

JUVENTUDE EM A CIDADE ILHADA

Taís Nunes Garcia Semaan

taisngsemaan@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1366973674500513>

RESUMO

Este artigo tem como corpus de pesquisa o conto *Varandas da Eva*, selecionado a partir da coletânea de contos *A cidade ilhada*, publicada pelo escritor Milton Hatoum em 2009, e a novela *Juventude*, publicada pelo escritor britânico Joseph Conrad em 1902. Conforme citação de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94), “a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”. O objetivo do estudo é analisar e discutir a intertextualidade percebida a partir da leitura dos dois textos mencionados.

Palavras-chave: intertextualidade; Milton Hatoum; Joseph Conrad

Introdução

O surgimento da literatura comparada confunde-se com o aparecimento de registros literários de origens distintas. Apesar da não coincidência temporal no surgimento das literaturas gregas e romanas, o nascimento de uma após a outra possibilitou atos de comparação que se estenderam e se aperfeiçoaram com o passar dos séculos. No entanto, é somente a partir do século XIX que a literatura comparada assume feições científicas e passa a ser matéria de ensino em universidades francesas. Naquele momento, o conceito de comparação literária se fundamentava na influência de uma cultura sobre outra. (NITRINI, 2000, p. 20).

A ideia de influência como pressuposto básico do comparativismo continuou forte até a primeira metade do século XX. A partir de então, passou-se a discutir a literatura comparada não apenas pelo método comparativo, mas também pela criação da obra, chegando à história a que está vinculada. “*Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética*”. (Idem, p. 22).

Apesar do avanço iniciado naquele período, as discussões a respeito da abrangência da literatura comparada atravessaram todo o século XX e perduram até hoje. O estudioso francês Paul Van Tieghem, em *La littérature comparée* (1951), a respeito do conceito de literatura comparada, afirma:

Já que todas as partes que compõem o estudo completo de uma obra ou de um escritor podem ser tratadas recorrendo-se unicamente à história literária, exceto a pesquisa e análise das influências recebidas e exercidas, convém reservar esta para uma disciplina particular, que terá suas finalidades bem definidas, seus especialistas e seus métodos. Ela prolongará em todos os sentidos os resultados adquiridos para a história literária de uma nação, e os reunirá àqueles que, por sua vez, foram adquiridos por historiadores de outras literaturas; com esta rede complexa de influências, constituirá um domínio à parte. Ela não pretenderá absolutamente substituir as diversas histórias nacionais; completá-las-á e as reunirá; e ao mesmo tempo tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral. (TIEGHEM, 1957, apud NITRINI, 2000, p. 24).

Defendendo o que definiu como literatura geral, Van Tieghem, acredita que a literatura comparada deve ser um instrumento autônomo que visasse às relações entre as literaturas em diversos aspectos críticos, ou seja, relações estabelecidas por meio de elementos coincidentes em literaturas de várias origens e momentos históricos. Por outro lado, a escola americana, neste mesmo período, tinha como um de seus principais expoentes dos estudos comparativos Henry H. H. Remak, crítico que discorda da escola francesa no tocante à autonomia da literatura comparada e que propunha a quebra das barreiras “interantes”, ou seja, levantava a hipótese do estudo das relações entre literatura e outras áreas do conhecimento.

Na segunda metade do século XX, ambas as escolas, americana e francesa, conciliam-se em alguns aspectos:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e de influências, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, participando da mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e

apreciá-los. (PICHOIS e ROUSSEAU, 1971, p. 174, apud NITRINI, 2000, p. 30).

A conciliação entre as duas linhas de pensamento deve ser levada em consideração para os estudos comparados, pois se admite a literatura comparada como um objeto independente que visa à analogia entre obras artísticas que não precisam necessariamente ser do mesmo gênero, e tampouco devem pertencer ao mesmo momento histórico ou ter a mesma origem. A ideia de independência abriu caminho para que a literatura comparada passasse a abranger diferentes manifestações artísticas que pudessem ser confrontadas devido a suas semelhanças ou divergências a respeito de determinado aspecto, de modo que tal estudo não se limitasse apenas a sumarizar elementos.

Mesmo que determinadas expressões artísticas apresentem similaridades causadas por coincidências históricas, sociais ou influências, preocupa que, muitas vezes, o estudo comparatista se resuma à listagem destes elementos coincidentes sem que se pretenda chegar a um ponto que leve a uma contribuição para o entendimento das causalidades que permitiram tais semelhanças.

Em sua obra *Teoria da literatura* (1948), os críticos literários René Wellek e Austin Warren definem a literatura comparada como:

(...) a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.

Wellek, entretanto, critica o fato de a literatura comparada ter demarcado artificialmente seu objeto, acumulando uma enorme massa de paralelismos, similaridades e identidades que não contribuem em nada para uma teoria literária mais geral, além de se ter estagnado na sua metodologia. O obsoletismo metodológico explicar-se-ia, ainda segundo Wellek, pelo isolacionismo da literatura comparada que ignorou completamente os diversos movimentos e grupos muito diferentes nos seus objetos e métodos, como, entre outros, o formalismo russo, o *new criticism*, a estilística espanhola, a psicanálise, o

marxismo, os quais “quaisquer que sejam suas limitações e deméritos, todos estão unidos numa reação comum contra o atomismo e factualismo externos que ainda restringem o estudo da literatura comparada”. (NITRINI, 2000, p. 34-35).

Ainda a respeito das limitações metodológicas dos estudos comparados, Wellek defende que as expressões artísticas sejam confrontadas de uma perspectiva sem barreiras, ou seja, “independentemente de quaisquer fronteiras linguísticas, étnicas e políticas”. No entanto, o crítico não menciona o elemento temporal para que se possam comparar obras de diferentes períodos. A esse respeito, a escola francesa, com René Etiemble, em *Comparasion n'est pas raison*, condena a ideia das relações de causa e efeito na literatura comparada. O estudioso admite que uma comparação pode ser válida ainda que não existam influências entre as obras, levando-se em consideração os “paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível”. (Idem, 2000, p. 37-38).

Na década de 80, Adrian Marino, discípulo de Etiemble, sustentava a hipótese de uma literatura universal, que permitisse passar do particular ao universal, convertendo a literatura comparada em teoria, considerando que todas as expressões artísticas devem ser confrontadas, convertendo a literatura comparada para “teoria”: “Nem historicista, nem crítico, mas teórico geral. Passar das relações de fato (particulares) para as relações estruturais (universais), do “único” para o “genérico”, e converter o conjunto desses dados numa síntese teórica e metodológica coerente”. (Idem, 2000, p. 55).

1. Dialogismo

A teoria do dialogismo de Bakhtin, que se opõe à ideia de causalidade positivista, própria da literatura comparada tradicional, entende a palavra poética como plurivalente, plurideterminada e constituída de cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras. Essa concepção parece ser a que melhor se adéqua à visão de *literatura infinita* de Jorge Luis Borges, que inclui o papel do leitor na contínua transformação da obra literária. Mesmo assim, essa visão será problematizada de forma dialética, a fim de se evitar a entrada num círculo vicioso no momento da interpretação, comum em obras de literatos que refletem sobre seu próprio processo de criação.

Para Bakhtin, a orientação dialógica é a orientação natural de qualquer discurso vivo e o discurso, em seu trajeto até o objeto, sempre encontra com o discurso de outrem. Então, somente o “Adão mítico”, quando proferiu a primeira palavra em um mundo virgem, poderia ter evitado esta mútua orientação dialógica: “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis”. (BAKHTIN, 1999, p. 106).

Esta concepção de dialogismo proposta por Bakhtin considera que a constituição do “eu”, agente do discurso, só é possível tendo em vista a perspectiva do “outro”, para quem o discurso é direcionado.

Essa troca infinita de papéis constitui o dialogismo que ocorre na interação estabelecida entre os parceiros do ato comunicativo, oral ou escrito. Tudo que é dito ou expresso por um enunciador qualquer não pertence só a ele, pois são percebidas vozes anônimas, impessoais, distantes que orientam o discurso.

Podemos, então, afirmar que a constituição dos saberes decorre dessa interação entre todos os textos da cultura. A informação nova é transmitida a partir da informação já conhecida, numa infinita paráfrase, como ocorre com os provérbios.

Bakhtin antecipa as orientações linguísticas modernas, definindo a língua como um fato social, cuja existência se funda nas necessidades de comunicação e atribuiu um lugar privilegiado à enunciação enquanto realidade da linguagem.

Nos estudos de Bakhtin, *a língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta*. Isto nos permite dizer que o dialogismo bakhtiniano manifesta-se na interação entre língua e contexto, ou seja, no espaço da enunciação, pois a língua só se fundamenta a partir de um processo de enunciação, não sendo um produto acabado, mas um produto social em constante transformação. (BAKHTIN, 2006, p. 160).

2. Intertextualidade

Na esteira dos estudos bakhtinianos em torno do dialogismo, encontramos o conceito de intertextualidade que já era matéria entre os formalistas russos, mas foi posto em voga no Ocidente na década de 1960, pela crítica literária francesa Julia Kristeva, que

defende que o texto é construído como um *mosaico de citações*, uma retomada de outros textos. Conforme a autora, toda a produção cultural nasce da interação de uma série de textos de diferentes épocas. Isto pode se dar desde a simples vinculação a um gênero até a retomada explícita de um texto.

Fazendo um paralelo entre leitura e escrita, para a autora, o processo de leitura se realiza como ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. Ler passa a ser uma atitude dinâmica de retomada, e apropriação. A escrita posterior constituirá, como somatória e resultado de muitas leituras, uma nova malha expressiva de elaboração de significados:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda sequência se faz em relação a outra proveniente de outro *corpus*, de maneira que toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de outra escrita) e para o ato de imitação (a transformação desta escrita). (KRISTEVA, 1978, p. 120-121).

Kristeva apresenta o campo da linguagem como espaço que se orienta em três direções: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos externos (os outros textos em relação ao texto paradigma da escritura). Sendo assim, Kristeva aproxima no sentido horizontal da elaboração textual o sujeito da escritura e seu destinatário; o sentido vertical é o espaço no qual a palavra, o texto, realiza seu encontro com outros textos.

Segundo Kristeva:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, p. 64 apud CORRADIN, p. 27).

Um texto, portanto, é voz que dialoga com outros textos, mas também funciona como porta-voz de um tempo, da história e da ideologia de um grupo social.

Este entrecruzamento de vozes que se dá no diálogo estabelecido entre textos (discursos) do passado, incluídos no novo espaço textual, revivem, no presente, este passado, confirmando a ideia de que a literatura entrevista pela intertextualidade pode

revelar-nos, além do diálogo entre os textos, novas formas de vermos e entendermos o pretérito e o presente. Neste sentido, lembramos que para Bakhtin, o diálogo das linguagens não é somente o resultante de forças sociais em um determinado tempo, mas é conjuntamente o diálogo dos tempos e das épocas.

O linguista brasileiro José Luiz Fiorin (2003) procura definir intertextualidade indicando-lhe a forma e a finalidade, que implica recuperar repetindo ou alterando: a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. (p. 30).

Desta maneira, da incorporação, fruto da influência que há entre dois ou mais textos, surge o intertexto, mostrando-se como um elemento no qual é possível observar a articulação dos constituintes ideológicos para denotar diversas finalidades em contextos distintos. Em outras palavras, um texto apropria-se de um dito encontrado em outro, tomado-o por paradigma, a fim de estabelecer uma relação de concordância – paráfrase – ou uma relação polêmica – paródia –, na qual irá contradizer o dito primeiro, ou ainda uma relação onde se torne possível agregar novos elementos ao paradigma – estilização. Tais ocorrências podem efetuar-se por meio de instrumentos intertextuais. (Idem, p. 30-36).

Ampliando o conceito de Kristeva, Roland Barthes afirma que todo texto é um intertexto. “Outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 289).

No âmbito da Análise do Discurso, Maingueneau distingue intertextualidade – o tipo de citação que uma formação discursiva considera legítima por sua própria prática – e intertexto – conjunto de fragmentos que ela efetivamente cita. E afirma que um discurso é construído por meio de um “já-dito” e o intertexto é um componente importante para as condições de produção porque decorre de fundamentos inter e multidisciplinares, já que a leitura é um processo cognitivo, resultado de informações fornecidas pelo texto.

Ao dialogismo e/ou intertextualidade, acrescenta-se a polifonia. A pesquisadora Ingedore Koch define polifonia como incorporação ao próprio discurso das vozes de outros enunciadores ou personagens discursivos (terceiros, opinião pública etc.):

Entendido desta maneira, o fenômeno da polifonia imbrica-se com o que estou chamando de intertextualidade implícita, quer no sentido amplo,

quer no estrito, pois também a polifonia pode ser entendida de maneira ampla ou restrita. Assim, à intertextualidade (ou polifonia) em sentido amplo (...) poder-se-ia reservar a denominação de interdiscursividade, considerando-se o interdiscurso como o lugar da constituição do sentido do texto. À intertextualidade implícita *stricto sensu* poderia ser reservado, simplesmente, o termo polifonia. Finalmente, restariam os casos de intertextualidade explícita – as citações, as referências, as retomadas de texto do parceiro, a resenha etc. (...). (KOCH, 1986, p. 44).

Segundo Fiorin (2003), esse jogo dramático de vozes seria uma forma especial de interação, que tornaria multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese do conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configuraria a arquitetura própria de todo o discurso. Uma vez que o sujeito não é o centro do discurso, mas um sujeito histórico e ideológico, é essencial descobrir quais são as vozes, como aparecem e se entrelaçam, para compreender o texto e o discurso, a essência e a aparência, o contexto e o caráter ideológico.

Cumprido observar que a intertextualidade não se limita ao texto em si, por referências explícitas ou implícitas a outros textos previamente existentes, mas pode ser construída socialmente pela relação que os leitores estabelecem entre um texto e outro(s), que já tenham lido ou ouvido, no percurso de sua interação verbal. Daí a importância do conhecimento prévio para o reconhecimento dos elementos de intertextualidade. O leitor, diante de inúmeros intertextos que se fazem presentes na obra, joga com seu repertório, a fim de interligá-lo a novas informações, de modo que, operem em sua consciência diferentes sequências interpretativas, na medida em que se movimentam no texto.

3. Juventude em *A cidade ilhada*

A cidade ilhada é a primeira coletânea de contos de Milton Hatoum. Na concepção do autor há, em geral, um diálogo temático entre seus contos e seus romances. Conforme menciona em entrevista ao site do *Terra Magazine* (2009):

[Isso] você nota no Machado, no Flaubert, nota no Dostoiévski, no Tolstói. O Faulkner tem até personagens que aparecem nos contos e estão nos romances. Porque tudo isso faz parte de um microcosmo, de

um pequeno universo ficcional, que você constrói ao longo de sua vida. Então, os contos remetem aos romances, e vice-versa. Quem lê “Um coração simples”, está lendo alguma coisa de “Madame Bovary”, por exemplo. Cada conto dos “Três contos”, de Flaubert, aponta para os grandes romances dele.

As recorrências espaciais, temáticas e de personagens, além de dar unidade ao projeto ficcional de Hatoum, dão ao leitor a impressão de que esses personagens têm existência real, não são meros seres de papel escondidos nas. Lavo (Olavo), narrador do romance *Cinzas do Norte*, é também narrador de três dos contos da coletânea em referência: *Varandas da Eva*, *Uma estrangeira da nossa rua*, e *Dois tempos*.

Em nenhum dos contos o narrador se faz nomear, mas pode ser facilmente identificado, pois aparece com as mesmas características, além de dialogar com tio Ran (Ranulfo) e tia Mira (Ramira), e com as personagens do romance. Nos três textos, o narrador retorna a Manaus e lá relembra passagens de sua vida.

Esses três contos, recortes de momentos da vida do narrador, poderiam ser capítulos de um romance, pois, embora tenham existência independente, dialogam entre si, ampliando o diálogo que mantêm com o romance citado. O concerto da professora Steinway, por exemplo, que o narrador conta ter visto com o tio Ran no conto *Dois tempos* é referido por ele em *Uma estrangeira da nossa rua*, quando relata um dos seus raros encontros com a vizinha Lyris.

Essa técnica da intratextualidade está também presente no conto *A natureza ri da cultura*, cuja narradora é a mesma do romance *Relato de um certo Oriente*, na situação de retorno à casa da avó Emilie.

As influências de Hatoum são nítidas e até mesmo explicitamente declaradas. Leitor de Tchekhov, ele assume a assimilação do estilo, a maneira de tencionar os personagens, as situações e os conflitos. Júlio Pimentel Pinto (2009), em resenha sobre a coletânea de contos de Hatoum, observa:

Embora os ecos de Guimarães Rosa, Machado de Assis ou Borges não sejam propriamente surpreendentes, eles agora parecem mais explícitos. Borges especialmente parece acompanhar cada linha do conto-título ou de *A natureza ri da cultura*. Machado, por exemplo, ilumina a pista de *Dançarinos na última noite*. E Julio Cortázar, que

ainda não havia aparecido, ressoa por trás da melhor narrativa: *Bárbara no inverno*.

Sobre *Varandas da Eva*, o primeiro conto de *A cidade ilhada*, Milton Hatoum revela em entrevista ao site do Terra Magazine: *É um conto muito conradiano, o que me inspirou esse conto foi uma novelinha do Conrad, "Juventude"*.

Neste contexto, o narrador, já adulto, recorda o passado e a primeira visita que fez ao bordel da cidade na companhia dos amigos Minotauro, Gerinélson e Tarso. Este último, o mais pobre do grupo, já na entrada do balneário, acabara desistindo de entrar. Só anos depois, o amigo descobre o provável motivo: a mãe de Tarso era uma das prostitutas ou, mais exatamente, a moça com quem o narrador passou a noite e por quem tanto procurou em vão, voltando ao mesmo lugar. Anos mais tarde, já não se sentindo jovem, caminhando por Manaus, ao aproximar-se da margem de um igarapé, avista Tarso próximo a uma palafita de onde sai uma mulher, que dirige um chamamento ao seu amigo. “A voz dela chamou: Meu filho!” (p. 14). E ela era a “primeira mulher”, intocada pelo tempo, que, tal qual uma Eva bíblica, não envelhece jamais. Essa revelação, no entanto, é sugerida pelo narrador, “cuja memória abre brechas para recompor aquela noite” ao ouvir a voz “meiga e firme” da moça do balneário. Um indício, somente, coloca o fato no plano da sugestão, tirando a certeza do leitor: “Por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera” (p.14), o que nos faz supor que o tempo da memória pode equivocar-se, haja vista a impossibilidade física de as feições não se modificarem com a passagem do tempo cronológico.

Seria essa mulher a mãe de Tarso? O narrador se pergunta assombrado e finaliza o seu relato com uma frase definitiva: “Nunca mais voltei aquele lugar” (p. 14). É nesse momento, que o narrador, embora já um homem maduro, rompe de vez com a ingenuidade da adolescência.

O texto narra a história de um lugar inicialmente “misterioso” para os personagens criados por Hatoum, num conto ambientado numa Manaus mitológica, perfumada de açucenas, percorrida por igarapés, vizinha à floresta e ao Amazonas; uma cidade colocada em uma dimensão fora do tempo, submersa em uma atmosfera carregada de erotismo. Hatoum constrói um cenário envolvente e sedutor. Um local definido por tio Ran

como “um balneário lindo, cheio de moças lindas” (p. 7). “Cresçam mais um pouco, cambada de fedelhos. Aí levo todos vocês ao balneário”, prometia o tio. (p. 8)

Em contraposição ao lirismo juvenil das primeiras descobertas, chega abrupta a revelação de uma realidade sombria. O que faz com que, lendo em retrospecto o texto, possamos levantar algumas questões: Por que Tarso nunca disse ao amigo onde morava? Por que Tarso não quis entrar no Varandas naquela noite? Tarso sabia o que a mãe de fato fazia ou apenas intuía? Por que a mulher sumiu ou como conseguiu desaparecer sendo que, supostamente, ganhava a vida prestando serviços sexuais? Teria ela sido contratada pelo tio Ran especialmente para a iniciação do sobrinho? Essas são apenas algumas das questões que apontam para o enigma central do conto. Questões para as quais o leitor não recebe nenhuma resposta.

Na novela *Juventude*, de Joseph Conrad, um grupo de amigos se reencontra para conversar e relembrar os velhos tempos. Cada um tomou um rumo diferente na vida, mas eles têm em comum o fato de terem passado parte da juventude no mar, trabalhando em navios. “Todos nós começamos a vida na Marinha Mercante. E entre nós cinco havia o intenso vínculo do mar (...)” (p. 12). O narrador conradiano narra episódios desta época, em lembranças pessoais, e impressões sobre a juventude perpassam toda a sua fala.

3.1 Semelhança temática

Um assunto importante percebido em *Varandas da Eva* dialoga claramente com o tema encontrado em *Juventude*. Percebe-se, neste aspecto, a intertextualidade na relação entre o conto de Hatoum e a novela de Conrad.

Os personagens, mais especificamente os narradores – Marlow, em *Juventude*, e Lavo, em *Varandas da Eva*, rememoram os mistérios que fizeram parte daquela fase da vida:

“Lembro que aquilo despertou imediatamente minha fantasia. (...) alguma coisa que apelava para minha juventude!” (CONRAD, p. 15)

“Nunca mais poderei esquecer isso. Era impalpável e déspota como um encantamento, como uma sussurrada promessa de algum prazer misterioso”. (CONRAD, p. 66)

“(...) aquele lugar, Varandas da Eva, ainda era um mistério”. (HATOUM, p. 7)

Para Marlow, são os mistérios da primeira viagem como segundo-piloto ao Oriente, que despertava um imaginário de um “misterioso Oriente, perfumado como uma flor, silencioso como a morte, escuro como uma sepultura”. (...) “um enigma fatal e profundo”. (CONRAD, p. 66-67). Para o narrador de Hatoum, os mistérios de sua primeira noite com uma mulher, em um balneário ainda desconhecido.

Além disso, os dois narradores falam sobre a maneira como entendem a juventude. O narrador de Conrad exalta o espírito aventureiro da juventude, lembrada como a melhor fase de sua vida:

“Por nada nesse mundo trocaria aquela experiência. (...) Ó juventude! O vigor, a fé, a imaginação da juventude! (...) o esforço, a provação, a experiência de vida.” (CONRAD, p. 25)

“E no meu caso havia minha juventude para me tornar paciente. (...) enquanto eu desfrutava da juventude, ignorante e cheio de esperança.” (CONRAD, p. 35)

“(...) vocês não acham que o melhor dos tempos foi aquele em que éramos jovens no mar, jovens que nada tinham, no mar que não nos dá coisa alguma a não ser pancadas e por vezes uma oportunidade de sentirmos nossa própria força? Não seria somente esse o tempo que todos nós recordamos com saudade?” (CONRAD, p. 73)

“Ah, o esplendor da juventude! Ah, o seu fogo, mais ofuscante do que as chamas do navio incendiado, atirando uma luz mágica pela extensão do mundo, saltando audaciosamente para o céu – um fogo que será extinto pelo tempo, mais cruel, mais impiedoso, mais amargo do que o mar (...)” (CONRAD, p. 54)

“Não iria velejar numa esquadra, se houvesse oportunidade de um cruzeiro independente. Chegaria à terra sozinho. Iria à frente dos outros botes. Juventude! Nada mais do que juventude! A estúpida, encantadora e bela juventude!” (CONRAD, p. 61)

“No entanto, para mim, todo o Oriente está contido nesta visão da minha juventude. Está tudo nesse momento em que abri meus olhos juvenis sobre ele.” (CONRAD, p. 72)

O narrador de Hatoum, por sua vez, também diz como é a lembrança da sua juventude que ele mesmo irá relatar e o relacionamento com o tempo:

“(...) naquela época a noção de distância era outra. O tempo era mais longo, demorado, ninguém falava em desperdiçar horas ou minutos. Desprezávamos a velhice, ou a ideia de envelhecer; vivíamos perdidos

no tempo, as tardes nos sufocavam, lentas: tardes paradas no mormaço.” (HATOUM, p. 7)

E como perceberam que esta fase da vida ficou para trás. O narrador de Conrad sempre demonstra um sentimento de nostalgia:

“O velho navio estava cansado. A juventude dele estava onde está a minha – onde está a de vocês que escutam essas peripécias.” (CONRAD, p. 34)

“De repente, observei que Mahon era bem velho. Quanto a mim, estava contente e orgulhoso, como se tivesse ajudado a vencer uma grande batalha naval. Ah, a juventude!” (CONRAD, p. 42)

“Não sabia até então que eu era o que se pode chamar de um homem!” (CONRAD, p. 64)

“(…) lembro da minha juventude e de um sentimento que nunca mais haverá de voltar – o sentimento de que eu podia durar para sempre, mais do que o mar, do que a terra, do que todos os homens; o ilusório sentimento que nos atrai para alegrias, para perigos, para o amor, para o vão esforço – para a morte; a triunfante convicção de força, o calor da vida numa mão cheia de pó, a chama do coração que todo ano diminui, esfria, arrefece e expira – expira muito depressa, depressa demais, antes da própria vida.” (CONRAD, p. 65)

“(…) e eu era jovem. (...) É tudo o que restou. Apenas um momento – de juventude! Um raio de sol sobre uma costa estranha, o tempo de lembrar, o tempo de suspirar e... bem, adeus! Noite – adeus!” (CONRAD, p. 73)

“Ah, os bons tempos – os bons tempos. Juventude e mar. Sedução e mar.” (CONRAD, p. 73)

“(…) nossos rostos vincados pelas rugas; nossos rostos marcados pelo trabalho, pelas decepções, pelo sucesso, pelo amor; nossos olhos cansados, procurando fixamente, sempre, com ansiedade, alguma coisa fora da vida que, enquanto se espera, já se foi – passa sem ser vista, como um suspiro, como um relâmpago –, junto com a juventude, a força, o romance das ilusões.” (CONRAD, p. 74)

O narrador de Hatoum, em geral, ao invés de exaltar a juventude, ressalta os pontos que percebe como negativos do envelhecer:

“A vida para ele (tio Ran), dava outros sinais, descaía para outros caminhos. Enfastiado, sem graça, o queixo erguido, ele mal sorria, e lá do alto nos olhava (...)” (HATOUM, p. 8)

“os encontros com meus amigos tornaram-se furtivos, minha vida procurou outros rumos.” (HATOUM, p. 12)

“Anos depois, num fim de tarde, (...). Divagava. E já não era jovem. A gente sente isso quando as complicações se somam, as respostas se

esquivam das perguntas. Coisas ruins insinuavam-se, escondidas atrás da porta. As gandaias, os gozos de não ter fim, aquele arrojo dissipador, tudo vai se esvaindo. E a aspereza de cada ato da vida surge como um cacto, ou planta sem perfume. Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou.” (HATOUM, p. 13)
“O corpo do meu amigo, curvado pelo peso, era o de um homem.” (HATOUM, p. 13)

Percebemos a maneira como os dois autores trabalham na linguagem uma questão tão importante da natureza humana, na visão de dois personagens que olham para trás, rememoram o tempo que passou e determinados episódios que o conduziram nesta reflexão pessoal sobre a passagem da juventude para a fase adulta.

3.2 Simetria dos enredos

O conjunto de incidentes que constroem a ação nos dois textos culmina no ponto em que os dois narradores relatam perceber que a juventude ficara no passado, detectando que estes episódios da narrativa colaboraram para que atingissem a maturidade suficiente ao perceberem a passagem da juventude para a vida adulta.

“(…) e eu era jovem. (…) É tudo o que restou. Apenas um momento – de juventude! Um raio de sol sobre uma costa estranha, o tempo de lembrar, o tempo de suspirar e... bem, adeus! Noite – adeus!” (CONRAD, p. 73)

“Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou.” (HATOUM, p. 13)

Após uma aventura no mar, em *Juventude*, ou após descobrir que a mãe de seu amigo era a prostituta com quem passara a primeira noitada na casa de prostituição de *Varandas da Eva*, os narradores dos dois textos se dão conta de que se despediram da ingenuidade da juventude.

3.3 Equivalência de personagens

A presença de dois personagens mais velhos que, de certa forma, têm um relacionamento que demonstra afetividade e cuidado com os jovens narradores, é um ponto comum entre as duas obras.

“Viu-me (sra. Beard) um dia pregando um botão e insistiu em consertar as minhas camisas”. (CONRAD, p. 17)

“Você é um bom rapaz. Observei como você é atencioso com John, o capitão...” (CONRAD, p. 21)

“(…) tia Mira costurou uma calça e uma camisa, tudo para o Tarso.” (HATOUM, p. 9)

“Tia Mira se intrometeu, com súplicas de trégua e paz”. (Idem)

“(…) entre esses dois velhos marujos eu me sentia como um garoto entre dois avós.” (CONRAD, p. 14)

“Tio Ran nos levou em seu Dauphine, parou quase na porta, nos desejou boa noitada.” (HATOUM, p. 9)

A intertextualidade, neste caso, pode ser observada com a presença de personagens como o capitão Beard e a sra. Beard na novela de Conrad; tio Ran e tia Mira no conto de Hatoum.

Considerações finais

O objetivo central deste trabalho foi, portanto, testar proximidades e limites da relação entre o conto de Milton Hatoum e a novela de Joseph Conrad, em uma reflexão crítica sobre a questão da intertextualidade entre as duas obras. A investigação foi realizada em torno de três aspectos, nos quais enxergamos similaridades: a semelhança temática, no modo como o assunto se desdobra em vertentes literárias e se agrupa em novas roupagens textuais; a simetria dos enredos, na maneira como a ação interna dos textos se assemelha; e a equivalência de personagens, observando como estes se entrecruzam nos relatos, além das conformidades afetivas. Verificamos, também, que o discurso dos dois escritores se reveste de uma simplicidade aparente, que disfarça um meticuloso trabalho de elaboração da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1996.

- CONRAD, Joseph. **Juventude**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CORRADIN, Flavia Maria. (Org.). **Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (con)textos**. Cotia: Íbis, 1998.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2003.
- HATOUM, Milton. **A cidade ilhada: contos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- KOCH, Ingedore. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1992.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Semeiotike: recherches pour une sémanalyse**. Paris: Coleção Points-Essai. Éditions du Seuil, 1978.
- LEAL, Claudio. Milton Hatoum. **Terra Magazine**. 12 mar. 2009. Disponível em: < terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3628721-EI6581,00-Milton+Hatoum+Nao+estou+fincado+so+onde+nasci.html>. Acesso em: 08 abr. 2015.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- PINTO, Júlio Pimentel. **Paisagens da crítica**. 5 mar. 2009. Disponível em: < <https://paisagensdacritica.wordpress.com/2009/03/page/2/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

SOBRE A AUTORA:

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsista Capes). Pós-graduação em Tradução Inglês/Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Bacharel em Ciências Econômicas pela Universidade Cândido Mendes.