

Samara



Luís Adriano de Souza Cezar*

Resumo: Este ensaio propõe uma leitura interpretativa dos dramas vividos pela personagem Samara Délia, do romance, *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Considerando a disjunção espaço-temporal estabelecida entre Samara e sua família, a análise prioriza, em última instância, o valor de expressividade do silêncio nesse alijamento. Para tanto, destacam-se as relações da personagem com o espaço e com as injunções a que ela está submetida.

Palavras-chave: Silêncio; Espaço; Isolamento; Samara Délia.

Abstract: This essay intends an interpretative reading of dramas experienced by the character Samara Delia, of the Milton Hatoum novel, *Relato de um certo Oriente*. Considering the spatial and temporal disjunction established between Samara and his family, the analysis prioritizes, ultimately, the value of expressiveness of the silence in that separation. For this purpose, are detached the character's connections with space and with the injunctions which it is submitted.

Keywords: Silence; Space; Separation; Samara Délia.

Expor raízes é expor fraturas. O mesmo amor que constrói uma criança é o que a devora no apetite de desejos nada castos. A mesma lei que educa é a que sufoca e paralisa. Não são corrupções, desvios do caminho, são apenas a outra face da moeda.
(Diana L. Corso)

Em determinado momento de uma de suas narrações, Hakim comenta acerca da imensidão da casa onde viveu sua família. Além do sobrado, ainda existia a Parisiense: primeira morada dos imigrantes libaneses; depois da mudança, destinada a abrigar a loja e, em seus outros aposentos, guardar objetos desnecessários: produtos que não foram vendidos ou qualquer outra coisa que, por alguma razão, não encontrou espaço na nova casa. Dois grandes universos, para onde os relatos se voltam após longos anos de ausência.

Metáfora desses espaços, a matriarca da família, Emilie. Ainda mais imensa que a casa, sua presença habitava cada cômodo; em toda a parte, um pouco dessa mulher. No espaço; mas também no tempo: a última moradora. Sozinha, o marido já falecido, os filhos distantes, “inventava reformas na casa, capinava o quintal, podava as parreiras e as árvores, e

* Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

restituía o brilho aos espelhos e vidros de todos os aposentos” (HATOUM, 2008, p. 135)¹. Do seu lado, apenas a tartaruga Sálua: mímese da resistência ao tempo, carapaça repleta de fissuras e buracos causados por outros animais e pelas crianças que passaram por aquela casa. Não é à toa que Emilie, já no fim da vida, exclama: “Sálua é meu espelho vivo” (p. 135). Ambas firmes: ao tempo e às suas agruras.

A exemplo de Emilie, no romance subsequente de Milton Hatoum, *Dois Irmãos* (2000), destaca-se a também matriarca libanesa, Zana. Solitária em um casarão, atormentada pelo ódio entre os filhos, “vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século” (HATOUM, 2006, p. 9). Assim como a primeira, vivendo seus últimos dias em um espaço onde se comprime o tempo de desastres de uma família acossada por dramas causados pelo próprio seio.

Duas mulheres do tamanho de suas casas. Duas mulheres cujas forças, entretanto, não foram capazes de conter o fel que se impôs nas relações de seus filhos. Na casa de Emilie, os irmãos inomináveis contra Samara Délia. Na casa de Zana, a disputa entre os gêmeos Omar e Yaqub. Duas existências longas, testemunhando o desmoronar das fortalezas das quais elas mesmas eram personificações. Portanto, ambos os romances também encerram o desfalecer de duas mães desesperadas.

Essas mulheres de Hatoum são imensas. Por isso, o tamanho da queda, a força simbólica de suas mortes: a última viga de seus sobrados. Afastando-se um pouco dessas metáforas pinçadas da útil Construção Civil, atenção para o pronome com que se inicia este parágrafo: *essas*. Ora, não é o artigo *as...* a restrição do dêitico permite a qualquer leitor suficiente em língua portuguesa compreender que nem todas as mulheres hatoumnianas são representadas de modo semelhante. Muito bem, é mais ou menos por essa razão que estas linhas se motivaram.

*

Do já referido conflito entre irmãos em *Relato de um certo Oriente*, avulta a figura feminina que aqui se pretende dar certo contorno, Samara Délia. Em contraste com a hipertrofia espaço-temporal de Emilie, Samara se reduz a uma existência pelos cantos.

¹ Todas as citações feitas neste trabalho sobre *Relato de um certo Oriente* são referentes a: HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Relegada ao confinamento, punida à incomunicabilidade, a filha legítima do casal de libaneses recebe o estigma do silêncio. Este assume diversas formas, é verdade, mas em todas elas se realça a mesma dimensão de culpa da qual a jovem jamais conseguiu se livrar.

Conforme o relato de Hakim, o irmão mais velho de Samara Délia, esta engravidou em torno dos quinze ou dezesseis anos. Gravidez misteriosa, sem nenhuma menção ao pai, sem nenhuma justificativa da adolescente: apenas o relevo em seu ventre. Com esse evento, nasce o drama familiar que contribuiu de modo decisivo para o desespero de Emilie; daí em diante, o sobrado da matriarca foi invadido pelo ódio incurável dos outros dois irmãos, pelo desprezo do pai e pela vergonha de uma família que carregava na imensidão de sua casa um pecado impossível de expurgar.

Observador sempre à distância dos sofrimentos da irmã, Hakim acompanhou os primeiros momentos dessa descoberta.

Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pôde mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto. (p. 94)

Neste ponto do narrado, instaura-se o mais completo rompimento de Samara Délia com a família. A menina havia se metamorfoseado em monstro; como Gregor Samsa, a ela já não se permitia o convívio com os outros (os humanos).

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (KAFKA, 2008, p. 13)

Embora com tons narrativos distintos – em que a narração de Hakim pouco tem da impessoalidade de *A Metamorfose*, afinal, trata-se de um irmão relatando, num esforço de memória, eventos traumáticos para si e para a sua família – o cotejo entre os excertos se faz pertinente por apresentarem de modo conciso uma mudança radical nas vidas de cada uma dessas personagens. Numa manhã, janelas cerradas: nesta casa habita um ser intolerável!

À Samara Délia o silêncio do quarto. Silêncio no qual se confina um elemento que excede o ordinário. Samara perde o direito à palavra; a impossibilidade da interação arranca seu traço humanizador, pois, conforme Holanda (1992) – aludindo a Benveniste, “a linguagem estabelece a solidariedade, só ela possibilita a sociedade enquanto liga alguém a alguém”. Ora, desprovida do contato com o outro, a jovem grávida é posta à condição de um

ser semelhante ao que se transforma Gregor Samsa: asqueroso demais para encará-lo, culpado demais para aceitá-lo.

Sujeita ao silêncio, nada mais natural que Samara também optasse por ele: “Nem Emilie conseguiu arrancar da filha este segredo, que permaneceu inviolável como uma caixa escura perdida no fundo do mar.” (p. 102). Mas que opção teria a menina, senão calar? Sob o Alcorão do pai, a Bíblia da mãe e a perseguição dos irmãos, a jovem grávida era, paradoxalmente, além de um monstro que assustava e impunha o isolamento, um ser da mais absoluta fragilidade, reduzido, conseqüentemente, a acatar, tão-só. Na verdade, não se trata de opção – o que pressupõe livre escolha – e sim de palavra arrancada: tanto faz argumentar, porquanto o Islamismo do pai, o Catolicismo da mãe e os olhos de Manaus (aos quais se sentem vítimas os irmãos furiosos) são três fontes reguladoras de um comportamento transviado por Samara Délia. Os dois silêncios desta (o silenciamento, cuja encarnação espacial é o quarto, e o que ela silencia a respeito da sua gravidez) expressam, por conseguinte, as vozes da intolerância. Os discursos do dogma e da calúnia confluem para punir a pecadora, a qual recebe um evidente caminho a seguir.

Soube depois que as fugas noturnas de minha irmã terminavam na igreja e que Emilie a aconselhara a ser devota e casta para o resto da vida.
– Porque só assim tu te eximes de uma culpa que pode te corroer da cabeça aos pés – disse minha mãe. (p. 98)

Devota e casta. A mãe decidindo a propósito da conduta – especialmente sexual – da filha. Um sistema de valores católico, defendido pela fervorosa Emilie, construindo a monstruosidade de Samara Délia: numa casa de dona tão devota aos santos e à Bíblia, há uma jovem mãe solteira, longe do casamento e da benção divina. Que fazer, senão trancá-la a sete chaves?

Ainda sobre esses delicados motivos religiosos, bem menos severa é a punição a que alude o pai de Samara, recorrendo à Surata das Mulheres, do Alcorão.

Admitiu que a filha nascera e crescera diante de um espelho mal polido, mas que uma mulher tentada pelo pecado pode arrepender-se meditando sozinha num quarto vedado à luz do sol e a todos os olhares durante cinco dias e cinco noites. (p. 128)

De qualquer modo, aqui não interessa a defesa ou a condenação de algum desses pontos de vista, e sim o que os aproxima: ambos são movidos a fim de corrigir o procedimento moral de Samara Délia. Já os irmãos inconformados com a gravidez dedicaram-

se à perseguição da jovem em uma atitude que passou da investigação por todos os bordéis manauras (“querendo saber se conheciam a novata, a tresloucada, a irmã erradia que tinha escapulado da casa paterna” (p. 103), suposições acerca da paternidade do fotógrafo alemão Dorner até a quase violência física.

Com a morte do teu avô, tentaram ir mais longe. Enviavam bilhetes ameaçadores, telefonavam em plena madrugada insultando-a de filha disso e filha daquilo, e uma vez pagaram uns moleques para apedrejar a clarabóia do quarto onde ela dormia sozinha. Só não chegaram ao cúmulo de espancá-la porque Emilie controlava o caixa da Parisiense e guardava o dinheiro no cofre inglês cujo segredo só ela conhecia. (p. 129)

Seja com a devoção e a castidade, seja com a meditação em um quarto escuro, seja com – se não for demasiada a escolha do substantivo – a lapidação a que aspiravam os irmãos, Samara Délia estava à merce do castigo imposto pela família. Alheio a isso tudo, porém, o terceiro irmão: Hakim. Nem o olhar religioso, tampouco a raiva mundana, o único filho letrado do casal libanês narra as cenas nas quais Samara se debate em seus dramas a uma distância que, se não mostra adesão à irmã, nem por isso revela avidez por vingança ou reparação moral.

Apesar desse distanciamento, a gravidez de Samara também desperta a curiosidade de Hakim.

Também acontecia de eu renunciar ao sono, vigiando momentos da noite, a fim de desvendar não sei o quê. Nas noites das quartas e sábados notava a ausência de Samara Délia; ela desaparecia do quarto, da casa, como alguém que se oculta, e só regressava muito tarde. (p. 98)

Mulher misteriosa, envolta num silêncio com o qual seus irmãos não conseguem lidar sem perquirir as razões. Os dois primeiros optam pela perseguição desenfreada, Hakim, por sua vez, comporta-se como um atento espectador dos passos de Samara Délia. Os três, independentemente do modo como a ação se realiza, são fortemente atraídos pela jovem. Considerando outras produções de Milton Hatoum, é interessante trazer à discussão personagens femininas como: Rânia e Dinaura. A primeira, de *Dois Irmãos*, é a irmã em relação incestuosa com os gêmeos Omar e Yaqub; a segunda, de *Órfãos do Eldorado* (2008), a silenciosa índia por quem Arminto se apaixona. Assim como Samara, essas mulheres se destacam por uma sensualidade velada, cuja força de atração está repleta de enigmas aos quais os homens se debruçam a desvendar.

Do silêncio, do “aquário opaco e sem luz dentro da casa” (p. 95), nasceu a filha de Samara Délia. Durante um ano, ambas viveram isoladas do restante da família e “Emilie era a única pessoa que lhes permitia sobreviver” (p. 95). Soraya Ângela era a materialização do pecado da mãe; ao sair do quarto e se embrenhar pelo pátio da casa, a menina venceu uma invisibilidade a que ambas foram relegadas, mas também expôs o “segredo de uma “anomalia” de um “desvio de nascença” (p. 96): ela nascera surda-muda.

Neste ponto, é importante destacar a força simbólica do silêncio na narrativa. Como recurso expressivo, ele, até o momento, manifesta-se no silenciamento a que foi submetida Samara Délia desde a descoberta da gravidez, na negativa da adolescente a dar qualquer vestígio acerca do pai de Soraya Ângela e, assumindo uma dimensão metafórica ainda mais robusta, na própria figura da menina: privada dos dois sentidos essenciais a uma comunicação que exceda seus gestos bruscos, Soraya incorpora o desalinho fundamental que se estabelece entre sua mãe e os familiares. Desse modo, a filha de Samara é o silêncio em carne e osso, a personificação de um mistério que trouxe a vergonha à família e o ódio entre os irmãos.

Apesar desse mal que a menina carregava em sua existência, foi a própria Soraya Ângela, com seu movimento pelo pátio e sua atração silenciosa, quem restabeleceu o contato da mãe com o restante da família (ou melhor, com parte da família, afinal, a aproximação tornou ainda mais retesada a raiva dos dois irmãos inconformados). Sua sedução não se dava, evidentemente, pelo discurso; não foram as palavras que fundaram a complacência no avô, e sim o olhar. Nos olhos de Soraya, estava a força necessária para atravessar a barreira representada pelos fundos da casa e pelo quarto, aos quais estava restringida ao lado da mãe. Mais uma vez, é a acuidade da narração de Hakim que revela esses meandros: “e aquele par de olhos, enormes, negros, bem juntos, que diminuía ainda mais seu rosto pequeno, aquele olhar queria atrair, tatear o outro; ampliar o contato com o mundo” (p. 96).

Sobre esse jogo de sedução, em que silêncio e olhar se congregam na façanha da menina surda-muda, é interessante compreendê-lo, colocando, ao lado, a ação ardilosa de Ulisses na tomada de Troia, a que faz referência Ione Marisa Menegolla.

Lendo Homero, vemos Ulisses como o gerador de uma terceira margem, centrada na linguagem do silêncio. O discurso de Ulisses não é o eco de um herói, de um feito guerreiro, mas é, isto sim, um jogo de dados, o eco de um olhar singular, esfíngico, que, ao ler o outro, questiona o seu próprio ato de ler: é um lince que perpassa a rocha, ao mesmo tempo em que se perpassa. Ulisses é um enigma, buscando interpretar outro, eis a performance do labor do seu discurso, eis o eco do seu silêncio. Daí por que o olhar de Ulisses conseguiu transpor a fortificação troiana. (Menegolla, 2003, p. 42)

Dentro da casa, o avô se desfaz do desprezo que o afastava daqueles dois seres e passa a considerar a insistente presença do pátio como uma neta. À Emilie comenta: “Até que ela não é má. E tem os olhos parecidos aos teus” (p. 102). A expressividade dos olhos desvanece a fortaleza imposta pelo preconceito e pela vergonha; Soraya Ângela sai da companhia dos animais nos fundos do sobrado, para almoçar, com sua mãe, ao lado dos avós e dos tios. Na mesa das refeições, após dois anos de alheamento, Samara Délia é restituída a uma condição de ente da família.

Isso tudo, no entanto, recebe o signo da transitoriedade. Assim como o silêncio se revela como uma espécie de sentença condenatória à transgressão cometida por Samara Délia, também a morte se impõe à adolescente a fim de colocá-la à mercê da moralidade. Desse modo, o atropelamento de Soraya Ângela em frente ao sobrado representa duas linhas de expressividade fundamentais: o término da restituição de sua mãe ao seio familiar e, conseqüentemente, um novo isolamento de Samara; desta vez; entretanto, na loja Parisiense.

Ao contrário da primeira, é preciso destacar, esta segunda separação é por conta da própria jovem. De um lado, a necessidade de esconder um ser abjeto dos olhos inquiridores da vizinhança; de outro, a incapacidade de Samara Délia de se readequar ao convívio familiar sem o jogo silencioso de sedução de Soraya Ângela. Por tal razão, ao lado das quinquilharias esquecidas da loja, Samara passa a viver na antiga morada da família.

Narrando o encontro com a irmã nesse novo espaço de reclusão, Hakim descreve alguns aspectos do aposento que abrigava a mãe de Soraya.

Era um lugar espaçoso, não tanto pela dimensão, mas por encontrar-se quase vazio e todas as paredes serem brancas. O pé-direito, altíssimo, te faz esquecer a existência de um teto, e dá menos peso, menos presença a um corpo estirado numa cama pequena. Ela estava cabisbaixa, e ao erguer a cabeça vi a tristeza que se vê nos rostos sem expressão. (p. 104)

Neste passo, torna-se ainda mais evidente a referida discrepância entre Emilie e sua filha. Conforme os termos já abordados, a primeira se destaca por uma hipertrofia espaço-temporal na vida do sobrado; ao passo que a segunda, por sua vez, resigna-se a uma existência pelos cantos. Este último excerto da obra é profícuo na representação dessa mulher acoitada pela culpa. A exiguidade de Samara Délia se acentua em virtude do espaço no qual ela habita: a jovem se encolhe em um quarto cujo teto se estende horizontalmente, deixando-a sem uma referencialidade espacial definida. Isto é, as faltas de peso e de presença, descritas por Hakim, são mímeses do estado emocional da personagem em realce: acuada pela perseguição dos

irmãos e, mais uma vez, à margem da família, Samara é um ser marcado pela fragilidade e pelo abandono.

Mesmo próximos – afinal, Parisiense e sobrado distavam apenas algumas quadras – esses irmãos estiveram anos afastados: “Nesse encontro, o que mais nos exasperava eram os anos silenciosos, o tempo que vivemos alijados um do outro” (p. 105). Mantida em segredo pelos pais no interior da antiga morada, Samara Délia recebe novamente traços de monstrosidade: o insólito de sua presença na casa é banido desde o início da gravidez, ganha alguma tolerância com a já comentada sedução silenciosa de Soraya Ângela e, por conta da morte desta menina à vista de toda a vizinhança, a mãe adolescente torna-se, em definitivo, o signo do intolerável na família.

Na esteira deste parágrafo, é interessante notar que, embora, de algum modo, protegida por Emilie e seu marido, o silêncio se interpõe na relação deste com a filha como um expressivo elemento de condenação à (já tantas vezes mencionada) gravidez de Samara. Conforme ela mesma diz ao irmão, em um dos raros momentos da narrativa em que a voz da jovem é expressa em discurso direto (não se esquecendo, evidentemente, que essa voz passa por dois filtros narrativos: a narração oral de Hakim e a gravação e a organização dos relatos pela narradora-organizadora do romance), “Nada me fere mais que o silêncio dele” (p. 107). Em vez da agressão dos filhos, o pai de Samara Délia dedica a ela a impossibilidade da interlocução: colocando-a de frente a sua mudez, ele impõe não só uma forma de silenciamento (em que “entra toda a questão do “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.” (Orlandi, 1993, pg. 31), mas – sobretudo – a angustiante multiplicidade de sentidos de seu silêncio, em virtude da qual Samara desabafa ao irmão a causa por que se refugiou na Parisiense, após a morte da filha: “Decidi morar aqui porque o silêncio do meu pai é terrível, é quase um desafio para mim” (p. 107). Sobre isso, ainda se pode, mais uma vez, recorrer a Eni Orlandi, a propósito da desumanização estabelecida por essa estratégia do silêncio.

Quer dizer: a identidade – coerência, totalidade, unicidade – produzida pela nossa relação com a linguagem nos faz visíveis e intercambiáveis (familiares à espécie humana).

O silêncio, de seu lado, é o que pode transtornar a unicidade. Não suportando a ausência das palavras – “por que você está quieto? o que você está pensando?” –, o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo poder calar o sujeito (Orlandi, 1993, p. 36).

Já em outra narração, desta vez a de Hindié Conceição, vizinha da família e amiga de Emilie, pode-se observar que o perdão do pai de Samara Délia nasce, do mesmo modo que a condenação, do silêncio. Na convivência estabelecida dentro da Parisiense, sobre a qual Samara reclama a Hakim a indiferença paterna: “Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa (...) Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer. (p. 107)”, ganha contorno a flexibilidade de um pai, cujo fim da vida foi dedicado a proteger a filha de quem ele mesmo fora algoz, causando, por essa razão, espanto na esposa (“Se não for uma fraqueza da idade, posso jurar que não há mais homens inflexíveis na face da terra.” (p. 128) e indignação nos filhos intolerantes.

Na verdade, passaram a desprezar o pai por ter recorrido a um texto sagrado para perdoar o imperdoável; durante todo esse tempo aperrearam a irmã, baniram-na da família e juraram armar um escândalo se ela pusesse os pés na calçada do sobrado ou se assinasse com o sobrenome da família. E até recentemente andavam grunhindo como feras famintas em busca de uma pista que os levasse ao novo esconderijo dela. (p. 128)

Sobre essa mudança de atitude, da qual não compartilham os irmãos de Samara Délia – pelo contrário, a cólera aumenta com o tempo, tão-só – pode-se, conforme se abordou indiretamente há alguns parágrafos, trazer à discussão o tema do incesto nas famílias libanesas representadas nos dois primeiros romances de Milton Hatoum. Em cotejo com *Dois Irmãos*, é possível afirmar que *Relato de um certo Oriente* apresenta um motivo somente tratado com mais desvelo pelo romance subsequente, em que se distingue o relacionamento amoroso entre Rânia e os gêmeos. No texto de estreia, entretanto, paira uma névoa de mistério sobre a gravidez da adolescente que, associada à ferocidade dos irmãos inomináveis e à observação sempre distanciada de Hakim, revela um desejo recôndito de posse dessa irmã que extrapolou os esteios da instituição familiar.

Desse modo, Samara Délia representa um elemento, assim como André de *Lavoura Arcaica* (1975), de provocação dentro desse universo fechado que, a todo custo, seus irmãos (sem mencionar o desprezo do pai apenas abandonado no fim da vida) tentam manter intacto: seja porque temem a perda de suas próprias certezas a respeito da constituição parental, seja, ainda, porque, nessa relação com a irmã, em que o feminino é o frágil e o submisso e, mais do que isso, faz ouvir a voz de Lilith “pelo sussurro lúbrico, irônico e perverso dos monstros internos (...)” (Sicuteri, 1985, p. 140), consegue-se reconhecer um leve ruído dos mesmos “costumes inconvenientes” (Sicuteri, p. 141) de Ana e André no já referido romance de Raduan Nassar.

*

Condenada ao desencontro espaço-temporal com os pais e os irmãos, quer em isolamento forçado no quarto, quer em separação deliberada na Parisiense, Samara Délia assume a dimensão do insólito na hermética estrutura familiar que a ampara. Ao transgredir cada uma das três fontes reguladoras de seu comportamento, indicadas pelas recomendações da Surata das Mulheres a que alude o pai, os conselhos de Emilie sobre devoção e castidade e as perseguições dos irmãos resguardadas na calúnia manauara em relação à gravidez misteriosa, Samara é relegada ao silêncio. Este assume diversas formas na narrativa. A primeira delas refere-se aos isolamentos da jovem, que representam, evidentemente, um modo de silenciá-la: desprovida do contato com o outro, com sua palavra arrancada, a ela são dados verdadeiros traços de monstrosidade, afinal, o desapossamento do elemento social da linguagem se concretiza como um expressivo recurso desumanizador da personagem. A segunda forma, por sua vez, associa-se à recusa de Samara Délia a qualquer indício a respeito do pai de Soraya Ângela. Neste caso, pode-se considerar a escolha pelo silêncio como um modo de resistência ou ainda de resignação às citadas injunções sócio-religiosas a que a menina estava subjugada. A terceira, finalmente, ganha substância na deficiência da filha. Aqui, o silêncio tem mãos, braços, pernas e, com gestos bruscos, exige a atenção da família que renega os dois seres escondidos em um dos aposentos do sobrado.

Em absoluto contraste com as matriarcas, Zana e Emilie, Samara Délia é uma personagem da qual somente se podem depreender signos caracterizadores de fragilidade e submissão. Alijada de tal modo que a “porta do quarto, sempre fechada, era uma vedação que bem podia encerrar entulhos ou objetos em desuso” (p. 95), Samara recebe a força simbólica do silêncio como constituinte da equação *transgressão-punição*, cuja metáfora é a filha Soraya Ângela: do imperdoável nasce uma “anomalia” (p. 96) que, num acontecimento marcado pela inevitabilidade (à maneira de tragédia), rompe as fronteiras do privado e recebe a brutalidade do seu castigo à vista do espaço público. Dessa forma, quando Samara Délia abandona a Parisiense, o testemunho de Hindié Conceição mostra que da mãe enlutada só restou o silêncio.

Lembrei que Samara Délia se despedira sem cerimônia, com um até logo rápido como um lampejo; ela desapareceu no corredor lateral deixando atrás de si um silêncio de estupefação e enigma compartilhado até pelos animais. Naquele

momento, acho que nós todas desejávamos comentar alguma coisa a seu respeito, mas ficamos silenciosas; por uma razão desconhecida, não conseguimos dizer nada (p. 133 e 134)

REFERÊNCIAS

CORSO, Diana L. [s.d.]. *Lavoura arcaica. Semeando amores, colhendo incestos*. Disponível em: www.marioedianacorso.com/lavoura-arcaica-semeando-amores-colhendo-incestos. Acesso em 15 de agosto de 2012.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e O Veredicto*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MENEGOLLA, Ione Marisa. *A linguagem do silêncio*. São Paulo: Hucitec, 2003.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Recebido em setembro de 2012.

Aceito em dezembro de 2012.