



Maldição familiar: notas sobre um diálogo entre a literatura brasileira e portuguesa

Danilo Sales de Queiroz Silva

Resumo: Através da comparação entre alguns romances da literatura portuguesa e da literatura brasileira, ponho em destaque a recorrência do tema da maldição como sina das famílias que povoam esses textos. Tomando como premissa a influência entre a cultura letrada desse países, desenvolvo a hipótese de que as obras ora analisadas refletem as críticas e posicionamentos dos escritores diante da realidade que se propõem representar. No presente trabalho, enfoco brevemente na relação entre a crise do núcleo familiar nas narrativas e a crise do grupo social-nacional que é objeto de crítica dos autores.

Palavras-chave: literatura comparada; literatura brasileira; literatura portuguesa; família.

Abstract: This essay is a work of Comparative Literature, in which is observed the recurrence of the “family curse” theme in some novels of the Brazilian and Portuguese Literatures. The damn of the family groups that is represented in those texts is analyzed as a *leitmotiv*, considering the influence among the two countries’ cultures. It is suggested that the novels reveal the criticism or, at least, the analysis of the author about the reality represented. The focus of this work is a short commentary on the affinity between the family crisis shown in the novels and the nation conjuncture that is observed by the writers.

Keywords: comparative literature; brazilian literature; portuguese literature; family.

Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira.

Liev Tolstói – *Anna Karenina*

Proponho nesse estudo uma breve análise comparativa entre famílias decadentes que povoam alguns romances, com especial destaque para a leitura de confluências entre as obras pertencentes às literaturas brasileira e portuguesa.

Levo como premissa três aspectos importantes para o comparatismo aqui exercido: o choque geracional – aspecto temático recorrente na literatura ocidental e peça fundamental das tramas narrativas em questão; as representações de família como metonímias do corpo social; e, por último, um insistente pessimismo dos autores em relação ao tempo em que se desenrolam as narrativas.

Julgo necessário começar tecendo alguns comentários acerca do romance, forma literária privilegiada no *corpus* desta pesquisa. Há certo consenso na Teoria da Literatura a que tive acesso sobre a fundação e certos aspectos primordiais no romance. Resumidamente, o romance é, por excelência, o gênero do presente. É o gênero que se identifica e se acopla ao presente, fazendo deste seu objeto, sua matéria-prima e ao mesmo tempo seu tutor. Segundo Bakhtin, em seu famoso ensaio “Epos e Romance”, de 1941, o romance teria como sua maior novidade e distinção a “área de estruturação das representações literárias (área de contato com o presente inacabado)” (BAKHTIN, 2010, p.400).

O “contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo” (BAKHTIN, 2010, p.400), seguindo as palavras do teórico russo, é reflexo da própria construção e consolidação do gênero. O surgimento do romance – enquanto forma artística e termo para designar a nova narrativa em prosa da modernidade – remete à formação dos estados-nações e consolidação das suas linguagens. Ainda mais, é possível afirmar que o romance e o mundo moderno andam desde então de mãos dadas, moldando-se reciprocamente.

No primeiro volume de uma trilogia em que se propõe um múltiplo debate ensaístico acerca desse gênero, *O Romance: A cultura do Romance*, sob organização de Franco Moretti, a identificação do romance com o presente e o mundo ao redor ainda encontra grande força teórica a seu favor. No ensaio que abre o livro – “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” de Mario Vargas Llosa – o autor aponta, como um dos principais traços do romance, a

possibilidade de figurar um “denominador comum” na experiência da humanidade no presente, cuja “experiência partilhada” atualiza os laços sociais numa comunidade em que seus membros já estão tão distanciados.

Ainda mais ratificadora dessa tese de entrelaçamento entre romance e o presente é o ensaio que fecha o livro, “O romance é concebível sem o mundo moderno?” de Claudio Magris. Por um lado, Magris vê nesse entrelaçamento o motivo de certa derrocada da narrativa romanesca, que se submete ao tempo que representa, incorporando suas vicissitudes. Por outro, enaltece o romance pela sua posição de identidade com o presente, colocando-se como seu principal expositor e crítico. Nas palavras do autor:

O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração (...)
O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. (MORETTI, 2009, p.1016)

Destacando a ideia de fusão entre o romance e o presente, o autor italiano conclui que “o romance não é só mimese do mundo moderno, mas também se pôs como seu instrumento cognitivo privilegiado” (MORETTI, 2009, p.1026). E, se o romance é capaz dessa “aderência sensível às coisas” (LUKÁCS, 2009, p.69), conforme constatação de Georg Lukács no livro *A Teoria do Romance*, sendo também instrumento cognitivo da realidade a qual adere, passo a uma tentativa de estabelecer esse paralelo nos romances analisados.

1 O choque geracional

Vem de longe e promete não ter fim a guerra entre pais e filhos, a herança das culpas, a rejeição do sangue, o sacrifício da inocência. (SARAMAGO, 1991, p. 54)
[...]
Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue,
Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia,

abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado. (SARAMAGO, 1991, p.189)

Os trechos do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, parecem ecoar a história recorrente da incompatibilidade entre as diferentes gerações no seio familiar. No primeiro trecho citado, o narrador chega a tal conclusão sobre guerra entre pai e filho como resultado da lembrança da morte de Júlio Cesar pelo seu próprio filho. Analisando o acontecimento histórico, o autor português retira uma máxima que irá caracterizar a história que propõe narrar: o desencontro entre Deus e Jesus, entre pai e filho. Valendo-se da história bíblica, Saramago faz da narração um processo de extrema humanização do caminho de Cristo, que aparece enquanto autor da própria biografia, do próprio evangelho.

No início do parágrafo que contém esse primeiro trecho, o escritor português narra a forte dor que acomete Maria durante a gestação de Jesus – uma espécie de premonição sobre o fardo do filho, “uma dor efetivamente sentida por outrem”. A afirmação sobre a antiga disjunção parece então contaminar até mesmo o plano mítico ao qual alude a narrativa portuguesa. Sinal de uma diferença talvez insuperável, a relação entre os polos familiares representados por pai e filho anunciaria uma instabilidade de raízes históricas remotas.

Debruçando-se sobre a mais conhecida dentre as narrativas que põem em cena aspectos da continuidade e descontinuidade entre gerações distintas, Saramago apresenta uma nova história do Jesus bíblico, que se humaniza e torna-se instrumento de uma palavra superior. Tal como apresentada no romance do autor português, a vida de Cristo tende menos para uma sequencialidade do que para uma ruptura com a ordem que lhe antecede. Consubstanciado em forma humana e, simultaneamente, preservando seu poder redentor, o filho de Deus foi capaz de demonstrar potência através da carnalidade num mundo em que o Pai,

na condição de imagem abstrata, perdia sua onipotência. Somente a partir do filho, tornado seu instrumento, o Pai teve a capacidade de reanimar sua força de contato e o seu poder sobre o mundo concreto.

O romance explora, sobretudo, o contraste entre as forças de Pai e Filho, sintetizado na distinção entre Antigo e Novo Testamento, cujas figuras centrais são respectivamente Deus e Jesus. Mas se, na Bíblia, há a intenção salvífica da humanidade por parte do Pai, no romance, o Filho revolta-se contra a intenção paterna “egoísta” de manter a própria divindade, cujo lugar na história humana já se havia desgastado. No romance português, o narrador onisciente dá conta da história, desvendando, sobretudo, a perspectiva de Jesus.

O segundo trecho citado integra a cena do desespero de Jesus diante da morte de centenas de crianças inocentes que foram massacradas em seu lugar. Nesse momento, a ausência do Pai passa a ser sentida não só como distanciamento, mas também como abandono. Ao saber da verdade sobre a sua origem e tomar conhecimento do terror de seu futuro, o Jesus do romance se defronta com a perda de sua família e se vê completamente só, num “deserto” sem nenhum dos seus. A partir desse momento, ele começa sua peregrinação para se tornar o redentor.

A caminhada solitária em direção a seu destino antes oculto faz com que esse personagem tenha que trilhar os caminhos da agrura que o tornarão um ser excepcional, além do humano e divino. Sem família e carregando o fardo da existência, perdido num ambiente que não parece entrar em sintonia com seu desejo, o Jesus do romance passa a modificar o mundo que o cerca. Por esses aspectos, esse personagem acaba por se situar numa linha de tensão entre a “criança perdida” e o “bastardo” de que fala Marthe Robert em seu livro *Romance das origens, Origens do romance*. Se, para a teórica, essas duas imagens são as fundadoras do romance, devemos concordar com a autora sobre

a permanência e concorrência desses dois modelos nos romances subsequentes. No caso dos romances aqui analisados, essa assertiva tem ainda mais força.

Na história bíblica, é necessário um nascimento especial para o grande herói mítico que deverá se tornar o salvador da humanidade. No caso do romance português, onde o plano mítico aparece como material para a representação e não como modo de representar, esse nascimento é colocado sob crítica, já que resta para o Jesus humanizado apenas o sentimento de desconsolo por se encontrar brutalmente perdido em relação às suas raízes. Se, na narrativa do mito bíblico, essa excepcionalidade é a responsável pela elevação do herói à esfera de sua grandeza, no plano do romance, essa diferença em relação aos outros homens aparece com o sinal invertido. O desconforto causado pela sua situação diferencial o faz revoltar-se contra o progenitor, para o qual pergunta em desânimo o porquê do abandono.

O desencontro com a família surge, obviamente, como um problema. Ao mesmo tempo em que é responsável pela sua trajetória de ascese, sua disjunção em relação ao pai é determinante para seu entristecimento. Essa característica dupla coloca o protagonista em papel ambíguo: como criança que fantasia o mundo moldado a sua vontade do bem e como bastardo que decide deliberadamente se entregar a um novo rumo separado dos demais indivíduos.

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o protagonista segue o caminho que o levará a seu destino, sua morte e união ao Pai, no reino do céu a que pertence. Por sua condição de paródia do texto sagrado, a história do herói do romance segue o único trajeto possível, já que inexorável, mas a conjunção final entre pai e filho permanece inconclusa. Quando se aproxima da morte, ao saber dos planos paternos que o guiaram a esse fim, o Jesus do romance pensa no erro cometido pelo pai e pede “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez”.

Destaco a cena de disjunção entre pai e filhos nesse romance para servir como “arquétipo” da desestruturação familiar comentada nesse trabalho. A

reestruturação da narrativa bíblica efetuada pelo escritor português sustenta-se num conjunto de representações culturais sutilmente evocado nos trechos supracitados. Longe de expor um espaço ameno de convívio, a família é frequentemente um espaço de abalos e confrontos. As representações literárias da família parecem apontar continuamente senão para uma desagregação no seu “núcleo”, ao menos para uma instabilidade irreprimível.

2 A família e o corpo social

- (...) Ao menos assentamos a teoria definitiva da existência. Com efeito, não vale a pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma...

Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras:

- Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...

A lanterna vermelha do “americano”, ao longe, no escuro, parara. E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:

- Ainda o apanhamos!

- Ainda o apanhamos!

De novo a lanterna deslizou e fugiu. Então, para apanhar o “americano”, os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia. (QUEIRÓS, 2003, p.486)

Em *Os Maias* (1888), romance de Eça de Queirós que apresenta a progressiva falência de uma família outrora imponente, acompanhamos a história de três gerações de homens. Temos, na narrativa do relacionamento entre Afonso e Pedro, a imagem de um conflito permanente entre esse pai e seu filho – este tornado símbolo da fraqueza decorrente da educação romântica e católica que recebe quando criança, enquanto o pai, um liberal dotado de forte ânimo, averso ao comportamento débil do seu herdeiro, representa o homem culto e progressista, apegado aos princípios laicos do Iluminismo.

A narrativa, entretanto, concentra-se na história do terceiro personagem (protagonista) da nova geração dessa família: Carlos da Maia, filho de Pedro e neto de Afonso. Fruto do relacionamento entre o extremo romântico e a mulher volúvel, Carlos tem um breve contato com seus pais – a mãe adúltera foge com

outro homem e o pai, conseqüentemente, comete suicídio – sendo criado por seu avô. Enxergando na criação do neto a possibilidade de transmitir os seus valores e se redimir em relação à história do filho, tendo como objetivo livrá-lo da têmpera mole responsável pelo destino suicida de Pedro, Afonso submete o neto aos moldes de uma educação britânica laica, enriquecida pela prática de exercícios físicos. Seu intuito era gerar no neto uma estrutura mais sólida do que aquela observada no filho.

O êxito do projeto almejado por Afonso faz-se notar quando Carlos torna-se médico promissor, voltando então à pátria para morar ao lado do avô. Reformado o casarão do Ramallete, transformado novamente em opulento lar dos Maias, a vida da família parece transcorrer pacificamente. A estabilidade familiar é então restabelecida: atingido o objetivo do patriarca de efetivar no neto o progresso que não havia sido possível alcançar na formação do filho e dignificada a estrutura arquitetônica que expressava a abundância e a regeneração do núcleo familiar, a harmonia entre as diferentes gerações insinua sua garantia. A promessa de progresso desse grupo se formava então, criando o clima de aparente estabilidade.

Surge, contudo, a figura de Maria Eduarda, suposta mulher de um cavalheiro brasileiro. A personagem provoca no espírito de Carlos uma paixão profunda, e esse seu desejo os leva a manter uma relação intensa de concubinato. Ultrapassando os limites aceitáveis da conjunção adúltera, o romance é descoberto e as verdades reveladas: Maria Eduarda não é casada, mas vive como acompanhante de Castro Gomes, o qual “disponibiliza” a mulher para o romance anteriormente impossível. Eliminado esse obstáculo, os amantes planejam o matrimônio para consagrar a relação amorosa.

O auge do idílio é, no entanto, interrompido pelo surgimento da notícia atroz: os amantes são irmãos. O conhecimento do parentesco (e, conseqüentemente, da ação incestuosa) não impede Carlos de usufruir uma vez

mais do prazer com a irmã. Entretanto, depois de ceder ao ímpeto, a esperança de uma futura formação familiar é destruída, fazendo com que ele se afaste da irmã e renuncie ao relacionamento, que lhe parece, então, animalesco. A irrupção do incesto na trama promove não só a ruptura do caso amoroso entre os irmãos, mas também o confronto entre neto e avô. Ao saber da notícia, Afonso se decepciona amargamente e desse desgosto resulta sua morte.

O incesto surge, no plano figurativo, como a fratura da ordem instituída. Ao ultrapassar esse limite que está na base da instituição familiar, Carlos Eduardo instaura a desordem no seio do grupo, causando a sua desunião e decadência.

O impacto causado pela morte de seu avô faz com que Carlos se exile durante dez anos, após os quais regressa a Lisboa. Reduzida a família a apenas um integrante, a sina decadentista está aparentemente anunciada na impossibilidade genealógica dos Maias: Carlos, como uma espécie de filho estigmatizado, foi inconscientemente responsável pela morte do patriarca. Ao mesmo tempo, a sua paixão esgota-se. Perde-se o poder vital capaz de dar continuidade a sua estirpe. Consequentemente, entra em vigor uma ameaça de dissolução do nome familiar.

Apesar da educação que recebeu, Carlos da Maia (representante, em larga medida, da nova geração portuguesa em tempos de Regeneração) sucumbe ao destino. No desfecho do romance, revela-se portador de teorias superficiais. Elas indicam a invalidade do esforço e a falta de importância de dar continuidade aos projetos. Paradoxalmente, como demonstra o trecho acima citado, continua a se esforçar por dar prosseguimento aos atos cotidianos.

A última cena do romance ironiza essa discrepância entre teoria e prática: após evocar a nulidade do esforço, Carlos da Maia corre para alcançar o bonde. Apresentando grande confronto no próprio pensamento, evocado na discordância entre a teoria e a prática, essa geração está no centro da tensão

entre a ameaça de dissolução e a vontade de progresso. Filhos de uma época bombardeada pelo positivismo que estava em voga na Europa, os personagens Carlos e João da Ega retornam ao seu país de origem e se defrontam com uma imagem de Portugal diferente do passado. O contraste entre a nação em que viveram e o lugar que percebem no presente evoca neles um pessimismo perceptível na ironia desse desfecho.

Como aponta Carlos Reis, no livro *Introdução à leitura d'Os Maias*, há um óbvio sentimento de estagnação que toma conta dos protagonistas Carlos da Maia e João da Ega, e que sintetiza o pensamento desses personagens em relação ao Portugal do momento, numa “época do liberalismo frustrado e da crise de identidade nacional” (REIS, 2002, p.162). Perdidos no marasmo de sua nação numa época de crise, os personagens apresentam a visão crítica de Eça de Queirós à sua época. Num ambiente infértil, onde impera o “falhanço social”, o único caminho a ser seguido é o da continuidade, determinado pelo fatalismo dos personagens ao final da narrativa. Nas palavras do grande estudioso de Eça:

(...) desiludidas por uma existência estigmatizada pelo ferrete da tragédia como pelo do falhanço social, às duas personagens resta apenas a opção do fatalismo que é, ao mesmo tempo, a da descrença nas suas próprias possibilidades. Só que esta atitude de desprendimento e desengano contém em si uma outra faceta não menos trágica, sobretudo porque não apreendida por personagens que finalmente se julgam clarividentes: referimo-nos à própria impossibilidade de assumir coerentemente a teoria de vida exposta. (REIS, 2002, p.172)

3 A herança de um pessimismo?

- Jano não se interessa por nada. Não pensa que o filho pode ser diferente dele. (HATOUM, 2005, p.64)

[...]

- Se eu tivesse outros filhos! Por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um. (HATOUM, 2005, p.87)

Mundo (epíteto de Raimundo), protagonista do romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, é apresentado como um aspirante à artista, ou, mais especificamente, um iniciante nas artes plásticas. Ao longo da narrativa, vamos tomando conhecimento sobre a sua maneira de ver o mundo não só pelas suas atitudes, mas principalmente pelos seus desenhos, que funcionam como emblemas dos seus pontos de vistas mais significativos sobre o universo ao seu redor. Desde “Corpos caídos”, uma sequência de desenhos feita para retratar a violência e a brutalidade exercida e incitada durante as aulas de educação física – pintura na qual animaliza os colegas que são mostrados com os “corpos tombados” e os “rostos fazendo caretas medonhas” (HATOUM, 2005, p.17) –, percebemos que a sua arte vai ser utilizada como forma de expressão das opiniões sobre o que vivencia.

Começa aí a instalar-se o abismo que o separa do pai. Trajano Mattoso venceu os obstáculos de um caminho árduo para se implantar no norte brasileiro até virar um grande produtor e exportador de matéria-prima amazonense. Orgulhoso de sua vitória e decidido a perpetuar o nome da família, ele exige do filho a figura de um herdeiro, cujo dever primeiro seria continuar a sua obra.

Mundo, entretanto, escolhe dedicar-se à arte. Com essa decisão, não só se afasta do desejo paterno, como também acaba por se associar ao modo de vida que o pai desvaloriza. As artes plásticas são a ocupação básica de Arana e interessam a Ranulfo. O último, um ex-namorado e amante de sua mulher Alícia, é visto por ele como um vagabundo. O primeiro, um artista de araque cujas obras são plágio de um artista enlouquecido, é o pai biológico de Raimundo.

Como maior forma de sua expressão, o trabalho artístico de Mundo aparece na narrativa não só como uma afinidade sentimental a esses pretendentes de pai, mas também como afronta e crítica a Trajano. O primeiro desenho do artista já deixa à mostra seu posicionamento:

ele mirava a nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca. (HATOUM, 2005, p.12)

A descrição é feita por Lavo – seu amigo Olavo, o narrador de *Cinzas do Norte*. Ela se refere ao primeiro desenho que conhecemos de Mundo, imagem simples e solitária de “um barco adernado, rumando para um espaço vazio”, uma representação da “nau de bronze do continente Europa”. Tomando como base para sua representação artística a alegoria do continente europeu, que evocava o destino glorioso da potência navegadora, o protagonista do romance reduz sua importância a um pequeno barco, “torto e esquisito”, perdido no meio do mar.

Pela redução das proporções e do simbolismo condensado no “continente europa”, Mundo faz uma pintura que diminui o significado do monumento à potência desenvolvimentista. Como alegoria da força do continente, um encômio à colonização, a “nau de bronze” que serve de modelo à pintura aparece ao artista com a mesma robustez falsa e prepotente que observa em Trajano, representante ao mesmo tempo do colonizador europeu e do capitalista. De certa forma, essa visão anunciada por Mundo em suas pinturas reflete em grande parte o posicionamento do escritor do romance. A oposição ao impulso desenvolvimentista que se instaurou no Amazonas desde o início do dito “ciclo de borracha” está presente também em Milton Hatoum.

No livro *O romancista ingênuo e o sentimental* (2011), Orhan Pamuk traça um curioso paralelo entre o modo de compor do pintor e a escrita do romancista, que nos apresenta “palavras, quadros, objetos”. Essa série de elementos faria com que lêssemos as histórias narradas “como se observássemos uma paisagem (...), transformando-a em pintura com os olhos da mente”. É o que notamos no caso do romance de Hatoum.

Ao mesmo tempo, a arte do romance estaria, segundo Pamuk, intrinsecamente conectada à capacidade de nos fazer ver o mundo “pelos olhos dos protagonistas que habitam esse mundo”, os quais corresponderiam, em larga medida, aos olhos (e opiniões) do autor de romances. É colocando o universo sensorial do protagonista em destaque que o escritor consegue verter na narrativa suas opiniões sem que seja notado: “Tendo procurado um sentido mais profundo na complexa paisagem do romance, tendo desfrutado a experiência sensorial dos protagonistas (sua maneira de ver o mundo, revelada em suas conversas e nos pequenos detalhes de sua vida) e tendo imergido por completo no mundo do romance, podemos esquecer o escritor. (...) Uma característica do romance é que o escritor está mais presente no texto quando mais nos esquecemos dele” (PAMUK, 2011, p.40).

A cena inicial deixa já explícito o sentimento solitário desse filho que, no romance de Hatoum, mira com espanto o barco no meio do mar longínquo, enquanto tenta apreendê-lo e conhecê-lo. Em seu desenvolvimento, a narrativa irá mostrar o quanto o pai de Mundo (Jano) é uma ausência enquanto orientação para a vida do filho, chegando a ser um entrave para o seu crescimento.

Patriarca do núcleo familiar do protagonista do romance *Cinzas do Norte*, Trajano Mattoso, sempre referido pelo narrador pela alcunha de Jano, constitui um personagem intimamente atrelado aos faustos e declínio do país. Importante proprietário e comerciante de juta e borracha em Manaus, tendo acumulado as riquezas provenientes do ciclo áureo da borracha, o bem-sucedido empresário demonstra dificuldades no relacionamento afetivo com os membros de sua família – a esposa Alícia e o filho Mundo. O único convívio harmônico e pacífico é a relação com seu cachorro Fogo, inseparável companheiro do rico patriarca.

O epíteto Jano, embasado na mitologia romana, designa o deus responsável pela abertura de portas, e conseqüentemente pela vinda de novos

tempos. Na narrativa do romance, o patriarca é associado simbolicamente ao ideário moderno do impulso pelo progresso, fazendo com que ocupe o lugar do senhor do desenvolvimento, responsável pela construção do mundo moderno dentro do projeto político do governo ditatorial e progressista que se instalava. A promessa de progresso que é engendrada pelo homem poderoso torna-se, ao longo do romance, quase uma estrutura mítica a ser desenvolvida pelo representante da divindade, pelo homem que “tinha a estatura de um pequeno deus, a confiança de um ídolo” (HATOUM, 2005, p.68).

Fogo, por sua vez, seu fiel companheiro, encerra a representação dinâmica da conquista do homem sobre a natureza, o avanço da técnica na manipulação dos elementos naturais. Índice de aperfeiçoamento do homem no processo civilizatório, o fogo pode ser tido como representação do progresso fundador da sociedade, capaz de significar o salto evolutivo na escala da barbárie e nomadismo do homem primitivo. Fogo é uma alusão direta ao desenvolvimento – enquanto transformação da humanidade – e também ao controle social, já que é caracterizado como um animal doméstico sob o jugo do seu potente e imponente dono, digno do nome de uma divindade.

Filho de imigrante “que veio de Portugal sem um tostão no bolso. Só coragem e vontade de ser alguém. Um homem religioso que acreditava na civilização, no progresso” (HATOUM, 2005, p.35), Jano remete à sua raiz genealógica para dar força ao seu discurso positivista – esboço do pacto com a máxima da bandeira nacional: *ordem e progresso*, cujo processo será efetuado nos sucessivos programas de modernização de país, com destaque para o programa do governo militar instaurado em 1964.

É sintomático ver com que grupo se dá a comunhão do patriarca, ratificando o seu posicionamento a favor do regime duro. Durante a comemoração do seu aniversário de 40 anos, temos a descrição de Mundo das figuras estupidificadas e socialmente importantes que estão em conluio com o

patriarca: Albino Palha, exportador de juta, castanha e borracha, que “exportaria até os empregados da Vila Amazônia”; Coronel Zanda, “que o Jano vive dizendo que é o preferido do Comando Militar da Amazônia”; além de personagens secundárias como o presidente da associação comercial que é descrito como o “esqueleto corcunda” e sua mulher, “aquela vassoura torta” (HATOUM, 2005, p.46). Construído como um personagem impelido a “plantar a civilização” na zona amazônica, Jano entra em conformidade com as instituições de poder vigentes, compactuando com a “promessa de progresso” vinculada aos discursos oficiais.

Internalizando o princípio capitalista da dicotomia entre o trabalho e o intelecto, e da consequente hegemonia do trabalho como forma de alavanca social e nacional, o patriarca revela a dissonância em relação ao pensamento do filho, afirmando categoricamente a impossibilidade de progredir pela arte, já que Mundo, segundo o pai, “não promete nada” em decorrência de seu apreço exclusivo pela pintura.

Jano propõe a visão do trabalho como a deformação do escambo, proporcionado pelo lucro compulsório – explícito no episódio em que Macau, seu motorista, “encheu o iate de alimentos e ainda ganhou uns fardos de malva. Tudo isso por umas caixinhas de ninharias”. Mundo se dissocia do pai, ridicularizando-o, e acaba por se aproximar ao ideário apresentado por Ranulfo, já que trabalha “com a imaginação dos outros” e com a própria.

Forma-se então o abismo colocado entre pai e filho, já que não existe a possibilidade de harmonização entre os “rabiscos obscenos” de Mundo e a “correção moral” representada por Jano. Essa imagem da quebra da relação de paternidade aponta a falta de vinculação entre as gerações e a impossibilidade da descendência, tão almejada por Jano. A incapacidade de prosseguimento sucessivo de pai e filho, de perpetuação familiar, fica então representada na incomunicabilidade dos dois personagens.

Mundo não aceita Trajano como seu pai, rejeitando a posição de herdeiro, posição que não assume em relação a qualquer um dos pretendes a sua paternidade. Trajano, por outro lado, não aceita a diferença trazida pelo filho, preferindo a esterilidade à submissão ao ímpeto artístico de Mundo.

O estigma da reprodutibilidade, enquanto condição fundamental para a continuidade familiar, é visto por Jano como um pacto quebrado pelo seu filho, cuja aversão ao ideal progressista e civilizatório se torna mais um motivo na revolta contra o suposto pai e os asseclas companheiros de Jano (Albino Palha, Coronel Zanda, todos representantes da exploração desenvolvimentista engendrada de forma a agredir o ambiente). A reprodução dos moldes genealógicos – simbolizado nas figuras do avô e do pai, cuja linha sucessória deve ser preenchida pelo herdeiro, pelo filho – é contestada por Mundo, o qual evoca a incapacidade de compreensão de Jano, já que este “não pensa que o filho pode ser diferente dele”.

Por um lado, o contexto histórico já impõe uma mudança ao paradigma adotado pelo imigrante português que gerara Jano e por ele próprio – Mundo teria mesmo que ser outro, se quisesse garantir, na sociedade, o lugar de poder conquistado pelo avô e pelo pai. Por outro lado, é o próprio ser de Mundo, a sua natureza de filho errado, falso herdeiro, que impossibilita a transmissão da herança. Tal como nos romances de Saramago e Eça de Queirós, é a partir da figura de não-continuidade entre pai e filho, que Hatoum desenha a decadência do patriarca, situado no centro de um sistema que se desestrutura, disseminando sua queda pelo ambiente que se contagia de esterilidade (o mundo em derrocada do final do romance faz alusão à desesperança no “futuro da terra”).

Pai de um falso filho, Jano é um patriarca condenado ao fracasso e, portanto, é também protagonista de um progresso inviável. Culminando com a morte de pai e filho, a decadência permeia as relações familiares (desestruturando a relação parental), a capital amazonense e, inclusive, o próprio

projeto político-econômico vigente, que entra em crise. Há aí uma crítica ao Brasil da época e ao seu modelo de desenvolvimento. Como afirma Daniel Piza – em seu ensaio “Destinos Danados”, presente na coleção *Arquitetura da Memória*, que reúne artigos e críticas sobre os romances de Hatoum:

A questão do conflito entre o Brasil supostamente desenvolvido e o “profundo” (...) ganha em Hatoum.

(...)

A grande decepção é com o Brasil, com a injustiça social que tanto direita como esquerda só fazem fingir que combatem, e é nesse jogo de máscaras que os mitos se desintegram. É o Brasil que Mundo vê, por exemplo, ao norte de Manaus, onde a floresta foi devastada para dar lugar ao Novo Eldorado, que nada mais é que uma metáfora das periferias de grandes cidades de todo o país. (CRISTO, 2007, p.358-359)

A decadência social imputada à família Mattoso no decorrer dos anos atrela-se à história da nação que, ao sofrer sucessivos intentos de desenvolvimento, depara-se com a imagem de impossibilidade de constituição de vínculos entre o velho e o novo. O projeto de continuidade do patriarca da família restringe-se à projeção, já que a promessa de progresso é construída a partir da expectativa do herdeiro, que não vinga conforme os planos do pai.

Incapazes de manter qualquer tipo de ligação, pai e filho morrem na narrativa de Hatoum. O desfecho trágico do romance sintetiza o comentário sobre os prejuízos da descontinuidade. O único legado deixado pelos personagens é o falimento, representado na última obra de Mundo:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro (...). Nas quatro telas seguintes as figuras e as paisagens vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *Histórias de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. (HATOUM, 2005, p.292-293)

Figurando a dupla queda do pai e do filho, a história apresentada no romance reflete a constante quebra familiar. A maldição familiar é um tema recorrente em âmbito universal. Nas literaturas brasileira e portuguesa, esse motivo parece ainda mais frequente, não só com os Maias e os Mattoso, mas podíamos também arrolar à análise todas as famílias malditas que povoam o imaginário dos escritores de ambas nações: os Mau Tempo de Saramago em *Levantado do chão*, os Meneses de Lúcio Cardoso em *Crônica da Casa Assassinada*, os Machado Alves de Carlos Heitor Cony em *A tarde de sua ausência*. Todas de sobrenome amaldiçoado em M, todas elas com sina familiar tortuosa. De fato, para esse filão da literatura, “vem de longe e promete não ter fim a guerra entre pais e filhos...”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 2010. p.397-428.
- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. (Org.) *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: UNINORTE, 2007.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MORETTI, Franco. (Org.) *O romance: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Portugal/Coimbra: Almedina, 2002.
- ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.