, p. 108). Nos estudos de melopoética, uma análise nesta perspectiva é denominada pela expressão “música das palavras” que se refere à prática literária de imitar a qualidade acústica da música, por meio de recursos como onomatopeia, aliteração e assonância, próprios da linguagem verbal. Segundo Solange, bem diferente é a “música verbal” que consiste na apresentação literária (em poesia ou prosa) de composições musicais reais ou fictícias, qualquer textura poética que tenha como tema uma composição musical. É o caso do conto “Bárbara no inverno”, em que a canção “Atrás da porta” é, ao mesmo tempo, inspiração e justificativa para a narrativa. No texto

em questão, “A ninfa do teatro Amazonas”, encontramos elementos para a análise segundo “a música de palavras”, pois as palavras do conto aludem a imagens sonoras ou, como queremos observar, formam imagens musicais. Para uma segunda análise atenta à “música verbal”, o narrador dá uma única, mas importante pista relacionada à forma sonata, como veremos mais adiante.

A “música das palavras” pode ser encontrada no trecho “Uma trovoadas violou o silêncio da sala e fez vibrar o lustre de cristal pendurado na cúpula” (HATOUM, 2002, p. 90). As palavras “trovoadas” e “cristal” se antepõem pela sensação que causam. Trovoadas sugere estrondo, algo brusco, um som pesado, grave. Cristal sugere leveza e sua vibração faz um som tilintante, fino, agudo. “Trovoadas” inicia a sequência de palavras com “v”: “violou” e “vibrou”, “cristal” figura entre as palavras que possuem “s”: “*silêncio*”, “sala” e “lustre”. De forma que a musicalidade também pode ser percebida nas aliteraões formadas pelo “v” e “s”. Neste exemplo, temos uma reunião sinestésica de imagem e sensação acústica, conseguida por meio da combinação das duas palavras que violam o silêncio do espaço textual. Por estar ligado diretamente ao conceito de ritmo, o silêncio, entendido como pausa na música, no texto se refere a uma parada entre uma cena e outra.

Já no trecho “Nessa noite precoce, o som que o vigia escutava não mais pertencia ao sonho ou ao sono. Ela não sabia afirmar ser uma voz, um canto ou acordes de um piano; parecia vir de longe, mas provavelmente do interior do teatro” (HATOUM, 2002, p. 91), o aspecto sensorial do som se associa às lembranças do vigia, então ligadas diretamente a acontecimentos sonoros, recuperados por meio dos sons ouvidos no instante da narrativa. Encontramos, pois, uma memória acionada por sons e imagens familiares.

No conto, as lembranças do vigia são apresentadas pelo narrador, que, por ora, as têm conscientes. Este som que ouvira o vigia, e que associamos a algo familiar, o fez recordar instantes passados do seu tempo de juventude no teatro Amazonas. Aqui a narrativa se serve de uma memória involuntária que o subtrai do momento presente para um tempo específico no passado. A evocação do passado inicia uma recordação. Entretanto, neste conto, as memórias recordadas se misturam a um ambiente de alucinação e não se sabe ao certo se se encaixa como lembrança ou como imaginação.

Em outra perspectiva, procurando “a música verbal” do texto, encontramos o trecho “A pianista – quem não se lembra – morreu afogada não muito longe do encontro das águas. Mas o seu último recital, *Sonata de um crepúsculo em lá menor* permanece na

memória do menino, hoje ancião.” (HATOUM, 2009, p. 94) O trecho remete-nos à estrutura narrativa do conto. A palavra sonata, segundo Roy Bennett, “vem do latim sonare, que significa “soar”; por conseguinte, é uma peça para ser tocada (em oposição à cantata, música para ser cantada)” (BENNETT, 1986, p. 41) A referência ao tom menor favorece um clima mais fechado e triste como o tom saudosista e melancólico do conto. A palavra crepúsculo, em um de seus vários significados, pode evocar a decadência. Assim, este título ficcional da música, criado para a narrativa, consegue, de forma sucinta, fazer a ligação semântica de toda a história contada.

Em outra perspectiva, ao fazer a leitura do texto, não se pode precisar ser sonho ou realidade, ou fazer parte da loucura ou da fantasia, apenas compreender que os fatos estão entrelaçados a uma parte histórica de Manaus e de sua cultura. Esse ambiente simbolista fora criado por meio da paisagem sonora natural da cidade, conseguida pelo elemento água, já citado anteriormente, e outros sons da natureza de grande exuberância estética no texto. Na construção do conto, esses elementos de manifestações do mundo natural conseguem modular as percepções interiores das personagens.

As cenas se dividem em dois palcos, o exterior, composto pela cidade inundada pela chuva e invadida pelos raios, trovoadas, lampejos, e o palco central do Teatro Amazonas, composto pela chegada da mulher para dar à luz. Nesse espaço, o vigia, Sr. Álvaro, sonhava com a soprano Angiolina Zanuchi, cujo palco encerrara, quando menino, para que ela cantasse. O vigia fora acordado por um barulho e “com o corpo apoiado na arma, seu olho esquadrinhou a sala de espetáculos, tentando encontrar a fonte do ruído que o despertara” (HATOUM, 2009, p. 92). Nesse ambiente simbolista, ele não conseguia identificar se o vulto da mulher era sonho, se se tratava de sua Angiolina, ou se era realidade e se tratava de outra mulher.

De fato, no relato do narrador, há uma mulher que, ao chegar encharcada da rua, à procura de abrigo para ter o seu filho, encontrara no Teatro um refúgio. Outros personagens aparecem, de forma curiosa, na conclusão do conto, nos trechos: “Nosso repórter encontrou-o deitado num colchão de palha; as mãos tremiam e no rosto enrugado havia um sorriso enigmático.” “O psiquiatra de plantão, dr. S. L., afirmou que o relato do sr. Álvaro é a versão de um homem que há algum tempo vem sendo tragado pelo pântano da senilidade.” (HATOUM, 2009, p. 93) O narrador é aparentemente contraditório, pois conduz a narrativa e, de um instante ao outro, quer se retirar ao contar que se tratava do

relato do sr. Álvaro. Trata-se de uma reportagem, texto jornalístico? Nota-se uma ficção dentro de outra. Um relato legitimado por outro. Podemos então, relacioná-lo novamente à técnica do rerrelato, na perspectiva de que, não podendo escrever sua insanidade, sr. Álvaro precisa de um narrador que as eternize.

2.3 Dois pra lá, dois pra cá

“Dançarinos da última noite” é o terceiro conto desta análise, sua relação com outras artes está para a dança. Nele, as personagens Porfíria e Miralvo transitam entre a pobreza e a riqueza. Sua vida real acontece no trabalho assalariado, enquanto a vida ideal acontece em bailes e na ostentação que conheciam por meio da convivência com seu patrão.

Para o casal, a dança aparece no texto com duas facetas: na primeira, como um trabalho, e na segunda, como um refúgio, um consolo ou até mesmo uma fuga da dureza da vida real. Quando a dança está relacionada ao trabalho, aparecem as típicas da região, como carimbó, forró e danças indígenas, como acontece nos trechos a seguir:

Porfíria ficou pensativa; recordou que, antes de conhecer Miralvo, ela dançara com os amigos do patrão, políticos de outros estados e até uns americanos de Miami. Ela os levava aos clubes dos Educandos e da Cidade Nova, onde ensinava a dançar o carimbó e o forró. (HATOUM, 2009, p. 113)

E dançar que nem índio? Sei sim, disse Miralvo, quase num susto (HATOUM, 2009, p. 114).

Ela e Miralvo moravam numa casinha de madeira no outro lado do lago; depois da dança indígena, os dois... (HATOUM, 2009, p. 114).

Quando relacionadas ao prazer, aparecem as danças estrangeiras, que tinham como acompanhamento a música caribenha e cubana, forte influência no norte do país na década de 60, assunto que será abordado no terceiro capítulo. A música que dá o tom do conto é um bolero chamado “Toda una vida”; é com ele que o texto encerra. A banda toca para o

casal “Toda una vida”, e os dois, abraçados, molhados de suor e prazer, dançando devagar...”

Segundo o site de músicas cubanas (FARRÉS, 2009), Osvaldo Farrés, autor da música, pode ser considerado entre os compositores cubanos como “Rei do Bolero”. O compositor nasceu em Quemado de Guines, Cuba, em 13 de janeiro de 1902, e faleceu em Nova Jersey, EUA, em 22 de dezembro de 1985. Além da música em questão, foi autor de inúmeros sucessos, tais como: “Três Palabras”, “Acercate más”, “Para que sufras”, “Quizás, quizás”, o último também interpretado pela cantora brasileira Maysa.

No conto, a música “Toda una vida” pode ser relacionada ao que os personagens viviam e ao que almejavam, no caso, a vida do estrangeiro; o outro e a vida cheia de luxo dos ricos e principalmente a promessa de amor eterno. Porfíria e Miralvo transitavam por hotéis, restaurantes e bares de gente rica; neles eram apenas empregados, mas faziam uma projeção da vida ideal: viagens, passeios, comida cara, uma vida de luxo e esbanjamento; entretanto, nada disso faria sentido se não estivessem juntos.

Neste ponto, retomamos ao bolero “Toda una vida”, tema do casal e argumento do conto. Ao analisar a música, verificamos que Farrés compôs uma jura de amor e que Hatoum se aproveitou do tema e construiu o conto no mesmo clima amoroso, apoiado no argumento do amor eterno. A paisagem sonora natural, percebida pelos sons fundamentais da região manauara conseguidos pelas danças típicas e rituais indígenas é, de certa forma, substituída pelo som do bolero, pois é este que dá o ritmo e o tom da narrativa. O ritmo das partes do conto, de leitura mais rápida, fluente ou mais lenta, atropelada, segue o ritmo da dança que o texto traz no certo momento. Pode-se dizer que as palavras bailam assim como os personagens principais. As palavras “bailar”, “dançarinos”, “bolero”, “festas”, “show”, “passos”, “salsa”, “samba”, “pagodão”, “rala-buchos”... são algumas das que compõem o vocabulário do conto que, em sua maioria, é formado pelo domínio musical. Foi usando este recurso que o autor conseguiu construir um conto que “dança conforme a música”.

Miralvo encontrara uma quantia de dinheiro em uma carteira dentro da barriga de uma jiboia. Porfíria resolveu gastar todo o dinheiro em uma noite de prazer. Miralvo, pensando no futuro, queria comprar um sítio e alguns itens utilitários. A mulher, que desde os tempos de namoro se apresentara com menos preocupação com a provisão, pisou firme e, como Eva seduzindo Adão, convenceu o marido do quanto seria bom ter uma noite de

luxo, dança e paixão. A mulher, retrucando o marido, disse: “E depois, amor? Tudo isso acaba: a arma, a canoa, o motorzinho. O prazer dura uma noite, mas a lembrança é para sempre” (HATOUM, 2009, p. 118). A lembrança a que se refere o personagem pode ser mais uma referência do narrador às habilidades da memória. Nesta perspectiva, acontece como em *À la recherche de temps perdu* do qual se subtrai que uma evocação nunca é a memória da realidade, pois é ela modificada pelos sentidos do instante da lembrança e pelas experiências do ser. Entendemos que, assim que vivemos uma experiência ou ação, começamos a adaptá-la à nossa história pessoal. Então, para Porfíria não seriam as memórias do que tinha vivido mas de como as teria sentido.

Contrapondo a afirmação de Porfíria ao título do conto “Dançarinos da última noite”, pode-se confirmar que o prazer sentido pelos dois em uma única noite poderia ser capaz de nutrir a felicidade de uma vida inteira. Podiam dançar de forma livre, prazerosa, ao som das músicas caribenhas preferidas pelo casal, ao contrário do que faziam quando tinham que agradar aos hóspedes com danças e músicas indígenas. Naquela noite, mais que nas outras, atraíram os olhares dos hóspedes que abriram espaço para o casal dançar e tentaram imitá-los. Quando os hóspedes se retiraram, a banda tocou o bolero “Toda uma vida” para o casal “bailar apechugado”. Um bolero, uma dança e a lembrança para sempre da noite de suor e prazer.

É importante ressaltar o caráter romântico do bolero, que, ao pressupor um par e passos sensuais, apresenta-se como uma dança propícia para a aproximação de um casal. É o que verificamos no trecho: “e os dois, abraçados, molhados de suor e prazer, dançavam devagar, de frente para o lago e a floresta, oscilando na noite que teimava não ter fim” (HATOUM, 2009, p. 119) Apesar de possuir os passos básicos para o acompanhamento, no bolero, a arte da improvisação deve seguir a intuição do casal. Assim, tanto na dança quanto no conto, Porfíria e Miralvo nunca se abstiveram de estar juntos e em situações de envolvente erotismo. Prezaram, até o fim, pelos encontros amorosos e momentos de intimidade. Como em um bolero, suas vidas eram feitas de improviso e paixão. Pode-se dizer então que, em “Dançarinos da última noite”, a paisagem sonora oscila entre os sons das danças nativas e os sons das danças estrangeiras que influenciam a cultura local. Porém, o som do bolero sobressai aos demais.

2.4 Música para ser lida

Nos contos “Dois poetas da província” e “O adeus do comandante”, o diálogo com as artes se dá com a própria literatura. No primeiro, acontece um diálogo com a tradição literária por meio da literatura francesa, e no segundo, um diálogo com a tradição oral por meio de um contador de histórias.

“Dois poetas da província” é um conto que se passa em Manaus e acontece a partir do encontro de dois amigos: Zéfiro, o professor de francês, e Albano, seu aluno. Zéfiro, como o próprio nome sugere: vento brando e agradável, é uma figura mansa e saudosista de algo que não conheceu realmente, apesar de tentar demonstrar o contrário. Sem nunca ter estado na França, consegue descrever seus espaços e convence seu interlocutor de sua permanência por lá. Nutre uma fixação pela França e, em contrapartida, um desprezo pelas belezas de sua terra natal. “Desprezava com altivez e sem rancor o governo militar, a cachaça, o sol da tarde, a floresta... e ignorava a existência de uma outra margem do rio Negro” (HATOUM, 2009, p. 37). O professor pode ser reconhecido no conto como uma alegoria da tradição europeia em desvalorização da cultura sul-americana. Mas pode representar uma forma de indignação quanto ao período da ditadura militar, quando muitos artistas tiveram que se exilar do Brasil, acusados de denúncia contra ações do governo desse tempo.

Já o outro personagem, Albano, tem na Itália a origem de seu nome: “*Albanus* era o adjetivo aplicado aos habitantes de Alba Longa, antiga cidade do Lácio” (OLIVER, 2005, p. 55) pode ser considerado como a alegoria do novo que, mesmo bebendo da fonte da tradição, consegue fazer uma ponte entre o antigo e o novo, no caso a cultura francesa e a brasileira, de cor local manauara. Quando referido pelo narrador, o personagem é chamado por Albano, quando referido pelo professor, tem-se Albain, forma afrancesada.

Nesse conto, a presença da música acontece, de certa forma, como um ruído: pelas citações de fragmentos de poemas em francês e recortes de língua francesa nos diálogos dos personagens. Estes aparecem como interferência linguística na língua portuguesa, portanto, não fazem parte dos vocábulos usados pelo narrador, mas de seu interlocutor Zéfiro. Apesar de possuir a voz do nacional, o narrador, em terceira pessoa, não se posiciona de modo nacionalista.

O título “Dois poetas da província” faz referência à província de Manaus, entretanto, percebe-se que a paisagem sonora manauara é violada pela paisagem sonora parisiense trazida à narrativa pelos personagens. Os sons da floresta, dos rios e seres locais são abafados pelos sons da pronúncia dos nomes das ruas parisienses: “Lembro que numa livraria da Rue du Bac... não, não, na Rue Du Cherche-Midi...” (...) “Le Marais... Rue de Temple, Vielle du Temple...” (HATOUM, 2009, p. 39).

Outro som que provoca ruídos aos ouvidos nacionais está nas evocações dos poetas franceses Baudelaire, Apollinaire, Henri Michaux, Lamartine, Victor Hugo, citados no texto, além do filósofo Jean-Paul Sartre. Sua presença intensifica o conhecimento e a predileção de Zéfiro pela cultura francesa. Entretanto, em todo o diálogo entre os amigos, nenhum poeta nacional é citado e, neste sentido, tem-se a impressão da não consideração de sua importância para a literatura universal. É importante salientar que Baudelaire e Appolinaire aproximam-se por promoverem a modernidade da poesia francesa - além do recorrente uso de sinestésias e recursos musicais, como as assonâncias e as aliterações. Lamartine e Victor Hugo são conhecidos pela produção literária romântica, apresentando temas voltados para o amor impossível, a melancolia e a religião, mas já ensaiavam alguns movimentos em direção ao Simbolismo. Michaux dedicou-se à pintura e à poesia. O misticismo e a experiência com as drogas marcaram esse poeta. Sartre é mais referido pela filosofia e existencialismo. Porém, todos os escritores citados possuem traços de melancolia em sua obra; o que aqui nos cabe ressaltar como uma marca de retorno produtivo ao passado, em contraposição à característica nostálgica de pensar no passado como algo cristalizado e estático. Essa característica nostálgica pode ser associada a Zéfiro e sua postura fixa diante da representação literária dos poetas franceses no cenário das artes.

O texto constrói a ideia da troca do rústico pelo refinado. Seriam estes indícios da procura de um projeto maior como a europeização do Brasil, com a invasão da cultura e elementos da tradição europeia e menosprezo da cultura legitimamente brasileira? Ou ao contrário disso, uma crítica tardia aos escritores que ainda teimam em se acondicionarem a uma forma europeia de escrever e se esquecem de pensar em um projeto literário propriamente brasileiro? Em outros contos da mesma coletânea, também encontramos outras paisagens estrangeiras, como em “Manaus, Bombaim, Palo Alto”, “Uma carta de Brancoft”, “Bárbara no inverno” e “Encontros na península”; entretanto, em nenhum deles a paisagem manauara é substituída como em “Dois poetas da província”. O mais

provável é pensar no conto como uma crítica do autor à inculturação exacerbada de valores europeus em nosso país e, sobretudo, em Manaus.

A conhecida influência europeia, e ainda mais a francesa em Manaus, se deu intensamente na época do ciclo da borracha, quando a cidade precisou se modernizar pela decorrência da chegada do capital estrangeiro. Ao visitar a cidade, é visível a sua arquitetura nos moldes europeus. Um exemplo é o mercado municipal Adolpho Lisboa, cuja estrutura em ferro foi inspirada no mercado parisiense de Les Halles, projetado por Gustave Eiffel, famoso por suas construções em estruturas metálicas em várias partes do mundo. Um exemplo mais forte ainda é o Teatro Amazonas. Sua visita emociona pela exuberância e riqueza de detalhes. A começar pela fachada, até chegar ao salão de espetáculos, todos os ornamentos espelham a Europa, pois o ferro foi trazido da Inglaterra, o bronze, da Bélgica, o cristal, de Murano e os espelhos, de Paris. Vários outros exemplos nos serviriam para ilustrar a influência da arquitetura europeia na cidade.

O livro *A ilusão do Fausto* (2007), de Edinea Mascarenhas Dias, discute sobre o desenvolvimento da cidade de Manaus entre 1890 e 1920. No prefácio escrito por Hatoum, o autor comenta que, por trás da Manaus construída sob os moldes europeus, no intuito de atender à demanda do capital estrangeiro, existe outra cidade, a Manaus dos excluídos:

Já muito se comentou e escreveu sobre o espaço embelezado da cidade: suas praças, seus monumentos dotados de estilos superpostos, importados da Europa. Esta é a Manaus mais divulgada, a cidade revelada em fotografias e cartões-postais. Mas há uma zona de sombra, escondida ou muito pouco revelada nesse urbanismo pretensamente grandioso, espelhado na Paris do prefeito Haussmann. Trata-se da outra face da “urbs”, uma face nada edificante da mesma fisionomia urbana: a Manaus dos excluídos. Ou seja, a dos pobres, miseráveis, imigrantes, enfermos e loucos (HATOUM, In : DIAS, 2007, p. 11).

Ednea comenta que a Manaus dos naturalistas vai se transformar na Paris dos Trópicos, na capital da borracha, cidade moderna e elegante ; entretanto, esta faceta de glamour a transforma ilusoriamente ‘na cidade do fausto’. Segundo a autora, “o aumento populacional de Manaus, estimulado pela imigração daqueles atraídos pela ideia de fazer fortuna, ou mesmo os que buscavam sustento no novo ‘Eldorado’, ameaça a harmonia e a beleza da cidade” (DIAS, 2007, p.118). Todo a glamour e riquezas capitais foram transportados novamente para a Europa quando a borracha da Amazônia não era mais do interesse dos estrangeiros. Restou a arquitetura e a desigualdade social.

Assim, “Dois poetas da província” pode servir como argumento para uma discussão mais profunda: a influência europeia em Manaus, em sua arquitetura e em seu modo de vida.

2.5 Música para ser contada – a voz do rerrelato

Dentro desse conjunto contrapontístico, aparece o conto “O adeus do comandante”, que apresenta uma narrativa encadeada por dois narradores. O primeiro narrador aparece em terceira pessoa e dá voz ao personagem Moamede, um contador de histórias. O narrador em terceira pessoa apenas ambienta os fatos e, em certo momento, cede a voz ao outro narrador. O conto é construído de forma a legitimar a performance do segundo narrador, o qual, com a ajuda de alguns recursos narrativos, consegue fazer com que toda a atenção da narrativa se volte para si. Nesse sentido, em “O adeus do comandante”, verificamos um diálogo da literatura escrita com a literatura oral.

De forma estratégica, a primeira voz que aparece no conto é de Moamede: “Posso entrar?” (HATOUM, 2009, p. 45). Uma voz que, simultaneamente, pede licença aos ouvintes e aos leitores para entrar na narrativa. Aos primeiros, que são os outros personagens do conto e sua plateia, pede para entrar na sala, desligar a televisão e contar um caso; aos segundos, que são os leitores e seus observadores, pede para entrar na narrativa pela escrita de outrem. Neste e em outros momentos dos parágrafos iniciais, parece haver uma disputa entre as duas vozes do conto, pois elas vão se intercalando até que Moamede toma por completo a voz narrativa.

A performance de Moamede se estende a trechos como “Vocês não vão acreditar” (HATOUM, 2009, p. 46) numa fala direta aos ouvintes que, em contrapartida, interrompem o texto com algumas falas como em “O que era?” (HATOUM, 2009, p. 50). Neste diálogo interno entre personagem-narrador e ouvintes, Moamede retoma o texto respondendo: “Calma, vou contar tudo, ainda tem meio e fim.” Esta articulação exemplificada entre narrador performático e interlocutores segue um projeto dinâmico

para prender a atenção do leitor. No trecho: “Desta vez não é história de boto... Eu vinha da Santarém, onde vendi muita coisa, parando aqui e ali, nos beiradões do rio Tapajós.” (HAUTOM, 2009, p. 46), percebe-se a força de seu discurso por meio de suas palavras de apelo persuasivo. É possível imaginar, pelo relato do narrador principal no texto, a cena com as pessoas sentadas em redor de Moamede e atentas à sua contação de causo.

Telma Borges, no artigo intitulado “Riobaldo e Nael: identidades bastardas”, analisando os narradores dos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Dois irmãos*, comenta que “o narratário de *Grande Sertão: Veredas* é o autor do rerrelato, porque narra o narrado” (BORGES, 2009, p. 255). Aplicando estes conhecimentos ao conto “O adeus do comandante”, percebemos que podemos fazer a associação dos seus narradores ao rerrelato citado por Borges, pois o narrador em terceira pessoa apenas organiza o relato do narrador Moamede, porque a este não é possível narrar, e sim contar, visto que é um representante da tradição das narrativas orais. Sendo assim, um narrador da oralidade tem seu relato transportado para o texto escrito por um narrador moderno, segundo Benjamin. Esta categoria de narrador moderno, no qual se encaixa o narrador em terceira pessoa do conto, reúne histórias que ouviu ou presenciou e as torna narrativa escrita.

Em posição paralela na narrativa, com uma linguagem mais próxima da oralidade e da confabulação, Moamede narra a história de seu amigo comandante, o qual matou o próprio irmão para vingar sua honra. Entretanto, não se sabe da veracidade dos fatos, pois se trata de uma ficção sobreposta a outra ficção. A construção narrativa está mais próxima dos causos de beira de rio, aqueles que vulgarmente denominamos causo de pescador. A narrativa dentro de outra narrativa remete-nos ao clássico *As mil e uma noites* e as suas histórias encadeadas. A relação entre os textos acontece tanto por desenvolverem o encadeamento quanto por privilegiarem o fantástico, o fabuloso e o misterioso.

O personagem-narrador Moamede pertence à classe dos mascates e comerciantes de Manaus, e, ao mesmo tempo em que vende suas mercadorias, recolhe estórias fabulosas, ouvidas ao longo de suas viagens. Benjamin já explicara as contribuições dos comerciantes para a construção e desenvolvimento da arte de narrar. Segundo o autor:

O grande narrador tem sempre suas origens no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (BENJAMIN, 1994, p. 214).

Hatoum reproduz um contador de histórias que parte da cultura manauara, da sua tradição de narrar em família ou em grupos, lendas ou causos da região. Geralmente, o contador é mercador viajante que colhe histórias de outros de sua região e as torna fantásticas a partir de seu relato. Este era ainda um caçador: “Ele acabara de chegar do Médio Amazonas e trazia o cheiro do barco, da viagem e da caçada” (HATOUM, 2009, p. 45) Nessa passagem, é possível perceber os sons fundamentais da paisagem manauara. O barco nos remete ao som do rio e da navegação, e à caçada, aos sons dos animais em fuga na floresta.

Na narrativa de Moamede, os sons naturais do rio navegado são alterados pelos sons da embarcação que seguia para Nhamundá. No relato, de forma espetacular, aparecem, como já relatado, os sons do sino e da buzina. Também estão no enredo os assobios de toada, gritos, murmúrios, choros e soluços. O som e o silêncio alternam o estado da narrativa entre suspense e mistério.

Na leitura do texto, o leitor se depara com um personagem-narrador tão performático que pode ser confundido com uma narrativa em primeira pessoa, predominante na narrativa. Sendo assim, Moamede conta, conduzido pela voz em terceira pessoa, seu encontro com o amigo Dalberto, o comandante, numa viagem de barco em que carregava um intrigante caixão, em torno do qual gira o mistério da narrativa.

Há uma forte presença de elementos teatrais: são mulheres que se benzem por duas vezes, barco que se movimenta na cadência narrativa, mistério e suspense. Um conto que, apesar de apresentar certa dissonância por causa da construção do narrador, se aproxima dos demais do conjunto pela teatralidade com que são narrados os fatos.

Quanto à musicalidade, ela aparece em alguns trechos do conto que possuem imagens com efeitos sonoros. Com repetidas ocorrências no texto, o som do sino é o elemento sonoro que articula o ritmo narrativo no conto num movimento gradativo de suspense. No trecho “Dalberto me reconheceu de cara: mastigava um beiju e já tocava o sininho da partida” (HATOUM, 2009, p. 46), a presença do sino tocando sinaliza o último chamado para a partida da embarcação e projeta uma nova direção para o texto: o embarque de Moamede no barco *Princesa Anaíra*. Daí em diante começa uma viagem misteriosa em que o personagem-narrador é partícipe. Mais adiante, no trecho: “Dalberto

nem tocou o sino: atracou às pressas”, o ato de não tocar o sino e a espera pelo som aparecem como sinal de algo tenebroso em um momento de suspense e espera pelo comandante que havia desembarcado em um lugarejo, sem dizer qualquer palavra aos tripulantes. Em sua terceira aparição, o som do sino sugere algo de macabro “O susto maior foi de um sino, distante e fraco, que nem choro de sofrimento” (HATOUM, 2009, p. 49). Nesta perspectiva, percebe-se que a presença do sino no conto não acontece de forma ocasional, mas faz parte da estruturação dos sons familiares do local na narrativa.

Outros elementos participam da ambientação sonora do conto. Como exemplo, a referência aos sons do barco: “o barulho do motor abafou as preces, (...) a gente viu um barco cheio de caboclos festeiros. Riam e dançavam a bordo, iam para as festas juninas na sede da fazenda” (HATOUM, 2009, p. 47) e em “A mulherada se debruçou no parapeito do convés, o barco buzinou de tanta alegria. Mais perto do *Princesa*, a música se apagou, todos ficaram parados. O caixão na proa deve ter abafado a alegria dos passageiros” (HATOUM, 2009, p. 48). Nota-se que os sons emitidos pelos barcos e pelos tripulantes deles estão de acordo com a atmosfera de euforia ou suspense na narrativa e estes eventos sonoros cadenciam o ritmo narrativo ao mesmo tempo em que evidenciam a cultura festeira da região amazônica.

No trecho: “A voz conhecida veio da porta da sala: no rosto vermelho, em brasa, o cabelo branco molhado de suor, a rede enrolada debaixo do braço.” (HATOUM, 2009, p. 45) (Grifo meu), temos a recorrência de paroxítonas que dão o ritmo do período e do conto como sugestão de fluência narrativa, assim como se tem em uma situação de oralidade cadenciada ao contar histórias de forma agradável. A frequência ressonante das consoantes sonoras plosivas e fricativas /v/ e /b/ produzem a dinâmica do período juntamente com o /r/, também encontrado no período por diversas vezes e que faz a articulação vibratória do período. O /v/ alonga o som e o faz mais flexível, o /b/, ao contrário, o faz mais rápido por ter uma soltura repentina. Essa análise exemplifica a forma cuidadosa de como foi construído todo o conto.

Outro trecho do conto, “O velho largou a rede no chão: Vão ficar olhando essa tela piscar ou querem ouvir uma história?” (HATOUM, 2009, p. 45) apresenta um embate na paisagem sonora. Por um lado, o ouvir histórias, um costume da região e de sua paisagem natural. Por outro, o assistir à televisão, segundo Schafer, elemento da paisagem sonora

pós-industrial da revolução elétrica. A dicotomia estabelece uma discussão acerca dos valores atuais de vida urbana em contraposição à vida rural.

Como se trata de uma contação de causo, os elementos regionais foram explorados de forma a aproximar o leitor da história e, neste sentido, está evidente também a movimentação gestual e da voz do narrador-personagem que se inicia com a sua entrada na sala de forma repentina, seguida do desligamento da televisão. Ao iniciar e concluir o conto, o narrador, em terceira pessoa, faz referência à voz de Moamede. No início, no trecho em que descreve o personagem: “A voz conhecida veio da porta da sala: o rosto vermelho, em brasa, o cabelo branco molhado de suor, a rede enrolada debaixo do braço.” (HATOUM, 2009, p. 45), e no final, quando a plateia fica atônita ao ver sair da sala o contador de histórias: “O velho se levantou, enxugou o rosto com as mãos e saiu. A tarde escurecia. Nós ficamos sentados em roda, calados, a voz do avô ressoando na sala. A tela riscada de linhas cinzentas emitia chiados e era apenas uma imagem monótona no silêncio daquela tarde de domingo” (HATOUM, 2009, p. 52).

Nos dois trechos acima, em outros do mesmo conto, e nos outros contos da coletânea, em que a voz dos personagens aparece, ora apenas como tomada de presença, ora como descrição do seu timbre ou personalidade, e, apesar de ser apenas descrita e não poder ser ouvida pelo leitor, demonstra a preocupação do autor com a sonoridade de suas criações, na tentativa de fazer dela o espelho de seu perfil psicológico e situacional e de dar vida própria a cada um. A própria narrativa corporificada pelo som do /s/ e do /v/ ressoa ao ser lida. Em outra perspectiva, a narrativa se afasta dos sinais mecânicos da TV para o aconchego do lar no qual se cria o ambiente e a atmosfera adequados à audição de um som natural, a voz de um sujeito “ancestral” que tem uma história para contar. Ainda no trecho acima citado, no qual a voz de Moamede fica ressoando na sala, levanta-se uma questão de continuidade, de algo que expande diante das duas plateias: a de ouvintes e a de leitores, como sugestão de permanência em seu imaginário.

“O adeus do comandante”, além de combinar elementos sonoros regionais e dos seres, possui duas possibilidades de construção narrativa por meio do contraponto. Na primeira, trata-se de uma relação interna ou movimento horizontal, pois, apesar de ser uma narrativa em terceira pessoa, apresenta outra narrativa em primeira pessoa. Às duas narrativas, podemos associar a ideia de linhas melódicas paralelas possibilitando-nos refletir sobre a correspondência entre as artes, no caso, da literatura escrita com a literatura

oral. Na segunda, trata-se de um diálogo com os outros contos em terceira pessoa que se encaminham também em favor das artes, um pequeno diálogo de linhas melódicas ou conversa paralela entre elas que formam uma textura, num movimento vertical contrapontístico na coletânea.

Após discutirmos as aproximações entre a literatura e outras artes, passaremos ao terceiro e último capítulo desta dissertação. Empreenderemos uma reflexão sobre as imagens sonoras e a construção exemplar de “Dois tempos” e “ Uma estrangeira em nossa rua”, relacionados ao gênero sonata, da música. Nos capítulos anteriores, analisamos os conjuntos de contos de *A cidade ilhada* relacionando-os a contos da consonância e contos do contraponto. Foram estudados os aspectos musicais constituintes e estéticos pela ótica da melopoética e das teorias da paisagem sonora. No terceiro capítulo, apresentaremos os bailes, as festas e os rituais amazônicos encontrados como forma de representação estética, social e histórica do lugar, segundo a melopoética estrutural e cultural.

CAPÍTULO 3 - UMA SONATA PARA A *CIDADE ILHADA*

3.1 A Forma Sonata em “Dois tempos”

No primeiro capítulo, analisamos a construção de alguns contos em analogia às teorias musicais e associando-os à consonância. No segundo capítulo, foram analisados os contos em terceira pessoa na perspectiva do diálogo entre as artes, associando-os ao contraponto. Para o terceiro capítulo, buscaremos analisar as imagens sonoras encontradas no conto “Dois tempos” e “Uma estrangeira em nossa rua”, selecionados pela construção paralela ao gênero musical sonata e por possuírem as implicações sócio-culturais representadas por imagens e alusões sonoras.

Ainda que Milton Hatoum não tenha escrito seus contos propositalmente assemelhando-os a gêneros musicais ou escolhendo combinações de palavras e de ritmos para os textos – o que procede como matéria para a melopoética estrutural –, ou criado alusões, citações diretas, imagens ou referências indiretas à música – o que procede como matéria para a melopoética cultural –, ao se fazer a leitura de *A cidade ilhada*, comprovamos que o autor possui uma tendência para trabalhar a sua memória musical, pela presença de sons de Manaus marcadamente assumidos no retorno ficcional à sua cidade natal. Há também em seus contos uma abertura para a discussão sobre a cultura local e as interferências estrangeiras.

Numa perspectiva alinhada à melopoética cultural, percebemos que, nos contos, os sons das serenatas, dos carnavais e das festas ou manifestações populares ouvidos nos bares, nas casas noturnas e nas embarcações estão ora em conflito ora em harmonia com a música erudita trazida da Europa na época do ciclo da borracha para os espaços do conservatório e teatro Amazonas. Os termos erudito e popular relacionados a peças musicais, ainda que estejam no limiar de uma longa discussão teórica sobre sua existência e desdobramentos, serão empregados nesta dissertação para facilitar o entendimento do que se quer comunicar. Ao relacionar algo ao termo erudito, estaremos acionando uma série de complexidades sócio-culturais ligadas a realizações artísticas de acesso restrito e privilegiadas de camadas sociais mais abastadas, voltadas aos conservatórios e salas de apresentação para público seletivo. Ao termo popular, ligaremos as realizações musicais de camadas sociais menos abastadas, de cunho folclórico, acontecidas em lugares populares ou lugares públicos.

As músicas diretamente citadas nos contos “Bárbara no Inverno” e “Dançarinos da última noite”, de alguma forma, apresentam a sociedade brasileira da época e suas influências estrangeiras. No primeiro conto, a música “Atrás da porta” aparece em paralelo aos acontecimentos conflituosos do relacionamento entre os personagens principais Bárbara e Lázaro. O fato de Chico Buarque de Hollanda ser o autor, de certa forma, reflete a situação sócio-política do Brasil: época da ditadura militar com seus frequentes exílios políticos, como o que acontece na narrativa. No segundo conto, da mesma forma que no primeiro, a música apresenta a relação amorosa do casal, entretanto, em “Toda uma vida” estão presentes as juras de amor eterno. O bolero ilustra a presença da música caribenha na região amazônica, sua sensualidade e seu caráter carnavalesco absorvidos pela cultura local. Esses são exemplos das numerosas considerações a se fazer sobre a presença da música nos contos de Hatoum.

Percebendo os aspectos musicais nos dois contos e nos demais da coletânea, nos quais a riqueza de elementos desta natureza acontece, foi preciso escolher dois contos exemplares para esta parte da análise, devido ao tempo restrito para a consecução desta dissertação.

O conto “Dois Tempos”, associado por nós ao grupo da consonância, além de possuir alusões e referências musicais em sua sequência narrativa, apresenta uma estrutura que nos remete à forma sonata. Para tanto, é preciso que não se confunda o termo forma sonata com a sonata, gênero musical que teve sua origem no Barroco e se desenvolveu no Classicismo. “O nome foi dado pelos compositores clássicos a uma obra com diversos movimentos para um ou dois instrumentos no máximo, por exemplo, para piano ou violino e piano” (BENNETT, 1986, p. 48).

Em contrapartida, a forma sonata pode acontecer em alguns gêneros musicais. Segundo Bennett:

o primeiro movimento é quase sempre planejado segundo o que se conhece como Forma sonata. A designação é um tanto enganadora. ‘Forma sonata’ não se refere à estrutura de uma obra completa, mas a um tipo especial de forma ou plano musical usado para compor um único movimento de uma obra – incluindo sinfonias, quartetos e assim por diante, bem como as sonatas (BENNETT, 1986, p. 49).

A forma sonata possui três seções principais chamadas de exposição, desenvolvimento e recapitulação. Na exposição, o autor anuncia a sua matéria musical e as principais ideias são chamadas de temas, no sentido de que servirão para discussão posterior. Há dois temas que contrastam quanto à tonalidade, formando diversas ideias musicais e mais de uma melodia. Esses dois temas são dispostos, segundo as teorias de Bennett, a partir do primeiro tema ou grupo de ideias que é frequentemente vigoroso e bem ritmado. Dele segue-se a uma ponte modulante, ou mudança de tonalidade, que irá conduzir ao segundo tema, em tonalidades novas, mas correlatas, e costuma ser mais melodioso e menos incisivo que o primeiro.

No desenvolvimento, são exploradas as ideias musicais apresentadas na exposição dos dois temas ou da ponte. Pode-se optar por um fragmento melódico ou rítmico e repeti-lo. Sempre evitando a tonalidade principal, a música é conduzida por uma série de diferentes tons. Neste ponto, acontece uma tensão, um conflito dramático, atingindo o ponto máximo quando, propositalmente, a música retoma seu ambiente “familiar” – a tônica do primeiro – e tem início a recapitulação.

Na recapitulação, a parte expositiva é repetida ou reformulada e a modulação para o segundo tema é alterado para que ocorra na mesma tonalidade. O movimento termina com uma coda ou conclusão.

Ao analisar o conto “Dois tempos”, encontramos nele elementos tanto do gênero sonata quanto da forma sonata. Seguindo a análise por meio da Fórmula Sonata, partiremos da relação dos temas, segundo as teorias de Bennett. No comentário a seguir, Solange Ribeiro reforça as ideias de Bennett sobre o assunto:

para alguns musicólogos, a principal característica da forma sonata é a presença, na exposição, de dois temas contrastantes. No desenvolvimento, os dois temas entram em conflito, sendo trabalhados de forma a criar uma tensão, que é resolvida na recapitulação. Para outros teóricos, a questão central é o conflito, não de temas, mas entre áreas tonais. Nesse caso, a forma sonata não se caracteriza tanto pelo tema apresentado na exposição e posteriormente desenvolvido, mas por uma instabilidade inicial, sob a forma de duas áreas tonais conflitantes. Esta tensão acentua-se durante o desenvolvimento, que não apenas entrelaça os temas, mas, sobretudo, aventura-se por áreas harmônicas mais distanciadas. A recapitulação resolve essas tensões eliminando o conflito de tonalidades, pois na recapitulação, tanto o primeiro como o segundo tema reaparecem na tônica (RIBEIRO, 2002, p. 133).

O conto “Dois tempos” apresenta a estrutura tripartite da forma sonata, pois contém exposição, desenvolvimento e recapitulação; por isso, nota-se que há uma estrutura diferente da esperada narrativa literária convencional que divide o texto em introdução, complicação, clímax e resolução. Em outra perspectiva, notou-se que o conto possui as duas realidades da forma sonata discutidas por Bennett e depois apresentadas por Ribeiro: a questão relativa ao tema e à tonalidade. No primeiro plano, acontece a oposição entre dois temas que também se contrapõem em tonalidades distintas, sinalizando a influência da cultura europeia em contraste com a cultura popular da região. No segundo plano, apresenta dois tons separados em acontecimentos do presente e do passado do narrador, a adolescência e o retorno a Manaus.

Na exposição do conto, aparecem os dois temas. O principal, no primeiro momento brevíssimo, narra o inesperado encontro do narrador com Aiana, sua antiga colega do conservatório: “Encontrei-a por acaso na noite de sábado.” (HATOUM, 2009, p. 61) e reaparece na recapitulação. Na exposição há uma modulação do primeiro tema narrado para o segundo, a passagem abrupta do encontro com Aiana para a procura do tio Ran, na volta à cidade natal: “Queria fazer uma surpresa para tio Ranulfo” (HATOUM, 2009, p. 61). A partir de então, percebe-se que há uma sequência de variações sobre o mesmo tema: o retorno. Seja o primeiro, o físico, acontecido no momento presente da narrativa na volta à Manaus e o encontro com Aiana, seja o retorno memorial das lembranças da época da juventude, desencadeadas pela pergunta de Aiana citada no trecho: “Aiana saiu do casarão e, na calçada perguntou: não te lembras dela a Tirazibula Steinway?” (HATOUM, 2009, p. 61).

A evocação memorialística desencadeada pelo nome da professora no trecho acima nos remete a uma marca do autor. Em outros contos, é desencadeada por elementos como uma casa azul, em “Uma estrangeira em nossa rua”; uma casa noturna, em “Varandas da Eva”; uma voz, em “Um oriental na vastidão” e em “A natureza ri da cultura”; um felino amazonense, em “Manaus, Bombaim, Palo alto” e vários outros.

O fato de Aiana pronunciar o nome da professora provoca no narrador uma evocação do passado. Uma evocação especial por se tratar de uma recordação de sua memória musical. São vários os trechos em que o narrador relata a lembrança de vozes como nos exemplos: “me lembrei da voz ansiosa do tio Ran” (HATOUM, 2009, p.61), “com minha

voz indecisa”, “mas a voz de inflexão melódica” (HATOUM, 2009, p.65), “Um ruído me despertou” (HATOUM, 2009, p.66). Estes são alguns dos sons familiares ao narrador e confirmam o uso de uma memória sonora ou musical dos tempos em que residira em Manaus.

Esta memória musical a que nos referimos está dentro do território da memória do autor e faz parte de uma melodia maior para o narrador. Quando nos lembramos de uma música, não nos vem uma nota musical isolada, a partir de algum trecho melódico da música ou de alguns acordes; esta nos vem de uma vez, como um sobressalto. Da mesma forma, nas lembranças familiares do narrador de “Dois tempos” e da maioria dos contos de *A cidade ilhada*, a evocação de vozes e de suas inflexões faz com que, de súbito, seja retomada a memória de uma situação vivida, uma lembrança familiar.

Em outra perspectiva, o título do conto “Dois tempos” abre visão sobre uma ideia ambivalente que pode tecer relação ao tempo cronológico do narrador, ou seja, às duas épocas de sua vida, a primeira que é rememorada e a segunda em que se rememora. A outra perspectiva pode se referir ao tempo da música que é marcado pela pulsação e aludir aos aspectos musicais de suas recordações: as aulas de piano e canto, as apresentações no conservatório e a figura da professora. Em uma interpretação poética livre, podemos sugerir que apenas a evocação de dois tempos de uma peça musical pode nos levar à melodia da época de uma vida.

Voltando à questão estrutural, seguindo a dinâmica da forma sonata, o primeiro tema, que se apresenta no primeiro trecho acima, é mais vigoroso e ritmado devido a sua composição rápida e repentina, diferente de sua variação, que é mais melodiosa e se estende à narrativa de sua caminhada pelas ruas escuras da cidade.

No desenvolvimento, ocorre uma mudança no tempo da narrativa: “Eu tinha uns catorze anos, e morava na casa de meu tio” (HATOUM, 2009, p. 61). Com este trecho, o narrador introduz uma série de digressões em que as lembranças sobre sua convivência com Aiana e com o tio Ran são atualizadas. Assim como na forma sonata, o narrador vai alternando os temas da exposição e desenvolvendo outros, como a presença da figura equilibrada da professora Taraziula Steinway, os recitais e aulas de piano e a arquitetura do teatro Amazonas.

Paralelo à mudança de tempo, ocorre o relato de uma segunda história, ou variação em torno do mesmo tema, possibilitando ao leitor acompanhar o namoro sugerido do tio Ran com a pianista, tema que será retomado na recapitulação, quando o veremos debruçado sobre o caixão de Tirazabula.

Ricardo Piglia, em *Formas Breves*, discute que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). Segundo o autor, o conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e em segredo narra a história 2. Para ele, a arte do contista consiste em cifrar a história 2 nos interstícios da história e surpreender no final quando a história secreta aparece na superfície da narrativa. No conto “Dois tempos” podemos comprovar as afirmações de Piglia, pois nele, vemos duas histórias a serem narradas simultaneamente: a primeira história acontece entre Aiana, o narrador e as experiências no conservatório. A segunda, acontece no desvelamento final do romance do tio Ran com a professora Tirazabula. As pistas estão no funeral, no choro do tio na beira do caixão sem que o leitor tivesse sido preparado pelo narrador para tal comportamento. Essa situação comprova a tese de Piglia para o conto, narrativa breve que conta, paralelamente, duas histórias, mas “o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 91)

A professora pianista Tirazabula Steinway é personagem dos contos “Dois tempos”, “Uma estrangeira em nossa rua” e “Varandas da Eva”. Neles, o seu sobrenome é o mesmo, entretanto, apenas em um trecho de “Dois tempos”, e especificamente na parte em que o narrador descreve suas aulas de canto com a pianista é que a trata por Tirazabula Boanerges: “Com minha voz indecisa, saindo da infância comecei a aprender canto com a Tirazabula Boanerges. Na minha cidade ela era protagonista do canto e do piano” (HATOUM, 2009, p. 63). O nome Tirazabula, ao ser pronunciado, provoca um efeito musical ritmado podendo evocar o som de um tambor devido à escolha e combinação das consoantes que formam sílabas de forte articulação sonora. Enquanto a pronúncia do nome é cadenciada, a pronúncia do sobrenome Boanerges é mais forte e sugere o som de um trovão que finda num estouro. Segundo o Dicionário de Antroponímia, a palavra Boanerges vem “Do grego *boanerges*, adaptação do hebraico *b'nai rege*, 'filho do trovão'.” (Infopédia, 2012) O termo é usado na Bíblia para os irmãos Boanerges Tiago e João, filhos de Zebedeu, quando Jesus se refere a eles como filhos do trovão. No conto, o termo pode ser associado à descrição que o narrador faz da professora, pois, segundo sua lembrança: “Eu me impressionava com o rosto dela, cheio de pontinhos pretos, ameaçando

formar barba. As pernas eram cabeludas como os braços, mas a voz de inflexão melódica me fazia esquecer tudo. O sorriso bonachão e a generosidade extremada participavam dessa magia. Acima de tudo era professora, e, para nós, uma artista” (HATOUM, 2009, p. 63) Contrapondo os dois termos, entendemos que a sua relação se dá assim como acontece com a sua aparência e a sua personalidade. Uma é grotesca e a outra sensível.

No conto “Dois tempos”, é apresentada a influência do tio Ranulfo na formação educacional e na iniciação sexual do narrador e sobrinho, que era levado pelo tio ao Varandas da Eva e a outros balneários noturnos. Sobre esse assunto, o outro conto do conjunto da consonância que mereceu o título “Varandas da Eva”, analisado no primeiro capítulo, apresenta o mesmo narrador, e cita as festas populares que frequentavam naquele tempo: “Já conhecíamos a noite: festas no Fast Club e no antigo Barés, bailes a bordo dos navios da Booth Line, serenatas para a namorada de um inimigo e brigas na madrugada” (HATOUM, 2009, p. 7). Nestes locais e no Varandas da Eva, ouviam boleros ou outro gênero musical de origem caribenha, pois na época em que se passam os contos em primeira pessoa, ou seja, do grupo da consonância, aproximadamente anos 60, acontecia uma forte interferência das rádios difusoras da região caribenha na região Amazônica, devido a sua proximidade territorial e do trânsito de embarcações pelas águas. Nesse sentido, quando o narrador de “Dois Tempos” afirma: “Com ele fui pela primeira vez ao Varandas da Eva e outros balneários noturnos”, remete-nos ao outro conto com todas as suas implicações sobre a música tocada na época nos espaços populares e sobre a iniciação sexual do jovem.

Por meio do artigo de Bernardo Farias sobre a influência da música caribenha no norte do país, entendemos que a formação da música na região amazônica se deu, sobretudo, por via marítima. Segundo o autor, ao pesquisar a influência da música afro-caribenha em Belém, uma das capitais da Amazônia, concluiu-se que essa música teve sua inserção rápida pelo fluxo de populares que transitavam entre as duas regiões:

Quero enfatizar que a entrada da música afro-*latinocaribenha* em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (*não-lugares*), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc (FARIAS, 2011, p. 232).

Enquanto acontecia esse fervilhamento dos ritmos caribenhos no norte, na região politicamente mais importante do país, Vinícius de Moraes e outros musicistas da época lançavam textos em repúdio à música estrangeira de ritmos afro-caribenhos que invadiam não só a região amazônica, mas todo o país.

Voltando à parte do desenvolvimento de “Dois tempos”, outros assuntos ou temas vão se inserindo na narrativa: são os dias de solidão à espera do tio Ran, as aulas da pianista Tarazibula Steinway e os recitais no teatro Amazonas.

Na recapitulação, o narrador retorna ao momento presente da narrativa e os temas principais – o encontro por acaso com Aiana e a procura por tio Ran – voltam com a presença dos personagens reunidos no velório da professora Steinway. Aiana segurava uma vela, tio Ranulfo triste, curvado sobre o rosto da mulher, e o narrador observando a cena. O texto termina com o trecho “Quase não vi o rosto da pianista, escondido por outro, o do meu tio. Mas vi, observei, senti suas mãos que tanto dedilharam o teclado, agora silencioso, agora fechado sabe-se lá até quando” (HATOUM, 2009, p. 67). Observando que o silêncio é um dos elementos constituintes da música, inferimos que o silenciar do piano preconiza o final da narrativa e coincide com a coda da forma sonata em que se apresenta o conto.

3.2 Sonata dissonante para piano e flauta

O conto, além de ter estrutura semelhante à forma sonata, possui elementos do gênero sonata, peça em que se permite, no máximo, a consecução de dois instrumentos. Em se tratando de “Dois tempos”, o instrumento é o piano, pois ele domina quase toda a narrativa, sendo vários os trechos em que é citado ou aludido, bem como em “porque só a professora tinha um desses pianos em bom estado” (HATOUM, 2009, p. 63). Entretanto, há a interferência de uma flauta, instrumento rudimentar da cultura local no trecho: “Partituras e livros de música enchiam a estante da sala do conservatório; na mesa de centro, uma flauta indígena, que ela soprou uma única vez, e murmurou, como se estivesse sozinha: Nossa dissonância ancestral” (HATOUM, 2009, p.63). A expressão empregada

pela pianista pode ser interpretada de duas maneiras. Na primeira, pode estar relacionada à gênese da música amazônica de sons indígenas rudimentares utilizados nos rituais tribais. Na segunda, pode estar relacionada à visão preconceituosa da professora, diante de suas raízes e da influência externa. Partindo do pressuposto de que a flauta é um dos instrumentos mais antigos de que se tem referência nos manuais de teoria musical, o apelo à ancestralidade advém de sua origem nas tribos indígenas e seu uso está relacionado até hoje às festas e rituais tribais. Como exemplo, citamos, abaixo, a pesquisa de Acácio Tadeu de C. Piedade, sobre as “flautas sagradas” e sobre “a casa das flautas” relacionadas a índios amazônicos:

No Centro da cosmologia xinguanas estão as chamadas flautas sagradas, presentes em todos os grupos locais (*kawoká* para os Wauja e Mehináku, *yaku’i* para os Kamayurá, *Kagutu* para os Kuikúru e Kalapalo). Sua centralidade se expressa espacialmente pela existência da edificação conhecida como “casa das flautas”, onde devem ser guardados estes instrumentos, casa que é também referida como “casados homens”, e que é localizada sempre no centro das aldeias xinguanas, espaço exclusivamente masculino. A casa das flautas Wauja e Mehináku se chama *kuwakuho* (em Kuikúro *kwakúto*, em Kamayurá *tapÿy*). As Flautas sagradas consistem em um conjunto de três idênticos aerofones tipo flauta, quase sempre executados em trio. Cada flauta tem quatro furos, usando-se os dedos indicador e médio de cada mão. Quando as flautas sagradas são tocadas, tanto dentro da casa dos homens quanto no pátio da aldeia, as mulheres fecham as portas de suas casas e se mantêm lá dentro, pois se uma mulher vir os instrumentos será penalizada com o estupro ritual coletivo por parte de todos os homens da aldeia. Há um ritual intertribal de flautas sagradas e também há uma versão de âmbito intratribal. Os rituais intratribais de flautas sagradas são ligados à cura de uma pessoa doente de forma semelhante às outras festas de *apapaatai* (PIEADADE, 2011, p. 3-4).

No trecho acima, nota-se a importância social que a flauta possui nas tribos xinguanas. O fato de esta possuir uma casa, local específico para ser guardada, demonstra a questão da relação da tribo com o artefato sonoro. A flauta, em certo momento, passa a figurar como centro da organização hierárquica e mitológica da tribo. A ancestralidade de que fala o personagem Tirazabula Steinway alude a estes aspectos sócio-culturais indígenas. Não apenas os elementos sonoros das flautas, mas também a sua simbologia estão distantes nos séculos que separam o seu uso pelos indígenas e pelos homens atuais. Para os ancestrais, a “casa das flautas”; para os brancos, os conservatórios. A flauta, segundo Magnani,

No repertório solista, possui uma rica literatura, desde as sonatas barrocas até os autores contemporâneos, incluindo um grande número de peças de virtuosidade., que exploram o seu fácil brilhantismo. As sonatas de Bach (...) são verdadeiras obras primas de dificuldade transcendental pelos problemas de respiração e de fraseado que oferecem ao executante (MAGNANI, 1996, p. 219).

A dissonância entre os sons das duas flautas: indígena e moderna, encontra-se na questão da cultura indígena tratada como rudimentar e da inculturação europeia com a introdução dos sons da civilização. Ao citar o som da flauta indígena aludido pela professora, o narrador consegue provocar no leitor mais atento uma preocupação com a questão das raízes sonoras dos povos da Amazônia e trazer para a narrativa uma discussão mais profunda sobre os valores atuais dessa origem.

3.3 Música erudita e popular em *A cidade ilhada*

No Conto “Dois tempos” estão presentes a música dos europeus: Schubert, Bach, Bethoven, Chopin, e dos brasileiros: Villa-lobos e Ernesto Nazareth, executados pela professora de piano. Entretanto, Bach só para ela e nunca em público, pois, segundo a pianista, “o mais difícil, o quase impossível, o que pede tudo a um artista, o corpo, a alma” (HATOUM, 2009, p.63), porque suas peças precisariam de muitas horas de treino. Os quatro compositores europeus se encaixam na música universal como ícones de uma época de grandes composições. Franz Peter Schubert, musicista do período clássico com características românticas, destacou-se pela frequência ao Lied. Segundo José Maria Pedrosa Cardoso,

O Lied (canção) não foi invenção do Romantismo, mas assumiu, então, uma importância especial por sua definição de música para a voz acompanhada, geralmente ao piano, cujo interesse reside tanto na voz como no acompanhamento instrumental. (...) Mas o primeiro grande cultivador do Lied foi Franz Schubert (1797- 1828) que, sobretudo por esta razão é considerado mais romântico que clássico (CARDOSO, 2010, p. 85).

Alguns Lieds de Schubert possuem traços marcadamente regionais, usando a paisagem e a natureza como um dos temas mais importantes, relacionando-se com as músicas do período Romântico que possuíam cunho popular, folclórico e nacionalista. Ao contrário do narrador que o cita, segundo historiadores, Schubert tinha uma bela voz, chegando ser escolhido como soprano para a Capela Imperial em 1808. Entretanto, passando para a maturidade, sua voz tornou-se grave e já não mais atendia aos padrões para execução. No trecho abaixo, o narrador comenta a sua penosa procura pelo canto:

Na primeira aula ela sondou minha voz. Tocava uma tecla e me pedia a nota correspondente. Outra mais aguda, e então eu perdia a voz, a voz abandonava meu corpo. Uma nota mais grave, eu grunhia. Ela não desapontou e teve paciência: Não é preciso se esgoelar, canta ao natural, como se estivesse falando, Talvez quisesse descobrir em mim um grande tenor, mas minha voz, meu corpo, claudicava. O som já está ficando mais puro, mais claro, ela mentia. A potência virá com o tempo. Cantou um Lied sombrio, não lembro qual, e me consolou: Tens que dar tempo ao tempo. Naquela tarde percebi que sou incapaz para o canto (HATOUM, 2009, p. 64).

Johann Sebastian Bach, considerado um dos gigantes do barroco tardio junto com Haendel, foi “acusado de ser demasiadamente formalista criando obras complexas à custa da expressão emocional” (BURROWS; WIFFEN; AINSLEY, 2006, p.133), por este motivo considerado de difícil execução pela professora.

Segundo Bennett (1986), Ludwig Van Beethoven é uma figura colossal na história da música. Tem sido descrito como o último dos compositores clássicos e possui uma fórmula individual para a forma sonata, empreendendo uma busca exploratória mais profunda de temas e maior importância para a coda.

Embora tivesse composto sonatas para piano, Frédéric Chopin possuía a preferência por peças isoladas e não muito extensas como valsas, mazurcas, polonaise e outros. Neste sentido, a execução de Chopin se torna mais fácil e familiar à professora. Em um dos trechos a que se refere ao compositor, o narrador fala de algumas de suas composições características “Disse que tocaria alguns prelúdios e mazurcas de Chopin.” (HATOUM, 2009, p. 65) Esta seleção de artistas do barroco, do classicismo e do romantismo, e de gêneros musicais desenvolvidos por eles, demonstra o conhecimento do narrador sobre a arte musical, do qual se pode inferir a valorização da música erudita no conservatório manauara.

Em contrapartida, aparecem no conto elementos mediadores entre as duas culturas – a europeia e a brasileira, evidenciados pela citação dos musicistas Heitor Villa-Lobos e Ernest Nazareth, compositores brasileiros de grande repercussão nacional e internacional. No trecho: “Longe da minha cidade, cada vez mais longe, ao ouvir uma sonata de Schubert, um chorinho de Nazareth ou as *Bachianas Brasileiras* eu me lembrava da pianista.” (HATOUM, 2009, p. 67).

No trecho acima, ao elencar suas lembranças, o narrador cita diretamente Schubert e Ernest Nazareth; porém, a referência a Villa-Lobos é construída de forma indireta porque as famosas *Bachianas brasileiras* dispensam apresentação. O conjunto é constituído por uma série de nove composições escritas entre 1930 e 1945. Sabe-se que neste conjunto estão mescladas as tradições folclóricas brasileiras sertanejas e um estilo com alusões a Bach. Outras de suas composições fazem eco ao folclore amazônico, coletado pelo autor em sua estada na região depois de já ter passado por Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. No trecho abaixo, retirado do site do Conservatório de música que leva seu nome, podemos inferir que Villa-Lobos foi um compositor de forte expressão nacionalista:

Na expedição Amazônica, chegou a recolher mais de mil temas folclóricos. O guia prático que publicou, anos depois, reúne parte dessa coleta. (...) Villa-Lobos dizia que empregava a música folclórica para formar sua personalidade musical e o livro dele era o Brasil, não o mapa do Brasil, mas a terra do Brasil onde ele pisava, onde ele sentia, onde ele andava, onde ele percorria. Dizia que cada homem que ele encontrava no Brasil representava uma forma estética na concepção musical. Cada pássaro que acodia ao seu ouvido era um tema, onde se juntavam outros temas invisíveis, imperceptíveis e abstratos, para tornar em forma de música, música de arte. Arte livre como é a nossa natureza; arte independente como são os pássaros no Brasil. Árvore sentimental como são os homens da nossa terra, o reflexo da sinceridade. No princípio Villa-Lobos sofreu muito com a revolta daqueles que se agarravam à tradição. O Brasil levou muito tempo, muitos anos procurando a fisionomia de sua própria raça. O que interessava para ele era a natureza do Brasil, o mistério do Amazonas e de outros rios que temos, como o São Francisco. Na sua missão de São Sebastião aproveitou um ponto de macumba, tendo em suas obras manifestações dos cantos africanos, os da Península Ibérica e das selvas amazônicas. Musicalmente consegue transpor a natureza brasileira. No Uirapuru há manifestação da floresta Amazônica. Essa alma brasileira rasga os corações nos choros ou a cantilena nas *Bachianas brasileiras* n.º 05 cujo cântico deriva da própria matriz sentimental de onde proveram a *Casinha Pequeninha*, *Acorda Donzela*, *A Maré Encheu* ... Compôs a série *Petizada*, para piano, sobre cantigas de roda; uma *Sonata Fantasia* n.º 01 para violino e piano, uma *Suite Infantil*, n.º 01 para piano e uma *Suite Brasileira* para Orquestra (LOBOS, 2012).

O sentimento de valorização da natureza e da cultura brasileira vivenciado por Villa-Lobos em sua obra, exemplificado acima, está emparelhado ao refinamento de suas composições. Não por acaso é considerado o mais erudito compositor brasileiro. Por estes aspectos é que, ao citar as *Bachianas* de Villa-Lobos no conto “Dois tempos”, o narrador faz com que seja aludida toda uma linha histórica sobre música brasileira, sua tradição folclórica e suas influências estrangeiras.

Ao entender Villa-Lobos como um ícone do nacionalismo brasileiro, elencamos ao seu lado Ernesto Júlio Nazareth, não tão pontual quanto o primeiro, mas com estilo inigualável. Contam alguns historiadores que ele foi responsável por encontrar uma forma mais eficaz de reproduzir o choro no piano. Segundo *O livro de Ouro da MPB*, Nazareth foi retomado por diversos compositores e intérpretes eruditos, inclusive por Villa-Lobos. O compositor transitou entre o erudito e o popular, o primeiro por predileção e o segundo por necessidade financeira. Compôs vários tangos, valsas, polcas, mazurcas, schottisches e marchas carnavalescas. Sofreu forte influência de compositores europeus, notadamente de Chopin (ALBIN, 2003, p. 47).

No entanto, nem Schubert, nem Nazareth, nem Villa-Lobos buscaram a notoriedade, na opinião do narrador, semelhante a Dona Steinway que “não buscava notoriedade. Ensinava. E sabia escutar (HATOUM, 2009, p. 67).” Foi lembrando desses músicos que o narrador, acompanhado de Aiana, adentrou no recinto sinestésico onde se encontra a pianista, agora defunta.

O trecho final do conto, coincidente com a recapitulação, celebra todos os sentidos e confirma a predileção do autor por narrativas que contemplam as paisagens e cenários em conformidade com os ambientes simbolistas:

Pensava nisso quando Aiana, vela na mão, me puxou pelo braço e me conduziu à escada de ferro. Sem saber por quê, hesitei em entrar. Pude ver uma parte da sala espaçosa, aclarada por lamparinas, cheia de gente bem-vestida. Um cheiro esquisito, de perfume e flores, se misturava ao bafo quente da noite. Uma faixa de tecido verde, com palavras douradas, de luto, cobria livros e partituras; perto da parede, ex-alunas cochichavam com as mães (HATOUM, 2009, p. 67).

No cenário descrito acima, a vela e as lamparinas aludem ao movimento das luzes artificiais, o cheiro das flores fúnebres se mistura ao odor e ao calor noturnos e o tecido

estendido apresenta uma textura macia. O luto convencionado pelo preto contrasta com as letras douradas da faixa de homenagem. Os livros e partituras aludem às músicas ou ao som produzido pela professora em suas aulas. São construções de imagens sensoriais, olfativas, visuais e táteis que, ao se misturarem, formam um corpo simbólico para o conto.

Também sobre o conto “Dois tempos”, podemos salientar a riqueza de alusões e expressões musicais, algumas já citadas nesta análise. Os instrumentos musicais, os compositores, as músicas, os livros, as partituras de música e outros elementos sonoros ou relacionados a questões musicais, como a semelhança à forma sonata, fazem dele um conto musical. Outro conto que apresenta em sua estrutura uma forma musical é “Uma estrangeira da nossa rua” o qual analisaremos adiante.

3.4 Uma sonata saudosa para Manaus e para Lyrís

Assim como no conto “Dois tempos”, analisado anteriormente, em “Uma estrangeira da nossa rua” a estrutura narrativa se assemelha à forma sonata. Um dos aspectos semelhantes entre os dois textos é o aparecimento do tema principal da exposição do conto: o retorno físico à cidade de Manaus e um segundo tema, ou seja, a primeira variação do tema principal que se desenvolve em retorno memorialístico e, em seguida, no desenvolvimento, suas variações.

No primeiro tema ou tema principal do conto, acontece o embate entre as lembranças da cidade como espaço físico da juventude presentes na memória do narrador e seu espanto com as transformações urbanas ocorridas em sua ausência e encontradas no regresso à cidade natal. Em *A ilusão do Fausto*, texto já citado anteriormente, Dias percorre a cidade de Manaus na perspectiva do progresso e decadência financeira e de suas consequências para a população local. Nele, a autora comenta que o desenvolvimento e o progresso da cidade foram acompanhados de um quadro muito grande de miséria e cita o trecho de uma carta da época em que o autor diz que “A impressão que se tem ao chegar a Manaus é deplorável. A capital do grande estado, em que há na natureza opulenta da sombria fertilidade de suas terras, não um, mas muitos potosis, mais parece uma cidade em

abandono...” (DIAS, 2007, p.118) O comentário da autora está na mesma direção do que nos fala o narrador de Hatoum em “Uma estrangeira em nossa rua”, entretanto, ela com olhar de pesquisadora e ele com olhar de nativo. O narrador demonstra a sua insatisfação ao narrar o encontrado no regresso à cidade.

Na exposição do conto, o trecho “eu observava os lugares da cidade agora irreconhecível. Quase toda a floresta em torno da área urbana havia degenerado em aglomerações de barracos ou edifícios horrorosos.” (HATOUM, 2009, p.15) que figura como tema principal e que é retomado na recapitulação com o trecho: “Olhei pela última vez as ruínas da nossa rua e saí da varanda” (HATOUM, 2012, p. 22), apresenta a angústia do narrador com relação à paisagem da cidade, no presente. Os trechos são respectivamente abertura e fechamento das lembranças do passado no conto, quando um cede espaço para o retorno, reavivando a paisagem de outrora, e o outro retoma o presente, quando anuncia a saída da varanda. A varanda seria um local para observação, no caso, dos fatos do passado. A volta ao tema principal figura no conto como a recapitulação, uma retomada da introdução, e esta retomada do tema confirma a construção do conto em aproximação a uma peça do gênero musical. Como já demonstrado aqui, na forma sonata, o tema principal aparece na exposição e é retomado na recapitulação. Após a recapitulação, no conto, a coda se apresenta no presente com a notícia da carta de Lirys, como veremos mais adiante.

Já que o retorno à cidade real lhe causa frustração, por meio de suas memórias, o narrador consegue voltar aos lugares e situações do passado fazendo um retorno à cidade imaginária, aquela da juventude. Não encontrando o cenário que mantinha em sua memória, perde o contato físico com o seu passado e precisa das recordações para dar legitimidade ao retorno. As recordações podem vir com traços da imaginação, ou seja, ser a memória daquilo como se quer lembrar, e não daquilo que de fato foi.

Em “Uma estrangeira da nossa rua”, ao retornar à cidade natal, a ausência de uma casa, da casa azul, desencadeia no narrador uma série de lembranças. Levando em consideração que na forma sonata geralmente há uma modulação do primeiro para o segundo tema, entendemos que o elemento desencadeador – a lembrança da casa – facilita a modulação de um tema para outro e do tempo presente da narrativa para o passado. Ao regressar à casa de Tia Mira, o narrador não encontra a casa azul. Justificando a ausência, Mira diz que “O comprador derrubou o muro, a casa, a acácia. Tudo” (HATOUM, 2009,

p.15). Entretanto, o que o comprador não conseguiu derrubar foram as lembranças de um passado que teimava em regressar.

A experiência mais importante para o narrador nasce da lembrança dos vizinhos estrangeiros que moravam na casa azul, e principalmente, da lembrança de Lyrís, a filha caçula dos Doherty, a garota que perturbava seus pensamentos. Atravessar a memória dos tempos da juventude e revisité-la por meio da lembrança de espaços e companhias de outrora o faz retornar aos sons, às comemorações, às cores e aos sentimentos do passado, como veremos mais adiante na análise do desenvolvimento do conto. Lyrís seria o segundo tema da exposição, o qual, sofrendo uma modulação do presente para o passado, retorna na memória emocional do narrador em variações do desenvolvimento.

Nos tempos da juventude, de sua janela avistava o quarto da menina Lyrís e de sua irmã mais velha. Era preciso observar, porque a família dos Doherty não permitia aproximação. Por diversas vezes fora convidada a participar e a se juntar aos vizinhos, mas nunca apareciam, eram muito reservados para se misturarem aos outros. Na única vez em que o narrador consegue aproximar-se de Lyrís, acontece algo inesperado, a menina se aproveita para dar-lhe um beijo. O narrador diz não saber ao certo de que se tratara o beijo, se era uma manifestação de amizade ou de início de namoro. Conviveu com a dúvida por anos, mas ao retornar a Manaus, tia Mira entrega-lhe uma carta de Lyrís que chegara há pouco. Uma carta vinda de Bangcoc, cujo conteúdo não redigido no conto nos leva a imaginar, por parte dela, a revelação da correspondência de seu amor, já que o narrador diz ter ficado pensando nas palavras da moça. Esta atitude do narrador de não revelar o conteúdo da carta apresenta um ponto importante no conto em relação ao que se espera do gênero: a outra história. Aquela que, não sendo narrada, mas projetada para a imaginação do leitor, o torna justificável. Para a música, este seria o momento da coda, a seção em que se termina uma peça musical na qual o arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais apresentadas ao longo da composição. Em se tratando de um conto exemplar, a coda ou conclusão de “Uma estrangeira em nossa rua” apresenta, assim como relatado, uma novidade, a ideia da aparição inesperada de uma carta que poderia mudar toda a versão narrativa que cabe ao leitor imaginar.

Na juventude, o clima de mistério entre os dois é intensificado pelas palavras de Lyrís quando deixa a entender que sabe ser observada: “Tu sabes quando estou em casa” (HATOUM, 2009, p. 21). A declaração acentua o erotismo do trecho anterior a este em

que o narrador descreve a observação da menina nua deitada em sua cama em aparente exibição para as lentes do binóculo. Nas palavras do narrador “Foi a primeira moça que vi assim: leitora e nua, no mormaço da minha cidade. Durou quase uma hora. E a lembrança daquele quadro durou o tempo da juventude” (HATOUM, 2012, p. 19). Assim, confirmamos o segundo tema no retorno do narrador à Manaus da juventude na rememoração da paixão por Lyris.

A sonoridade do passado é outra variação do retorno que aparece no desenvolvimento do conto. Nela entendemos que a ideia de música popular sobressai à música erudita, pois sendo seus sons mais presentes na narrativa podem refletir como se movimentavam as questões culturais das camadas populares da época. Há várias passagens em que surgem alusões às festas e comemorações ou outras situações relacionadas ao som. Nelas predominam as músicas e manifestações do carnaval, das festas de São João e da serenata. Por outro lado, o narrador se refere também à música erudita, quando se lembra de ter ido ao teatro Amazonas para ver madame Steinway tocar sua sonata preferida. E esta lembrança não deixa de ser um aspecto da influência da música europeia na Manaus de suas memórias. Este tema, por ora contrastante, música popular e erudita que se desenvolve na variação do retorno, apresenta também a professora de piano. O fato de estar presente em “Uma estrangeira da nossa rua” remete-nos à discussão realizada sobre o erudito e o popular no conto “Dois tempos”. Entretanto, em “Uma estrangeira em nossa rua”, o popular tem posição preponderante sobre o erudito que aparece apenas em uma cena e se relaciona a uma apresentação, um concerto para piano. Se o erudito aparece em uma apresentação, o popular aparece na vivência dos personagens, no seu cotidiano, nas festividades.

No conto “Dois tempos”, esta variação seria uma discussão paralela no conto. Em “Uma estrangeira em nossa rua” a variação não chega a ser uma discussão tão ampla do tema, mas pode nos fazer refleti-lo. Nele vemos mais estética que política. Poderíamos confrontar os dois contos e entender, por meio deles, duas realidades distintas em Manaus, o convívio das festividades populares advindas da cultura local com as manifestações de influência europeia e, por que não, entender o amálgama musical formado pelas duas.

Para exemplificar, apresentamos a serenata que o narrador não realizou por temor do pai de Lyris. A serenata, de forma geral, é constituída por cantos populares de cunho amoroso com acompanhamento de violão, feita, geralmente, por rapazes debaixo da janela

de uma moça de sua pretensão. A presença das serenatas e serestas em Manaus e em muitas cidades do Brasil deu-se pelo desencadeamento das músicas apreciadas nos refinados salões de festas em que se davam os saraus para as reuniões informais de populares. O fato de pretender realizar uma serenata para Lyris demonstra o caráter romântico do narrador e aponta um costume galante da época.

Outro exemplo apresenta uma festa de carnaval em que se tocava uma marchinha:

o bloco do Sujo desceu nossa rua batucando uma marchinha antiga; a banda deu uma parada de uns minutos diante do bangalô, a pedido de Antonieta, ‘só para ver se os bichos-do-mato saíam da toca’. Vi as duas irmãs dançando e cantando no quarto, e quando o batuque sumiu, continuaram sambando, depois riram abraçadas e Lyris caiu de bruços na cama e ficou balançando as pernas, ao ritmo de um batuque imaginário. Foi o único carnaval das irmãs Doherty; ou a única em que as vi pular e cantar (HATOUM, 2009, p. 18).

A referência ao carnaval e ao batuque no trecho acima apresenta uma manifestação popular e um costume da época. Segundo Márcio Lima de Aguiar e Nelson Fernando Caiado, em Manaus “Desde o século XIX, as brincadeiras de carnaval aconteciam nas ruas da cidade, de forma semelhante ao que ocorria no Rio de Janeiro, então capital da república. Dessa forma, observamos manifestações como os Zé-Pereiras, o entrudo e o desfile de foliões nas ruas de Manaus” (AGUIAR; CAIADO, 2007, p. 7). Em meados dos anos 30 tem-se a origem de blocos carnavalescos que saíam pelas ruas para brincar o carnaval. Mais tarde surgiram as agremiações e escolas de samba, hoje ainda presentes nos carnavais manauaras.

O fato de o bloco ser chamado de Sujo lembra o caráter híbrido das músicas, a mistura de ritmos e de classes sociais, uma associação ao jeito irreverente de se fazer carnaval. A marchinha que se tocava na passagem do bloco, apesar de não ter sido especificada, foi caracterizada como antiga, tanto no sentido temporal, por ter sido diversas vezes executada, quanto no sentido empírico, por ser algo de costume da região, já experimentado.

As marchinhas surgiram com a organização dos blocos e o uso da orquestração no lugar das pancadarias de pandeiros e dos tamborins. No conto os seus efeitos rítmicos foram sentidos pelas irmãs Doherty até alguns instantes depois de sua passagem. Neste aspecto nos ajudariam os estudos recentes no Brasil de musicoterapia, que visam entender o efeito causado por determinado ritmo, letra ou melodia de uma música, ou de

determinados sons considerados por ela como música e sua influência sobre a vida e psíquico das pessoas. Em se tratando de uma análise breve sobre a influência da música carnavalesca na passagem do bloco Sujo para as irmãs Doherty, entendemos que foi uma reação de euforia das meninas diante da música e da festa, que, por alguns instantes, demonstraram um sentimento de liberdade, algo que para elas era incomum. Os ritmos e festas carnavalescas refletem uma característica da irreverência do povo e a habilidade de festejar das camadas mais populares, uma forma de canalizar seus problemas sociais.

No trecho “Meses depois meu tio me convidou para ir ao teatro Amazonas, madame Steinway ia tocar minha sonata preferida” (HATOUM, 2012, p.19), há uma referência direta à Sonata. Esta poderia ser para nós mais uma pista de que a relação entre conto e gênero musical tem validade. Entretanto, depois de elencar a distribuição e variação do tema no conto, esta aparição apenas serve de reforço. Este trecho e os outros aspectos musicais presentes no texto coadunam com a ideia de que este conto fora escrito de forma semelhante ao gênero sonata. E, ainda que Hatoum não o tenha planejado, conhecemos as pistas de que ele sabe lidar com a sua forma e estética. Assim, entendemos que o conto “Uma estrangeira da nossa rua” foi desenvolvido segundo a sequência musical da forma sonata.

No terceiro capítulo, mais do que nos dois primeiros, desenvolvemos as ideias da melopoética estrutural, pois nele analisamos os contos “Dois tempos” e “Uma estrangeira em nossa rua” seguindo a referência à estrutura da forma sonata. Também levantamos aspectos da melopoética cultural quando enfocamos alusões e citações diretas à música e aos aspectos musicais das realizações socioculturais das histórias narradas.

A análise dos dois contos nos levou a reconhecer ainda mais a habilidade de Hatoum em lidar com os limites entre música e literatura, quando é sabida a natureza de dificuldades presentes neste tipo de realização devido às peculiaridades da linguagem de cada uma. Não podemos dizer que os contos são peças musicais, nem tão pouco que se pode ouvir música por meio deles; porém, neles é comum ler sobre música e, a partir do formato de alguns contos, espelhar um gênero musical. É na construção dos textos que enfatizamos a aproximação entre as artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, foram abordados os aspectos musicais encontrados nos contos de Milton Hatoum. Muitos, apesar de não estarem traçados para este percurso, poderiam ter vindo à superfície do texto, bem como os limites entre memória musical do autor e de seus narradores e a interdependência de suas recordações, uma análise prolongada da recorrência de tonicidade nas construções frasais etc. Outros que foram previstos ficaram para trás, por termos encontrado no caminho da escrita outra direção. Entretanto, conscientes de que o assunto não se finda aqui, mas vencidos pelo tempo, concluímos nossa análise com a certeza de que muito ainda pode ser escrito sobre a relação entre a escrita de Hatoum e a música. A música não só é parte fundamental na construção dos contos de Hatoum como também é ela que faz desenrolar o novelo da memória nas narrativas.

Os estudos sobre música na literatura da Melopoética nos ajudaram a entender que a relação entre música e literatura vai além das composições mistas como a Ópera e o Melodrama, das simples citações ou alusões. Ela pode acontecer também de forma a revelar uma arte na outra. Nos contos de Hatoum comprovamos que ela pertence tanto à estética quanto à estrutura, se é que podemos dissociá-las. Verificamos que os narradores de *A cidade ilhada* são modernos, pois narram para serem lidos e têm muito que contar de suas experiências. Outra característica é a importância que o autor dá à linguagem e à forma de narrar, o cuidado com a língua e a preocupação com as imagens sonoras. São relatos de história de vida, de pescadores, de viajante, de quem tem tempo e vontade de narrar.

Nos contos da consonância, entendemos que a música evocou as lembranças da juventude e as paisagens sonoras de Manaus, pois ao fazer a análise deles pudemos ouvir a música da floresta e seus sons naturais. Para tanto, nos valem das teorias de Schaffer sobre afinação do mundo, para quem é possível ver uma paisagem sonora para cada lugar. Nos contos consonantes em que o narrador revela fatos de certa maturidade que espelham o início de carreira do autor, as paisagens de outras cidades como Bancroft, Palo Alto, Paris, Barcelona, Berkeley e outras foram misturadas às paisagens da Manaus da

juventude. E aqueles em que se apresentam como narradores, entendemos que, as vozes narrativas não possuem timbre diferente dos primeiros.

Nos contos do contraponto, verificamos que não apenas a música, mas diversas artes fazem parte do projeto de escrita do autor. A dança com ritmos caribenhos se sobressai em “Dançarinos da última noite”, o teatro e a pintura em “A ninfa do teatro Amazonas”, a literatura em “O adeus do comandante” e “Dois poetas da província” e a música em todos, e, de sobremaneira, na influência do tema em “Atrás da porta”. Ainda que agrupados no conjunto do contraponto, por narrarem em terceira pessoa, estabelecem uma conexão com os demais por também apresentarem uma paisagem sonora manauara e por apresentarem os mesmos traços sonoros da escrita do autor, bem como a utilização de inflexões das vozes, de sons naturais e artificiais; enfim, por estarem cheios de musicalidade, assim como os contos da consonância.

Propusemo-nos a analisar aspectos de ordem estrutural dos contos; para tanto, analisamos separadamente no terceiro capítulo os contos “Uma estrangeira em nossa rua” e “Dois tempos”. Por meio da análise dos dois, conseguimos entender que, na escrita de Hatoum, não havia nada de inocente ou casual em relação à música, pois, ao fazer um paralelo entre a estrutura sequencial e temática da sonata e a estrutura narrativa e temática dos contos, vimos que os dois podem se assemelhar, na forma, a uma sonata.

Outros aspectos relacionados à música foram encontrados nos contos. Um deles parte da crítica em relação à influência da música estrangeira na região de Manaus, seja ela erudita, de origem europeia, seja ela popular, de origem caribenha, que, de encontro à musicalidade de cor local indígena e popular, amalgamaram a cultura atual da região. Hatoum parece estar atento ao que viveu e ouvir falar em Manaus; seus narradores relatam não apenas uma sequência narrativa, mas uma parte da história e da cultura de Manaus. Sabendo que este não era o foco da nossa pesquisa, porém, consciente de sua importância, não poderia ficar de fora desta dissertação alguns aspectos que se referem à memória involuntária encontrada nos contos de Hatoum. Partindo deste ponto, conseguimos vislumbrar um paralelo entre a escrita de Proust e a de Hatoum, pois os dois narram fatos da infância ou juventude na cidade natal, escrevem se referindo à música e a outras artes, além de cada um, de sua forma, usar da memória involuntária como artifício narrativo. Nesta análise apenas abordamos este aspecto brevemente; o assunto poderia ser objeto de outra pesquisa, mais abrangente.

Assim, ao findar o texto e não a pesquisa, concluímos que a peculiaridade da escrita de Hatoum está na forma como ritma os textos e movimenta o presente e o passado como duas tonalidades em constante modulação; está nas referências a manifestações musicais e sonoras; está na memória musical dos narradores; está nas narrativas em forma de sonata; está na paisagem sonora que descreve para Manaus; e em muitos outros elementos. Neste sentido, estas características comprovam a ideia que tínhamos sobre a sua escrita, se assim podemos emprestar da música, uma escrita “musical”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Márcio de Lima; CAIADO, Nelson Fernando - Escolas de Samba em Manaus: um processo evolutivo. *Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo* - Edição 03/2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB - A História de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDRADE, Sara Freire Simões de. *(Des) orientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira*. Dissertação de mestrado, UNB. Brasília, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi]. - São Paulo: Martins Fontes, 1997. - (Coleção Tópicos)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1985.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOTTICELLI, Sandro. *Nascimento de Vênus*. Wikipédia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus> Acesso em 12 de junho de 2011.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005. P. 111-134.

BRASIL, Ubiratan *Linguagem revela memória oculta*. - O Estado de S. Paulo. http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090308/not_imp335176,0.php> Acesso em 24 de Agosto de 2011.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles; AINSLEY, Robert. *Guia de música clássica* [et al.]; tradução André Telles. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 il.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de histórias: identidade(s) e memória(s) no romance Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

CECCARELLO, Vera Helena Picolo. *Estudos de sociologia*. Araraquara – SP: Companhia das letras, 2009.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed, São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História breve da música ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CASTRO, Antônio Jardim. *Música, vigência do pensar poético*. Tese de doutorado em Poética. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1997.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funart, 2008.

CHAVES, Teresa. *Entrevista com Milton Hatoum*. São Paulo: *Folha Online*, 2009. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u586433.shtml>> Acesso em 10 de Julho de 2010.

AMARAL, Crispin do. *Alegoria ao encontro do Rio Solimões com o Rio Negro*. <<http://joaodefarias.vilabol.uol.com.br/panodeboca.htm>> Acesso em 12 julho de 2011.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto – Manaus 1890-1920*. 2. ed. – Manaus: Editora Valer, 2007.

HOSSNE, Andrea Saad; PACHECO, Ana Paula; BISCHOF, Betina; SIMON, Iumna Maria; TITAN, Samuel Júnior. *Projeto voz do escritor*. Departamento de teoria literária e Literatura comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 2008.

FARRÉS, Oswaldo. *Toda uma vida. Música cubana* (2009). Disponível em <http://www.musicacubana.com.br/letras/letras_t4.htm> acesso em out 2011.

FARRÉS, Oswaldo <<http://www.letras.com.br/biografia/osvaldo-farres>> Acesso em 24 de Agosto de 2011.

FARIAS, Bernardo. *O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe* *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XI, nº22. Jan-Jun 2011, p. 227-265.

FARIAS, Bernardo Thiago. *Música caribenha e sua influência no norte brasileiro*. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luiz, Vol. XI nº 22. Jan-Jun 2011, p. 227-265.

FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre Orientes - viagens e memórias: A narrativa de relato de um certo Oriente*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1998.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FREIRE, José Alonso. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2006.

GAYOTTO, L. H. *Voz partitura da ação*. São Paulo, SP: Summus, 1997.

GONZAGA, Luiz. *Técnicas de Danças de Salão*. Rio de Janeiro. Editora SPRINT, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HATOUM, Milton. Reflexão sobre uma viagem sem fim. In: *Dossiê Amazônia*. São Paulo: USP, n.13.p. 61-5, 1992.

HOLLANDA, Buarque Chico; HIME, Francis. *Atrás da porta*. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque>> Acesso em 26 de Julho 2010.

INTERARTES/ Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Márcio Venício Barbosa, org. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

INFOPEDIA. <<http://www.infopedia.pt/antroponimia/Boanerges>> Acesso em 09 de Março de 2012.

JARDIM, Antônio. *Música vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEÃO Ademar, *Dois irmãos: um romance às margens do negro*. Santa Maria, RS, 2005.
- LEINIG, Clotilde Espinola. *A música e a ciência se encontram: um estudo integrado entre a música, ciência e a musicoterapia*. Curitiba: Juruá, 2009.
- LIMA, Cinira Leôncio, de. *narrativas e canções: intertextualidades*. Tese (Mestrado em letras) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: editora da USP, 2002.
- LOBOS, Vila. <<http://www.conservatoriovillalobos.com.br/biovilla.php>> Acesso em 09 de Março de 2012.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto*. Tese de doutorado, USP. São Paulo, 2009
- MARANTES, Bernadete Oliveira. *Proust: Sobre a obra e a música*. Reflexões sobre a arte, temporalidade e memória. Dissertação de mestrado, USP. São Paulo, 2006.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6 ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MED, Bohumil. Teoria da Música - 4ª Ed. 1996. MOREIRA, Maria Luiza Almada. *Metáforas do exílio*. Dissertação de mestrado. UFMU, 2007.
- MOISÉS, Massaud. A literatura Brasileira - O simbolismo, Vol IV. 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- MOREIRA, Maria Luiza de Almada. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para a condição do intelectual*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- NESTROVISK, Arthur. *Aquela canção: doze contos para doze músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- NESTROVISK, Arthur. *Ironias na modernidade: Ensaio sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos. *Oralidade e Canção*. In História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Org. Antonio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso e Sandra Jatahy Pesavento. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Leituras intersemióticas: a contribuição da melopéia para os estudos culturais*. Cadernos de Tradução Cultural, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Literatura e artes plásticas* Editora da Universidade de Ouro Preto, 1995.

_____. *De mendigos a malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay* Editora da Universidade de Ouro Preto, 1999.

_____. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais* Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Literatura e música* Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2003.

_____. *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2005.

PAHLEN, Kurt , *História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSÔA, André Vinícius. *Uma poética da musicalidade na obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria Literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

RICOER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RIDLEY, Aaron. *A filosofia da música: tema e variações*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Autor novo, novo autor*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 29 abril 1989.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 38-52.

SANTOS, Renata Carolina Vicentini. *Influências da modernidade e ecos da contemporaneidade na ficção de Milton Hatoum*. Rio de Janeiro: UERG, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo, Unesp, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo. Editora UNESP, 2001.

SILVA, Lúcia Sarmiento da. *A estética da cidadania em Relato de um certo Oriente*. Dissertação de mestrado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2005.

SILVA, Marcos Vinícius Medeiros da. *Mitos, memória e infância em Órfãos do El Dourado Cidade*. Dissertação de mestrado. Campinas: UFC. 2009.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

SUSSEKIND Flora *Livro de Hatoum lembra jogo de paciência*. G-6-LETRAS Sábado, 29 de abril de 1989, Folha de São Paulo.

SZATKOVSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. Tese (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *A semiótica da canção*. 3. ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 7. ed, Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1981.

TECHIMA, Stefania Chiarelle. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. Rio de Janeiro: Annablume, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. II. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto: uma arte de compor sem dúvida*. Editora USP, 2002.

TREZE perguntas para Milton Hatoum. *Revista Magma*. São Paulo: Edusp, n. 8, 2002/2003.

KRUMHANS, Carol L. Ritmo e altura na cognição musical, in: *Em busca da mente musical*. Ilari (org.). Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque letra e Música*. São Paulo: Cia. das Letras. 1989.

WERLANG, Gérson Luis. *A música na obra de Érico Veríssimo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VICENZI Flávia A. de S., *Cinzas do norte e a estética modernista*. Cidade: Editora, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

