



A fantasia como fio em “Varandas da Eva”, de Milton Hatoum

Carlos Palacios*

“They can’t hurt you
Their style will never desert you
Because they are all safely dead”.

Morrissey. “Munich Air Disaster 1958”

A ficção de Milton Hatoum costuma ser vista como marcada pela existência de personagens em trânsito (Pereira: 2006; Chiarelli: 2007), ou seja, indivíduos que se movimentam por diferentes universos e são incapazes de pertencer a apenas um meio: são os espaços da família proletária e da aristocrata em *Cinzas do Norte*; o Oriente e o Ocidente em *Relato de um certo Oriente*; Manaus, São Paulo e Líbano em *Dois irmãos*. Esses espaços deixam de ser meramente físicos, extrapolam as simples fronteiras, relacionam-se com o tempo e a memória, e a passagem de um para o outro representará sempre um conflito.

Em “Varandas da Eva”, primeiro conto da coletânea *Cidade ilhada* (2009), essa lógica da transição se reafirma de uma forma muito mais temporal; trata-se de uma história que narra a passagem entre momentos da vida do protagonista. A figura do imi-

* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

grante, recorrente na obra de Hatoum e comumente associada à ideia de transitoriedade, dá lugar ao tema da transição para a vida adulta, em uma espécie de conto de formação. O protagonista terá sua formação construída a partir de encontros impulsionados pelo espaço principal da narrativa, o prostíbulo que dá nome ao conto: Varandas da Eva. Cada encontro resultará em um conflito – um capaz de desenvolver uma fantasia, o outro, de desmorná-la.

“Varandas da Eva” se desenvolve a partir de uma premissa aparentemente simples, que são as expectativas e ansiedades do protagonista acerca do famoso prostíbulo da cidade onde vive. À primeira vista, a trama se organiza ao modo de uma narrativa clássica, na qual somos apresentados de imediato às personagens e ao espaço para, depois, nos depararmos com o conflito, o clímax e o desfecho. A linguagem também destoa daquela que o leitor dos romances de Hatoum está acostumado a enfrentar; o conto segue o fluxo de memória do protagonista de uma maneira bastante linear, sem grandes digressões ou alternâncias de vozes, diferente do que Chiarelli observa nos romances do escritor, que estariam marcados por “uma dicção repleta de alusões sonoras, visuais e olfativas, cujos volteios e digressões ensejam momentos extremamente líricos” (2007, 44).

Todavia, essa ordem, que poderia ser classificada como simples, está ligada apenas à superfície da narrativa, pois a aparente concatenação lógica dos acontecimentos dispostos nas poucas páginas do conto de Hatoum abre espaço para questões complexas e mais subjetivas – que são, como diz Cortázar, a grande particularidade do conto bem-sucedido, cujo diferencial é possuir “essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo”. Assim, a premissa inicial é capaz de se converter “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo

candente de uma ordem social ou histórica” (2006, 153). As aventuras em torno da iniciação sexual de um garoto se converterão nos temas da passagem para a vida adulta, do amor e da frustração gerada pelo conflito entre a riqueza da fantasia e a pobreza do real.

A fantasia na infância e na adolescência

“Varandas da Eva” se inicia com a descrição de um tempo passado, de uma época em que “a noção de distância era outra” e “ninguém falava em desperdiçar horas ou minutos” (Hatoum: 2009, 7). O tempo passava devagar, sufocava as personagens, pois seu poder arrebatador de transformar a ordem das coisas parecia não existir. Como um navio à deriva, o protagonista observa Manaus a distância; menos que um ator desse mundo, ele é um voyeur: “Às vezes entrávamos pelos fundos do Teatro Amazonas e espiávamos atores e cantores diante do espelho, antes da primeira cena” (p. 7). O prostíbulo, objeto de desejo do protagonista, também é experimentado de forma distanciada, como tudo que ainda pertence ao universo da infância, por isso pode ser idealizado e fantasiado. O tema da infância já havia sido enfatizado por Milton Hatoum em uma entrevista em que afirmou: “O ponto de partida de meu mundo ficcional é o porto de Manaus, quer dizer, a infância” – não apenas a infância estática, que seria resgatada pela memória, mas o conflito dessa época com outros tempos. “Aliás, um porto com cais flutuante, que pode ser a metáfora de personagens em trânsito e da alternância entre passado e presente” (apud Chiarelli: 2007, 36).

Octavio Paz (1984, 182-3) diz que a criança, através da brincadeira e da imaginação, faz com que a natureza inerte dos

adultos adquira vida própria e, assim, é capaz de criar um mundo à sua imagem e resolver sua solidão. O contraste entre o universo infantil e o adulto fica evidente quando nos é apresentada a figura de Ranulfo, o Tio Ran, frequentador do prostíbulo, “que até se enjoara de tantas noites dormidas no Varandas” (Hatoum: 2009, 8). Por ter experimentado diversas vezes a imagem do real, Ranulfo não consegue povoar o objeto de desejo dos jovens com os mesmos signos da fantasia e da idealização: é a imagem do adulto *blasé*, desiludido, que vê o mundo que o circunda como incapaz de ainda criar grandes expectativas. É como se o protagonista e Tio Ran vivessem em tempos diferentes: um anterior e o outro posterior ao pecado original. O próprio nome Varandas da Eva sugere essa dimensão bíblica, de um local que apresentará o indivíduo ao pecado que irá expulsá-lo do confortável paraíso da infância para lançá-lo ao conhecimento de si próprio, ou, nas palavras de Paz, à “descoberta de nós mesmos” que “se manifesta como um saber que estamos sós” (1984, 13).

A ideia de descoberta, conhecimento, revelação fica mais evidente no momento em que os garotos entram no Varandas da Eva. O mais humilde da turma, Tarso, hesita diante da porta do local: “luz e dança não o atraíam?” (Hatoum: 2009, 9), questiona o protagonista. Tarso rejeita o encontro com a luz – “com um salto se desgarrrou, e correu para a escuridão” (p. 10) – e posteriormente iremos compreender o motivo: o temor de se deparar com uma realidade insuportável. O jogo de esconder e revelar se reforça no encontro sexual do protagonista com uma prostituta da casa: ao perguntar seu nome, ela se recusa a responder – “Meu nome? Tu não vai saber, é proibido, pecado” –, e, quando a luz do dia começa a surgir, o encontro precisa ser interrompido. “Não

quis me ver nem ser vista à luz do dia; quando as águas do igarapé ficaram mais escuras do que a noite, ela pediu que eu fosse embora" (p. 11). As personagens rejeitam a luz excessiva, ou seja, o conhecimento total; aceitam não saber tudo, como um contrato para que a fantasia possa existir. Ao mesmo tempo, porém, estão sempre em busca de um real, de uma imagem que irá decifrar o mundo desconhecido. Apaixonado pela prostituta, o protagonista representa agora essa condição humana contraditória. Guarda para si uma fantasia, a lembrança de um amor idealizado, segura no interior de suas fabulações, da mesma forma que anseia por um novo contato, capaz de lançar luz sobre a fantasia. Como diz Deleuze, "só usufruímos os prazeres e as alegrias que correspondem à descoberta da verdade" (2003, 14).

Não se trata mais aqui de um sujeito distanciado do mundo; a infância é deixada para trás, os amigos se separam e se veem muito raramente. A ideia da paixão como um sentimento que marca o fim da infância parece ser uma constante em Hatoum, conforme vemos no conto "Uma estrangeira da nossa rua", em que o protagonista realiza essa mesma associação: "Só me dei conta dessa beleza estranha e misturada no fim da infância, quando senti alguma coisa terrível e ansiosa parecida com a paixão" (2009, 16). Os sentimentos amorosos abrem caminho para um novo período da formação do indivíduo e, a partir daí, temos a típica imagem do adolescente: solitário e apaixonado.

A adolescência é ruptura com o mundo infantil e momento de pausa diante do universo dos adultos. Spranger aponta a solidão como nota distintiva da adolescência. Narciso, o solitário, é

a própria imagem do adolescente. Nesse período, o homem adquire pela primeira vez consciência de sua singularidade. Mas a dialética dos sentimentos intervém novamente: como consciência extrema de si, a adolescência só pode ser superada como esquecimento de si, como entrega. Por isso, a adolescência não é apenas a idade da solidão, é também a época dos grandes amores, do heroísmo e do sacrifício (Paz: 1984, 183).

Enquanto a infância se move diante de um mundo a ser descoberto, a adolescência se move dentro de um mundo que está sendo descoberto. “Varandas da Eva” é substituído pela idealização do amor, pelo desejo de se realizar em outro. O amor é sempre um ato de decifrar, uma busca por interpretação.

Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, apreendê-los. [...] É possível que a amizade se nutra de observações e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar (Deleuze: 2003, 7).

Por exigir tanta interpretação, o amor é sempre um tema rico para o desenvolvimento de narrativas. Interpretar é fantasiar, revestir fatos de sentido. A fantasia do protagonista é o fio condutor da narrativa do conto; sua mutabilidade dita os rumos do enredo, enquanto sua insustentabilidade determinará o fim da história.

Narrativa e fantasia

O contato com o Varandas da Eva representa o primeiro encontro da narrativa: com o objeto de desejo da infância. Ele determina o fim de uma fantasia da infância e o início de uma nova, pertencente à adolescência. Slavoj Zizek, através de Lacan, já havia dito que a “fantasia é a forma primordial de narrativa, que serve para ocultar um impasse original” (1997, 10). A memória do protagonista resgata os momentos de paixão com a prostituta, mas não registra uma duração de tempo concreta e só pode ser pensada na linha de um tempo abstrato, privado de qualquer espessura (Bachelard: 1993, 28-9); a narrativa resolve esse problema, reorganizando-a em uma sucessão temporal (Zizek: 1997, 11). Entretanto, esse “mero desfile” de eventos não é suficiente para caracterizar a narrativa, pois estes precisam ser investidos de sentido: “o sentido é a atmosfera em que os fatos são postos para que assumam uma presunção significativa” (Lima: 1991, 143). A narrativa, portanto, “é o produto da inter-relação de um evento com um olhar” (p. 144).

A narrativa de “Varandas da Eva” é investida de mais de um olhar, pois a organização dos eventos se realiza a partir da ótica de diferentes momentos da vida do narrador; uma persona em formação constrói diferentes significados para o mundo com o qual interage. De acordo com Luiz Costa Lima, a persona é uma “carapaça simbólica” a partir da qual o indivíduo atribui a si e à sociedade certos papéis para, enfim, estabelecer as relações sociais:

Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha do que percebe o mundo. Porque não é um instrumento diretamente reflexivo, porque, ao

invés, tende a convencer seu agente que ele *é* seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia, isto é, conforme a ótica com que o enfrentamos. E transforma em fantasia o que o agente pensa de si mesmo (1991, 48-9).

O protagonista sonha o mundo e interpreta o amor a partir da ótica do jovem adolescente, que idealiza a paixão e intensifica seus efeitos. “Tia Mira dizia que eu estava babado de amor. Estás tonto por uma mulher, ela ria, observando meu devaneio triste, meu olhar ao léu” (Hatoum: 2009, 12). Ele aceita tal condição e desempenha seu papel no “teatro do mundo” (Lima: 1991, 47) enquanto a fantasia ainda permite que o faça. Toda fantasia, porém, caminha para sua própria traição, que surge no encontro com o real. Em “Varandas da Eva”, esse conflito com o real ocorre no momento em que o protagonista percebe o fim de sua juventude: “A gente sente isso quando as complicações se somam, as respostas se esquivam das perguntas” (Hatoum: 2009, 13). As coisas passam a ter um sentido mais turvo, o sujeito não é mais capaz de ordenar o mundo com a mesma lógica de antes. Da infância para a adolescência, a personagem entrou em contato com um mundo no qual podia se entregar aos prazeres e sofrimentos da paixão; ao atingir a vida adulta, cai no vazio da experiência do real.

Parado à margem do igarapé, o protagonista se depara com a imagem de seu amigo Tarso carregando um cesto de roupas. Uma mulher surge para apanhá-lo: é a mãe de Tarso, que nesse momento revela ser a prostituta com quem se envolveu no Varandas da Eva. “Mal tive tempo de ver os braços e as pernas, a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite” (p. 14). A imagem fantasmática da mulher é substituída pela imagem de

um corpo humano, envolto por toda uma carga de realismo. Fora do campo virtual, o objeto de desejo foge ao controle do sujeito: a prostituta idealizada dá lugar à figura de uma mulher pobre que precisa sustentar o filho – e o sentimento de proximidade que o protagonista experimentava em relação a Tarso, o filho, só intensifica o impacto da cena. “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários” (Deleuze: 2003, 14-5).

A violência do signo que leva à verdade é a mesma que impede o prosseguimento da narrativa. Ela faz desmoronar a fantasia e, por consequência, modifica o olhar que o sujeito lança para o mundo. A narrativa impulsionada por uma busca – o desejo de conhecer o prostíbulo, desvendar os mistérios do amor – encerra-se com uma negação: “Permaneci ali mais um pouco, lembrando... Nunca mais voltei àquele lugar” (Hatoum: 2009, 14). Não voltar mais ao local da verdade é uma tentativa desesperada de preservar os fragmentos de uma fantasia a se extinguir. Como no conto de Jorge Luis Borges em que a personagem entra em contato com o Aleph – um ponto onde todos os elementos do universo podem ser vistos simultaneamente – e tem a imagem da mulher amada, já falecida, traída por verdades até então desconhecidas. A resposta da personagem é a mesma: a negação da experiência real – “Por incrível que pareça, creio que há (ou que houve) outro Aleph, creio que o Aleph da Rua Garay era um falso Aleph” (Borges: 2008, 152).

Boulter considera a atitude final da personagem de Borges como “uma platônica rejeição do físico em favor do metafísico” (2001, 373). Mas talvez Borges não seja tão platônico assim, como se cresse na existência de um mundo verdadeiro por trás das apa-

rências; talvez se trate de uma escolha consciente na direção do falso, de uma realidade essencialmente fantasiada, a única capaz de manter vivo o jogo da ficção. Borges pode estar mais próximo de Nietzsche que de Platão; para o primeiro, o mundo que se denomina como real, que arruinou as fantasias, pode ser igualmente destronado: “Apenas criando podemos aniquilá-lo! [...] basta forjar novos nomes, novas apreciações e novas possibilidades para criar com o tempo – ‘coisas’ novas” (Nietzsche: 1981, 82).

O mesmo poderia ser dito do protagonista de “Varandas da Eva”, que, em contato com o real, opta pela fuga. Sustentada pela fantasia, a narrativa equivale a uma opção por um universo que rompe com o mundo real e, paradoxalmente, segue no sentido de uma revelação, que é o mundo das coisas palpáveis. São os dois momentos que Deleuze afirma existirem em um processo de aprendizado: “a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva” (2003, 34). O conto de formação de Hatoum termina como uma narrativa de aprendizado na qual interagem fantasia e realidade, subjetividade e objetividade, interpretação e decepção em prol da construção da persona do sujeito.

Considerações finais

A análise desenvolvida neste trabalho ateu-se sobretudo aos elementos que o conto “Varandas da Eva” enreda, ao narrar a passagem das personagens pelo curso do tempo. No entanto, a busca pela elucidação deste e de outros temas correlatos na construção da narrativa não teve como intenção preterir outros aspectos do texto.

A opção por esta empreitada nem de longe esgota as múltiplas possibilidades de leitura a que o conto de Hatoum se oferece.

Propus uma compreensão de “Varandas da Eva” que permitiu vislumbrar a fantasia como elemento articulador da narrativa. Esse elemento, conforme trabalhado, permite à personagem dar forma a seu desejo, ainda que por meio de uma imagem enevoadada, turva. É essa quimera, portanto, que a move em direção à descoberta que, paradoxalmente, será responsável por extinguir sua fantasia pueril.

A fantasia está presente em toda narrativa, pois fantasiar implica criar um universo próprio, povoar uma realidade de signos. Entretanto, as narrativas variam bastante na consecução de tal objetivo, indo desde a construção clássica de uma fantasia que busca guiar o leitor até a paulatina desconstrução da fantasia, que, em vez de direcioná-lo, confronta-o com vazios textuais. A narrativa de “Varandas da Eva” segue uma ordem clássica, impulsionada pela concatenação lógica dos acontecimentos, que, entretanto é quebrada a partir do momento em que se revela o vazio da experiência do protagonista.

Mostrar o momento em que a fantasia se quebra significa negar a forma clássica de narrativa, dotá-la da capacidade de se autoquestionar. Quando o narrador de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, diz que tudo aconteceu “direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido” (1984, 359), somos confrontados com um dilema: se nada é real, por que devo me envolver? Se a paixão do protagonista era ilusória, então devo descartar tudo que li anteriormente?

A ficção lida com a verdade, mas não no sentido de aspirá-la. Como diz Costa Lima, o ficcional não tem como horizonte a ver-

dade, mas “a reencontra em forma de questão” (1991, 51). Os narradores de Rosa e Hatoum questionam a narrativa, mas não considerando-a busca de uma verdade ou mera construção do falso, e sim elevando-a ao complexo jogo de amálgamas e contradições que é a ficção literária.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOULTER, Jonathan Stuart. “Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum”. *Hispanic Review*. Antigonish: Saint Francis Xavier University, n° 69, pp. 355-77, verão 2001.
- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 2003.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Hemus, 1981.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREIRA, André Luis Mitidieri. “Disseminações de orientes no romance de Milton Hatoum”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n° 3, pp. 83-92, set. 2006.

ROSA, Guimarães. “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 339-86.

ZIZEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Nova York: Verso, 1997.