

Um monstro mudo

Denis Leandro Francisco
Mestre em Literatura Brasileira e Doutorando em Literatura Comparada
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo:

Enfocando-se o caráter de monstrosidade atribuído à ausência de linguagem articulada – metaforicamente representada na narrativa por uma criança surda-muda – este artigo analisa algumas figurações da ressonância mútua entre linguagem, silêncio e infância no romance *Relato de um certo Oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum.

Palavras-chave: Silêncio; infância; monstro

Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro.
HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 14.

Em *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance de Milton Hatoum, escritor brasileiro vencedor da quarta edição do prêmio Portugal Telecom de Literatura, elaboram-se diversas figurações da ressonância mútua entre linguagem, silêncio e infância: uma criança surda-muda; uma quase criança que se verte em mãe silenciosa; o silêncio alheio quanto à mudez da criança; uma narradora “silenciosa” no enalço da sua infância e, finalmente, o próprio texto/relato que se escreve como tentativa de articular os silêncios da infância.

Do verbo latino *feri* – falar, dizer – e do seu particípio presente – *fans* –, a palavra “infância” remete, pois, àquilo que caracteriza o início da vida humana: a ausência de fala. No romance em questão, a criança Soraya Ângela nasce surda-muda. A personagem, por sua vez, é filha de Samara Délia, que devia “ter quinze ou dezesseis anos quando ficou grávida: era uma menina que brincava de boneca”.¹ Durante a gravidez, Samara Délia permanece encerrada, contra a sua vontade, em seu próprio quarto, longe dos olhos de todos, em contato apenas com a própria mãe, Emilie, que era a única pessoa que lhes permitia sobreviver: “Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente

¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 110.

escondida.”² A mudez perpétua da menina Soraya apresenta um desdobramento simbólico dual: ao mesmo tempo que pode ser tomada como resultante do silêncio e reclusão a que sua mãe fora submetida durante a gestação – o silêncio a gerar o silêncio –, sua mudez como que contamina a existência da outra quase criança, a mãe, que, após o nascimento da filha, transforma-se em um ser silencioso e arredo. Afirma um dos narradores:

(...) trepava nas árvores para colher frutas, e fazia estrepolias que animavam a vida da casa. Nada disso permaneceu após o nascimento da filha. Além de uma bruta interrupção da adolescência, comecei a reparar na mãe certos traços da filha. Minha irmã parava subitamente no meio do pátio e fixava os olhos em algo; e essa expressão meditativa e extasiada aproximava muito uma da outra. Só mais tarde é que as afinidades físicas se evidenciaram. Então, uma pôde se reconhecer na outra.³

Esse silêncio ancestral que gravita em torno da criança continua a se alastrar no texto, em muitas direções: desdobra-se, por exemplo, no silêncio voluntário do avô, que só após dois longos anos a toca pela primeira vez, já que logo “que Soraya Ângela veio ao mundo, ele afastou-se dela e desprezou-a como se fosse um espectro ou um brinquedo maldito”;⁴ no silêncio imposto pela avó Emilie, que confinara a filha ao espaço restrito do quarto, “como se aquele espaço vedado fosse um *lugar perigoso*, o *antro do contágio*, e da *proliferação da peste*”;⁵ ou no silêncio dos dois irmãos “inomináveis” – como lhes chama a narradora –, “filhos ferozes de Emilie”,⁶ os quais, num silêncio de ódio e, principalmente, num silêncio de medo, agem sempre como se a criança não existisse. Todas essas personagens, de alguma forma “aterrorizadas” pela criança e sua mudez, nos indicam um caminho possível para pensarmos a significação dessa ausência primordial encenada no texto: se a não linguagem temporária, própria da infância, nos diz daquele ponto em nós que é alheio ao humano – ponto aquém da humanidade, próximo demais ao primitivo e animalesco –⁷, uma ausência perpétua de linguagem articulada – como ocorre com a menina Soraya – deve, precisamente, apontar para a permanência em nós, adultos, de vestígios desse estado primitivo e arcaico: indícios de uma certa monstruosidade da qual o ser humano parece não poder se livrar.

Assim, a criança surda-muda figurada no romance de Hatoum pode ser pensada como esse outro que ameaça a razão, posto que sua não-linguagem não é signo apenas de um estado passageiro de primitividade – o qual o ser humano está temporariamente obrigado a aceitar –, mas evidência da possibilidade de nossa permanência perpétua e irreversível nesse estado. Na tradição ocidental, essa ausência temporária de linguagem articulada foi, até a segunda metade do século 18, “interpretada como o signo inequívoco de nossa natureza corrupta, pois é nele, nesse não-falar infantil obscuro, que se escondem tanto nossa proximidade com o animal, como nosso afastamento de sua simplicidade instintiva”.⁸ Para santo Agostinho, a criança reuniria a brutalidade do animal

² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 106.

³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 110-111.

⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 113.

⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 106.

⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 11.

⁷ “Que a fala articulada seja a linha divisória entre o homem e as miríades de formas de seres animados, que a fala seja o que define a singular eminência do homem acima do silêncio da planta e do grunhir da fera (...) é doutrina clássica bem anterior a Aristóteles.” STEINER. *O poeta e o silêncio*, p. 55.

⁸ GAGNEBIN. *Infância e pensamento*, p. 172.

e a disponibilidade infinita e latente para o mal, configurando-se como signo de nosso pecado original, prova iniludível de nossa entrega às tentações da carne, evidência de nossa própria natureza primitiva e desmesurada.⁹ A criança muda apresenta-se, na narrativa, como a materialização do pecado cometido por sua jovem mãe: para os dois irmãos não-nomeados do romance de Milton Hatoum, a criança é a prova da entrega “vergonhosa” da irmã aos “vícios da carne” e, por isso, passam a persegui-la com insultos e gestos de violência: “E por que fizeram isso? Porque na rua, nos clubes, nos bares, por toda parte eram perseguidos por olhares ora reticentes, ora indagadores: olhares que procuravam saber as minúcias, inconformados com as histórias que de boca em boca transformavam um evento numa trama de suposições descontraídas.”¹⁰

Os monstros funcionam sempre como um aviso ou um castigo por alguma ruptura, algum excesso, algum “mal” cometido: o monstro é um “estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais”.¹¹ Essa criança surda-muda figurada no texto literário, resultante da infração cometida pela mãe, assume, portanto, um viés algo monstruoso, que ameaça solapar a racionalidade adulta dos irmãos, que passam a perseguir a irmã quando do nascimento de Soraya, após o advento daquilo que arrisca desestabilizar uma certa ordem cartesiana de ser, ameaça, inclusive, seu próprio estatuto de sujeito: quem é esse outro (des)conhecido e tão estranho [*Unheimlich*] que, em sua mudez, nos diz de nossa própria estranheza e instabilidade? Que *in-fância* é essa que se faz presença silenciosa e que iniludivelmente nos revela a nossa própria dimensão *in-humana*, o estranho que nos habita e que somos nós?

Essa concepção histórico-filosófica da infância perdura até mesmo no racionalismo de um Descartes: mesmo após o Renascimento e o Iluminismo, que declaram a soberania da razão em lugar das exigências da fé, a infância permanece sendo o lugar da desrazão, ainda que não ocupe mais o terreno do pecado. Para o pai do racionalismo moderno, é por pertencermos universalmente a essa idade sem razão e sem linguagem – sem razão *porque* sem linguagem – que nos atolamos na estagnação do não-conhecimento e da desrazão. À parte as utopias racionalistas de completo domínio do ser e do mundo por meio da razão, essa “inabilidade” infantil para com a linguagem – que no texto hatoumiano é levada ao limite por via da mudez permanente da personagem – perturbadoramente nos diz de nossa própria inabilidade para com o real, nosso desajuste essencial em relação ao mundo, nossa impotência e insegurança. O que Soraya Ângela¹² – esse “anjo anunciador”, anjo caído e monstruoso, essa “estrela mensageira” já evocados no nome composto da criança – anuncia com sua trombeta silenciosa é que a linguagem não preexiste ao sujeito – ela incomodamente o constitui – e, portanto, o silêncio tangencia o impossível de nós mesmos: o silêncio perpétuo da criança Soraya recorda que não somos senhores da linguagem, mas que essa, a cada instante, nos escapa, interroga e, repetidamente, nos informa de nossa incompletude: há um lugar em nós no qual somos estrangeiros de nós mesmos e desse lugar não se pode falar. O monstro mudo que a criança figurada no texto corporifica não faz outra coisa senão dar um rosto ao nosso medo do desconhecido, ao nosso estranho-familiar.

Essa “infância monstruosamente muda” percorre todo o texto como um índice que cada personagem carrega e que compõe a figuração da sua vida adulta. O pequeno e

⁹ AGOSTINHO. *Confissões*.

¹⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 145.

¹¹ JEHA. *Monstros como metáforas do mal*, p. 20.

¹² Do árabe: “Estrela da manhã”, “anjo”, “mensageiro”. GUÉRIOS. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, p. 55, 202.

inocente monstro mudo irá morrer tragicamente, mas sua mudez continuará a impregnar tudo e todos, alastrando-se na narrativa: após a morte trágica da menina Soraya, sua mãe decide “morar sozinha, escondida e longe de todos”,¹³ enclausurando-se, dessa vez voluntariamente, num espaço tão recôndito quanto o quarto de outrora. Ela se refugia no silêncio da antiga casa da família, que ora serve apenas de mercado onde o pai vende seus produtos e especiarias trazidos do Oriente, enquanto passa os dias a ler o Alcorão em voz baixa. Lá, Samara trabalha incansavelmente e dorme na mesma cama em que mãe e filha dormiam: “O leito era o objeto comum às duas moradias, às duas vidas, às duas épocas.”¹⁴ Seu irmão Hakim, ao decidir deixar Manaus, tem com a irmã uma última conversa. “Nesse encontro” – afirma ele – “o que mais nos exasperava eram os anos silenciosos, o tempo que vivemos alijados um do outro. Falar disso era um tabu, embora soubéssemos que esse longo desencontro nos marcaria para o resto da vida”.¹⁵ E marcaria como um signo, um sinal silencioso impresso nos subterrâneos da memória. Nessa derradeira conversa, “Samara tentava desvendar uma teia de enigmas”¹⁶ do passado, da infância, mas o irmão quase nada pôde reiterar de uma memória ou de um tempo que também para ele era um mosaico de incertezas: deixou no ar a última pergunta que a irmã lhe fizera, “até que o silêncio” – novamente ele – “a apagasse.”¹⁷ E Samara, ao ser interpelada sobre o porquê de ter voltado a viver na antiga casa, “onde tudo eram sombras do passado”,¹⁸ afirma que se decidiu por morar ali porque o silêncio de seu pai era terrível, quase um desafio para ela: “Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer”,¹⁹ lamenta Samara.

“O que mais a atormentara fora a impossibilidade de conversar com a filha”,²⁰ mas tal impedimento revela a impossibilidade inerente a qualquer linguagem, constitui-se como seu duplo, denunciando sua inadequação fundamental em relação àquilo que se quer dito, sua precariedade quanto ao que se quer enunciar. Na nova-antiga casa, Samara Délia continua a sonhar com o dia em que a filha iria pronunciar a primeira palavra, emitir o primeiro som, “só que agora sonhava que conversavam juntas, e num sonho breve a criança falava sozinha enquanto a mãe ouvia, incapaz de falar alguma coisa”.²¹ Nos sonhos, a criança adquire o poder da fala e a mãe, inversamente, faz-se muda diante da comunicação impossível: o silêncio retorna, aqui uma vez mais, em sua tensa associação com a infância ou, antes, em sua tensa associação com uma perda, uma impossibilidade da infância, o que não se alcança nem se esclarece do passado, o que não alcançamos de nós mesmos, de nossa história, pergunta cuja resposta só pode ecoar como silêncio, esse modo oblíquo de se deparar com os limites: da linguagem, da memória, da dor, do outro, de si mesmo. A pergunta ficará para sempre no ar, ressoando, até que, um dia, talvez, o silêncio cuide de apagá-la.

No romance, há um momento significativo em que a criança surda-muda parece ser vista fora do aspecto de ser monstruoso que lhe fora atribuído pelo olhar do outro: às vésperas de um Natal, a empregada adentra a casa gritando que “a menina já é

¹³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 115.

¹⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117-118.

¹⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117.

¹⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

¹⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

¹⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

¹⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 120.

²⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 116.

²¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117.

letrada²² e quase todos acorrem ao quintal para ver a criança sentada entre as plantas, um giz vermelho na mão esquerda²³, a rabiscar no casco da tartaruga Sálua a última letra do nome de sua avó Emilie: "Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro",²⁴ afirma a narradora. Um acontecimento inexplicável envolvendo a linguagem devolve à criança-monstro seu caráter humano. Afora a dimensão sem resposta – e, certamente, emblemática – desse advento espontâneo da linguagem escrita em uma criança surda-muda, o fato de este momento ser assinalado pela mãe como sendo o seu "melhor presente de natal (*sic*)"²⁵ é exemplar da radical associação entre linguagem e aquilo que entendemos como "humano". A tartaruga Sálua – esse animal nomeado, quase um ente familiar, um membro da casa – surge como a matéria na qual irá imprimir-se o código escrito. A menina Soraya, encarnação do pecado, alcança seu momento de "consolação", de "resignação" graças ao gesto da escrita, graças ao poder mágico que a palavra assume no universo infantil: ao garatujar o nome da avó no casco do "esquecimento" – já que o nome Sálua,²⁶ etimologicamente, aponta para qualquer coisa como "esquecimento" ou "consolação" –, nesse gesto quase milagroso, o monstro *in-fans* – sem linguagem – transfigura-se em ser humano dotado do domínio da linguagem escrita. Há, aqui, uma inversão de sinais na equação que postulava que infância e primitivo se equivaleriam e uma outra equação emerge: a infância passa a ser, então, lugar da bondade e autenticidade inatas, lugar, portanto, naturalmente – ou divinamente – destinado à felicidade plena.

Na tradição ocidental, o corte nessa representação da infância como lugar do primitivo e do pecado será efetuado pelo idealismo de Rousseau. Com ele, começamos a desconfiar da razão e a confiar de maneira ilimitada na natureza. A criança deixa de ser o vestígio denunciador de nossa natureza vergonhosamente corrupta e passa a ser testemunha de nossos sentimentos mais autênticos e inocentes, ainda não corrompidos pelo contato com o mundano – esse, sim, monstruoso. Vestida de feliz, a criança irá, agora, ocupar todos os nossos sonhos de felicidade, sonhos de vermos cumprido no outro aquilo que não se realizou em nós. Algum tempo após Soraya Ângela surpreender a todos fazendo surgir um nome na carapaça do pequeno quelônio, o avô passa a tolerar sua presença e, finalmente, a requerê-la, numa proximidade discreta, mas crescente:

Com a presença cada vez mais assídua da criança, o *espectro* tomou forma, e o brinquedo, mesmo *maldito*, passou a atrair, a cativar. E uma intimidade discreta cresceu entre os dois. Porque não muito antes de morrer, a menina preparava o narguilé e servia pistache e amêndoas após o café. E certa vez interpelou a empregada para retirar-lhe das mãos as alparcatas que ela mesma fez questão de levar ao avô. Ele agradecia, um pouco tenso e acabrunhado, e dizia à Emilie, com cuidado para não ser ouvido: "Até que ela

²² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 13.

²³ O caráter "contrário às leis da natureza" – característica do monstro atribuída à personagem – é, ainda uma vez mais, ressaltado pelo fato de a criança escrever com a mão esquerda: à sua surdo-mudez acrescenta-se a inaptidão para escrever com a mão direita como mais uma disjunção em relação ao que é "próprio ou esperado de um ser".

²⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 14.

²⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 14.

²⁶ Do árabe: "consolação", "resignação", "esquecimento". Cf. GUÉRIOS. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, p. 194.

não é má. E tem olhos parecidos aos teus.” Com o passar do tempo permitiu, e até exigiu, que mãe e filha sentassem à mesa para almoçar (...).²⁷

Após a criança milagrosamente demonstrar domínio da linguagem articulada, os significantes atribuídos ou relacionados ao monstro *in-fans* – “espectro”, “maldito”, “má”, “antro”, “contágio”, “proliferação”, “peste” – são abandonados e substituídos por outros de sinal inverso: “atrair”, “cativar” e “intimidade”. A mutação – característica tradicionalmente relacionada ao monstro – desencadeada pela apropriação que a criança faz da linguagem escrita, aos poucos, confere ao monstro *in-fans* características humanas – “E tem olhos parecidos aos teus” –, até fazer desaparecer qualquer vestígio de mal e converter o monstro na neta ora desejada. O pequeno monstro mudo pode, agora, “falar”: parece que, assim, menos estranho, menos monstruoso – mais humano? –, amedronta menos os que temem o silêncio.

Abstract:

Focusing on the aspect of monstrosity related to the lack of articulated language – which is metaphorically represented in the narrative by a deaf-mute child – this article analyses some figurations of the mutual resonance between language, silence and childhood in the novel *Relato de um certo Oriente*, by the Brazilian writer Milton Hatoum.

Keywords: Silence; childhood; monster

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 169-183. (Biblioteca Pierre Menard)

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1973.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____. (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-29. (Coleção Humanitas Pocket)

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: _____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.

²⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 113. (grifos nosso)