

**“A Sétima Árvore”: Uma leitura imagética poética do conto de Milton****Hatoum****Vanessa Pereira****João Carlos de Carvalho****RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um recorte da poeticidade possível da memória desenhada no conto “A sétima árvore”, do escritor manauense Milton Hatoum. Para tanto, foram utilizadas as categorias analíticas de imagem poética, imaginação literária e ressonância-repercussão, engendradas por Gaston Bachelard, a noção metodológica de escavação do campo memorialístico estabelecida por Walter Benjamin, além dos estudos efetuados por Chevalier & Gheerbrant sobre vocábulos-simbólicos, que vem a fornecer um panorama dos passados imanentes dos termos cartografados da obra literária em foco. Vocábulos estes que mais do que ampliam as possibilidades interpretativas do conto em questão com suas respectivas riquezas semânticas, tornam-se poéticos na medida em que ressoam e desvelam algo sobre o íntimo da alma do narrador da história, o ex-seringueiro Rosalvo Sarmiento.

**Palavras-chave:** Imagem poética. Vocábulo-simbólico. Memória.

**ABSTRACT**

The present work aims to present an excerpt of the possible poeticity of memory drawn in the short story “A Sétima Árvore”, by the writer from Manaus, Milton Hatoum. For that, the analytical categories of poetic image, literary imagination and resonance-repercussion, engendered by Gaston Bachelard, the methodological notion of excavation of the memorialistic field established by Walter Benjamin, in addition to the studies carried out by Chevalier & Gheerbrant on symbolic-words, were used. which provides an overview of the immanent pasts of the mapped terms of the literary work in focus. These words, more than expanding the interpretive possibilities of the tale in question with their respective semantic riches, become poetic insofar as they resonate and reveal something about the intimate soul of the narrator of the story, the former rubber tapper Rosalvo Sarmiento.

**Keywords:** Poetic image. Symbolic word. Memory.

## INTRODUÇÃO

Autor de romances como *Dois Irmãos*, *Órfãos do Eldorado* e *Cinzas do Norte*, Milton Hatoum também escreveu contos, como os encontráveis na coletânea *A cidade ilhada*, e outros tantos, publicados em jornais, como *A sétima árvore* que será aqui analisado, encontrado originalmente na edição 48 da revista *Globo Rural*, em 1989, e disponibilizada desde 2017 na versão digital do mesmo periódico.

No texto literário em foco, o escritor manauense retoma uma temática recorrente em suas obras, a saber, as recordações de uma vida em meio a floresta amazônica, os rios e igarapés que nela se entrelaçam, e o espaço urbano, que nesse contexto se inseriu. Tendo, nos romances mencionados, dado um maior destaque às figurações do estrangeiro no espaço de Manaus, em *A sétima árvore* o foco é deslocado para a figura do ex-seringueiro, de nome Rosalvo Sarmento. Com os fios da memória, o narrador protagonista do conto tece, a partir do seu presente como guarda-noturno, a história do dia em que ele, na época seringueiro e caçador, conforme se descreve, foi atacado por um gato-do-mato maracajá, enquanto descansava debaixo da sétima árvore de sua trilha de seringa.

A partir desse enredo, busco alinhar uma breve análise, um recorte do simbolismo poético que permeia a imaginação da floresta amazônica e da memória literária desenhadas nesse conto de Hatoum.

## SOBRE RECORDAÇÕES POÉTICAS: TEORIA E ANÁLISE

A ideia de poético utilizada aqui está atrelada à conceituação de imagem poética e imaginação literária, desenvolvidas pelo filósofo francês Gaston Bachelard. Com base nessa vertente de estudos imagéticos dos espaços e subjetividades literárias, é possível falar de recordações poéticas, ou seja, de imagens-lembranças entremeadas de vocábulos-simbólicos, que são palavras que possuem mais do que significados semânticos, possuem sentidos subjetivos que enriquecem as possibilidades interpretativas da obra literária em que se encontram. Ou seja, essas palavras, geralmente dotadas de amplo valor formal, possuindo portanto significações simbólicas anteriores ligadas a diferentes culturas, religiões e afins, quando estudadas em conjunto com o contexto narrativo/literário no qual estão inseridas, tais termos afastam-se ainda mais de seus sentidos primeiros, desvelando outros, que estavam

abaixo da superfície do texto literário analisado, e, juntamente com isso, a alma dos seres e dos espaços desenhados na obra em questão.

Antes de prosseguir, algumas palavras sobre as categorias analíticas citadas são necessárias. Partindo da conceituação bachelardiana para o que são imagens e imaginação poética, a primeira possui um caráter essencialmente transubjetivo e variacional, segundo a descrição oferecida pelo teórico imagístico em questão, em sua obra *A poética do espaço* (1993, p. 3). Ele coloca ainda que “a imagem poética não é um eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos” (BACHELARD, 1993, p. 2). Por fim, a imagem poética possui ainda uma realidade específica, conferida pelo fato, segundo o autor, da anterioridade desta ao pensamento. Em outros termos, Bachelard observou e destacou o processo de *ver* uma imagem na tela da mente, assim que ela é sugestionada por uma ou mais palavras com força simbólica/subjetiva, e só depois de ver é que se *pensa* sobre ela. É muito semelhante, por exemplo, ao que acontece quando se depara com algo ou lugar encantador e/ou sombrio. Passasse um instante olhando antes de se tecer reflexões à respeito. A diferença é que, na teoria bachelardiana, o “gatilho” dos pensamentos é um vocábulo com força significativa/íntima/simbólica. E no instante fugaz reside a imagem poética.

Vale também esclarecer que a imagem poética não ser o “eco de um passado” não é sinônimo de não possuir passado algum. E é nesse ponto que essa forma imagística se sobressai às versões físicas. Em uma breve síntese, uma imagem poetizada não possui um passado, mas sim vários, enquanto que uma pintura, por exemplo, possui um passado imediato ao qual é conectado e que vai orientar fortemente muitas das leituras que serão feitas sobre ela. Agora, um outro exemplo: pense em uma nuvem verde. A primeira coisa a ser dita é que tal existência imagética acabou de ser criada. A segunda, é que você a viu na tela da imaginação antes de pensar sobre ela. A terceira é que essa existência tem raiz em duas outras, observáveis na realidade: a nuvem e a cor verde. Têm-se assim a simplificação do processo de criação de uma imagem a partir de palavras, sendo que esta existência imagística possui maior flexibilidade do que a derivada de uma imagem física dado que, por mais que a nuvem e a cor sejam conhecidas, ainda assim é provável que cada um tenha criado uma existência única, variando tamanhos e tonalidades, e que só existirá daquela forma naquele momento, já que quando se recordar deste experimento, o que retornará no momento presente da respectiva lembrança não será exatamente igual ao que foi criado inicialmente, já que, conforme o afirmado por Seligmann-Silva (2003, p. 71), é impossível recriar o passado inteiramente.

De modo que sem o registro em papéis literários para orientar as escavações, não seria possível rastrear as origens da imagem, pois não somente esta possui raízes múltiplas, que se ajustam às experiências e gostos de cada indivíduo, como a recordação dela é entrelaçada à imaginação, que influi na forma das lembranças, ajustando-as sempre aos interesses e sentimentos presentes daquele que rememora. À esse duplo desligamento da imagem de um passado imediato e de um futuro previsível Bachelard deu o nome de ressonância-repercussão. O filósofo coloca que:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: O poema nos toma por inteiro. (BACHELARD, 1993, p. 7)

Retomando uma última vez a imagem da nuvem verde, foi-se criada uma imagem nova, mas isso não lhe garante automaticamente a poeticidade conforme é descrita por Bachelard. Isso porque ela deve cumprir um último requisito: o de tocar o íntimo do ser a ponto de fazê-lo reagir, estimular não somente uma escuta atenta do que é dito pelo texto, mas também a falar sobre o que foi lido, abraçar e ser abraçado pela palavra, tornar a imagem nossa. A forma imagética poética, segundo a teoria bachelardiana, deve deixar entrever a alma do outro – no caso, o personagem literário –, oferecendo uma tradução os indizíveis da existência e/ou ainda um outro olhar sobre os espaços e aquilo que os constituem. “Deve”, ainda, “redimir uma alma apaixonada”, unindo “uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição” (BACHELARD, 1993, p. 4, 5). Assim, é por meio da imagem poética que “a alma afirma a sua presença” (BACHELARD, 1993, p. 6), tanto a do personagem que habita as páginas do conto quanto, e principalmente, a do leitor. E, ainda mais, fica assim delineado um processo pelo qual o texto literário ganha profundidade, possibilitando diferentes interpretações.

Assim, ficam aqui explicitados os pressupostos que fundamentam a fenomenologia da imaginação poético/literária bachelardiana, que é, em suma,

o objeto estético oferecido pelo literato ao amigo dos livros. A imagem poética pode se caracterizar como uma relação direta de uma alma à outra, como um contato de dois seres felizes de falar e de escutar, nessa renovação da linguagem que é uma palavra nova. (BACHELARD, 1990, p. 33)

Por fim, vale ressaltar que, para Bachelard, o procedimento analítico a ser adotado frente a uma obra literária é minucioso no sentido de que devesse ir de vocábulo-símbolo em

vocábulo-símbolo, sobretudo quando estas se encontram no terreno movediço das recordações, que é o caso em “A sétima árvore”. Para o filósofo em questão,

As palavras [...] são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas palavras é a vida do poeta. (BACHELARD, 1993, p. 155)

Em outros termos, o presente trabalho busca descer alguns degraus na “casinha” das palavras que foram utilizadas para tecer as recordações de Rosalvo, e trazer à tona o que for encontrado de simbólico/poético ao longo dessa breve descida ao “porão” da memória (re)imaginada do ex-seringueiro. Digo (re)imaginada posto que, para Bachelard (1993, p. 49), a imaginação aprofunda as rememorações do que foi vivido, deslocando-as para que se tornem “lembranças da imaginação”. E tal processo é possível devido ao fato de que, para as teorias neste trabalho adotadas, o campo memorialístico não é fixo. Pelo contrário, um estudioso brasileiro aponta que

A memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 67)

Por este viés, descer ao “porão” da “casinha” da palavra aproxima-se do processo de escavar o campo da memória com enxadas cautelosas, do qual fala o seguinte ensaísta alemão:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como quem espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo, pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. (BENJAMIN, 2012, p. 245-246)

Assim, a primeira “casinha” que será adentrada e escavada no conto hatouniano em foco é aquela que abriga toda a narrativa contada: a floresta, no caso a amazônica. “A sétima árvore”, conforme o resumido no início deste artigo, trata-se de uma história tecida em primeira pessoa com as recordações do então envelhecido protagonista Rosalvo Sarmiento, do dia em que, quando jovem seringueiro, foi atacado por um gato maracajá enquanto descansava debaixo

da sétima seringueira que existia em sua trilha de corte, e, no embate, termina por matar o animal. O narrador recorda:

Era no tempo da guerra, uma grande guerra no outro lado do mundo, diziam. Eu morava num seringal do Purus, o rio das febres, de tantas mortes. O seringal era um mundo fechado na floresta, que é um universo, um encantamento e um grande perigo. É preciso conhecer: as árvores, as plantas do mato, aquele bicho, um ruído estranho; quase tudo é um fenômeno, tudo tem o poder da ilusão. A floresta é uma monotonia e também uma surpresa: há árvores parecidas, mas os caminhos que as unem são diferentes, outros. Eu era um homem solitário, que percorria o mesmo caminho, todas as manhãs. Saía cedo, no fim da noite, com a poronga atada na cabeça, como se fosse um terceiro olho imenso e luminoso, que ajuda a enxergar o que os olhos não veem. (HATOUM, 2017)

É interessante, inicialmente, observar essa associação da poronga, uma espécie antiga de lanterna alimentada com querosene, com a imagem do terceiro olho, que, segundo Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 653-654), é comumente associada à clareza intelectual e à unificação das percepções de passado e futuro. Tal premissa é passível de associação a uma outra, a saber, a de que é preciso ser apaixonado por ler para conseguir enxergar a poeticidade que se esconde por trás das imagens que se apresentam, mesmo aquelas que compõem um cotidiano aparentemente dado e fechado em si mesmo. Nesse sentido, Bachelard (2018, p. 20) argumenta que “um homem que não lê ficaria bastante surpreso se lhe falássemos do encanto pungente de uma morta florida arrastada, como Ofélia, ao sabor do rio”, e que um homem culto nunca se satisfaz com apenas a primeira explosão da imagem, buscando antes sempre renová-la, sublimá-la, encontrar nela outras ressonâncias e repercussões.

Afora isso, se o período sócio histórico no qual o conto é situado é o da Primeira ou Segunda Guerra Mundial, a narrativa não explicita. Mas, em uma primeira leitura, é possível pensar no contraste entre a guerra que imperava no restante do mundo e a aparente serenidade que predominava em meio as matas. Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 439) apontam que algumas religiões consideram a floresta um lugar de paz e descanso “desde que o mundo se mantenha longe delas”, e que “nas florestas, o santo encontra seu repouso”. Em um primeiro olhar, pode-se depreender dessa colocação que a floresta pode ser vista enquanto um santuário, “um local preservado, intocável, que encerra um tesouro essencial” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 801), cujas árvores que a compõem, com suas raízes que submergem na terra e copas que se estendem para o céu, se fazem, segundo estes estudiosos, pontes entre o ser humano e o divino.

Tal conexão entre o humano e o cosmos na obra literária em foco é reforçada pela imagem do seringueiro repousando debaixo da sétima árvore, que remete à cena bíblica do Deus

cristão, que descansou de seus trabalhos da criação do mundo no sétimo dia. Contudo, mais do que a paz, o vocábulo-símbolo “sete” fala sobre ciclos e recomeços, que norteia a vida da floresta, do homem e o universo, existências intimamente ligadas, de modo que o que acontece no interno do ser reflete no externo e vice versa. No *Dicionário de símbolos* é colocado que “o sete representa a totalidade do universo em movimento”, e que

inicialmente observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da renovação. Tendo criado o mundo em seis dias, no sétimo Deus *descansou* e fez dele um dia santo: portanto, o **sabá** não é realmente um repouso exterior à criação, mas o seu coroamento, a sua conclusão na perfeição. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 826-827)

Não fica assim, então, sugerido que a perfeição reside no ciclo de términos e inícios que marcam todas as formas de existência no universo? Tal pensamento pode ser reforçado quando se explora a poeticidade possível do segundo vocábulo-símbolo que constitui o título do conto. A “árvore”, enquanto tema simbólico, traz em si um rico universo de ressonâncias possíveis, que têm em comum a “mesma ideia do Cosmo vivo, em perpétua regeneração”, servindo também “para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 84)

Ainda mais, nas ressonâncias que envolvem o vocábulo-símbolo “mundo”, conforme explica Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 624), a vida interior é projetada no espaço, e que na divisão em planos terrestre e celeste, o mundo de baixo é

Uma expressão que significa movimento, fluxo e refluxo, repetição e ciclos. O homem se alimenta e sente fome de novo, bebe e ainda tem sedem usufrui de prazeres e quer mais. Tudo se enche e se esvazia e volta nova saciedade. [...] [o] homem [...] ocupado com suas preocupações terrestres, se parece com a criança que constrói um castelo de areia: basta o vento ou o rolar da areia para que o castelo se desmorone. Entretanto, esse movimento pode se tornar um agente precioso na ordem do aperfeiçoamento e da metamorfose do homem. O progresso do homem depende desse contínuo movimento que é a sua lei própria e que se transforma para ele em um bem. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 624)

Com base no apresentado sobre o vocábulo-simbólico “sete”, “árvore” e “mundo” que pode-se pensar no fragmento do conto apresentado anteriormente como uma subversão do pensamento da floresta como um ambiente de repouso estático evocado pela ressonância simbólica desta enquanto lugar intocável e de descanso absoluto. Pelo contrário, o excerto da obra literária em foco traz a ideia de um lugar em constante movimento e cíclico. Afinal, havia uma guerra com mortes lá fora, mas também havia o término da vida cá dentro, no “seringal do Purus, o rio das febres, de tantas mortes”. Assim sendo, o que esse meio silvestre preservava? Fica então sugerido que era a eternidade do ciclo de renovação natural, que faz parte do plano de existência de todos os seres. Mais adiante no conto, lemos o seguinte:

Aconteceu numa madrugada fria de junho, lá se vão trinta anos. Tinha preparado a comida, estava atrasado. Cada um percebe o momento certo da partida; por alguma razão que não me lembro, acordara cansado e indisposto. Uma neblina me ofuscava a visão, o sol ainda não surgira. O percurso da minha caminhada tinha a forma de um *oito*, era como se um número enorme rasgasse a floresta. Alcancei a primeira seringueira, cravei a tigela para recolher o leite, fiz os cortes no tronco e segui meu caminho. Na sétima árvore parei para descansar. No chão úmido havia folhas apodrecidas. Ali, a floresta era nativa, mundo natural milenar. E ali eu era o único estranho: eu, meus passos e minha cantiga monótona, melodia de um homem sozinho. (HATOUM, 2017. Grifo nosso)

Os vocábulos-símbolos considerados até aqui falam, em suma, sobre preservação, renovação e manutenção dos ciclos da Vida, e sinalizam que os universos interior e exterior, o próprio e o alheio, o que acontece do outro lado do globo e o que acontece deste, estão interconectados, e que os eventos que ocorrem e decorrem no/do macro, como uma guerra – que Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 481) observam ser feita para restaurar a *paz*, sendo assim “a manifestação defensiva da vida” –, encontram reflexo no micro, como na luta cotidiana do seringueiro para subsistir em meio à floresta ou a dos animais para sobreviver aos predadores e/ou aos possíveis caçadores, como no caso do gato maracajá. Rosalvo rememora o momento do embate com o felino (que mais adiante passa a identificar como sendo uma jaguatirica):

Sem esperar, senti um baque nas costas, depois uma dor aguda. Sabia que era preciso lutar, mas contra quem? Na floresta, quando não se vê um bicho, pressente-se o movimento dele, sua fala, seu sussurro. Essa é a angústia de um homem em combate: não encarar o inimigo, a fera cravada nas costas. Pensei numa onça, mas a pintada derruba e arrasta um homem. O bicho não me derrubou no bote, não me arrastou, não estralhou meu ossos. No chão, com um rodopio rápido, ele se desgarrou de mim; senti, então, o cheiro do felino, de gato-do-mato, maracajá. Não me deu tempo para fugir, ele avançou de novo, arranhando meus braços, minhas mãos; depois recuou: ensaiava outro bote? Tinha nos olhos o fogo do ódio, um quê de vingança, e eu pensei: isso é coisa de vida ou morte. Vive quem vê primeiro um descuido do inimigo. O felino estava contrariado, irado, e eu, cauteloso: tinha uma ponta de faca afiada na cintura, prendi a lâmina entre os dedos, esperei a próxima investida. Fui pontual e seguro no golpe.

Alguns animais a gente aniquila com cálculo, aproveitando a força deles. Mas isso de matar bicho dá desânimo, e jaguatirica não é de meter medo, de desafiar; tem gente que cria filhotes, deixa as crianças brincarem com eles. Por isso estranhei, aquela fúria era um mistério, mas na vida há lacunas, caminhos cortados. (HATOUM, 2017)

Se o “sete” remete à renovação cíclica, o “oito”, formato desenhado pela trilha de corte de seringa do Rosalvo, “é, universalmente, o número o equilíbrio cósmico” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 651), e, quando deitado, é também o símbolo matemático para o infinito. Aproximando essa compreensão simbólica às demais, pode-se tecer uma hipótese sobre o motivo da fúria da jaguatirica ao perceber a presença de um humano ao redor de si naquele momento. Não teria Rosalvo, por acidente, ao se deitar naquele dia debaixo daquela

que era a sétima árvore do caminho, ameaçado um equilíbrio cíclico que a floresta existe para preservar? O próprio narrador do conto não encontrou justificativa para o ódio expresso por um felino cuja mansidão fazia algumas pessoas até criarem os filhotes e deixarem as crianças brincar com eles. A jaguatirica não era uma onça, que ataca, quebra os ossos e mata o inimigo. Então, por que tanta raiva? Não teria, talvez, o felino travado uma guerra contra Rosalvo naquele instante por senti-lo como uma ameaça ao ciclo de reprodução e, portanto, renovação da vida, que instintivamente sabia precisar defender? O trecho seguinte do conto oferece algumas pistas nesse sentido:

Naquela manhã não fechei o corte da estrada. Voltei para o casebre, ensanguentado, faminto, o dia estava perdido. Não consegui dormir, apenas comi um pouco de mandioca. Meu pensamento estava no pé da sétima árvore; reparei no meu corpo, nas unhas vermelhas, nas inchaduras, na palma da mão esquerda, em carne viva, desfigurada. Estava baqueado, mas não odiava o animal. Na luta com uma fera o homem se veste de bicho, somos quase o mesmo, as armas, sim, são diferentes. O bote traiçoeiro me deixara espantado, é raro jaguatirica se enfezar assim, sem mais nem menos. A curiosidade anima o homem; regressei à sétima árvore antes que as formigas devorassem os olhos do gato. Mirar um animal sem olhos é uma coisa terrível, pior do que vê-lo morto, mais amargo do que matá-lo.

O maracajá não estava no lugar da luta. Desconfiei, segui um rastro, farejei; aí sim, a suprema surpresa, a aparição: vi duas jaguatiricas deitadas, a que eu matei e outra, fêmea, de corpo inteiro, também morta. Os corpos juntos, como se estivessem dormindo, acasalados. Cogitei, fiz perguntas para mim: o gato me atacara porque atrapalhei a brincadeira dele? E ela, a fêmea, sofrera com a morte do meu agressor? Morrerá de dor saudosa? A floresta é só perguntas. (HATOUM, 2017)

Já tendo comentado brevemente que os setenários expressam ciclos e renovações, vale agora acrescentar a faceta desse vocábulo-simbólico que expressa a relação entre o masculino e o feminino, a soma de 3 e 4, que, conforme apontado pelas pesquisas de Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 828-830), o simbolismo numérico varia entre diferentes culturas, sendo ora o 4 o macho e o 3 a fêmea, ou vice-versa. Deixando de lado as variações, o que importa ao momento é que o entendimento do sétimo enquanto a expressão da união entre os sexos e enquanto símbolo de renovo, vem a possibilitar o entendimento de que, naquele dia, Rosalvo acidentalmente não apenas atrapalhou a “brincadeira” entre o casal de felinos, como perturbou a continuidade, o equilíbrio e a permanência do ciclo da vida, representados pelo “sete” e o “oito”, sendo visto portanto, naquele momento, como uma ameaça à paz, um mal a ser eliminado por meio de guerra, ainda que injusta, pois as armas do “bicho” homem são mais danosas do que as dos outros animais.

Assim, naquele dia, os ciclos do “sete” e do “oito” foram quebrados: quando Rosalvo retornou para rever o gato debaixo da sétima árvore, ele já não estava lá. Foi encontra-lo mais longe dali, junto da fêmea, também morta – e, neste ponto, pode-se pensar ainda, que talvez ela

tenha morrido não apenas de saudades do companheiro, como ainda, se levar em conta o raciocínio simbólico/poético, como aquele ciclo, porque foi partido, não se renovou, a própria vida de ambos não foi renovada e, devido a isso, ela morreu junto. E o narrador, por sua vez, não completou sua rota de coleta de seringa.

Mas, ao mesmo tempo, as duas jaguatiricas permaneceram juntas, na forma de peles que Rosalvo cortou de ambas e colocou lado a lado na sua parede perto da rede, e, sobretudo, na memória do narrador, que as faz renascer por meio de suas lembranças. Ele mesmo, ao envelhecer, fecha em si mesmo um ciclo: o de nascer, ser jovem, envelhecer e renovar a vida e o passado constantemente ao recordá-los:

Passou o tempo, a grande guerra já é história, mas ainda observo as duas peles juntas, pregadas na madeira da palafita onde moro. Elas têm um cheiro forte, de instante carnal, de ato definitivo e fulminante. Hoje, sou um cidadão, um guarda-noturno, o mesmo Rosalvo, só que outro, envelhecido. Dessa guarita vigio os homens, os suspeitos e os intrusos. O espaço aqui é pouco, só há portas contra, nenhuma abertura, nenhum horizonte. A única saída é ruminar, passear com a memória através do tempo. Lembrar não é aprender? Não se aprende lembrando? (HATOUM, 2017)

No momento em que narra a história do conto, Rosalvo já não é mais jovem, já não habita mais a floresta, o espaço que ocupa como vigia noturno não é tão amplo quanto o anterior. Mas, de certa forma, ele continua a usar a “poronga” na cabeça, só que dessa vez uma imaginária, feita para iluminar as imagens da memória que se fazem poéticas ao entrarem em contato com um passado cada vez mais (re)imaginado à medida em que o abismo entre os acontecimentos recordados e o presente no qual se lembra se aprofunda, e, em contrapartida, as ressonâncias e repercussões possíveis da linguagem utilizada para materializar as imagens recordativas se amplificam.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense 1990.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 6º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 2).

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com colaboração de: André Barbault ... [et al.]; Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et. al]. – 33.ed. – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2019.

HATOUM, Milton. “A sétima árvore”, conto de Milton Hatoum. **Globo Rural**, 2017. Disponível em: <<https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2017/01/setima-arvore-cronica-de-milton-hatoum.html?status=500>> Acesso em: 14/01/2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.