

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Daniela Birman

Entre-narrar:
Relatos da fronteira em Milton Hatoum

Rio de Janeiro
2007

Daniela Birman

Entre-narrar:
Relatos da fronteira em Milton Hatoum

Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada)

Orientador:
Professor Doutor João Camillo Penna

Co-orientadora:
Professora Doutora Beatriz Resende

Rio de Janeiro
2007

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. 290 f.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Beatriz Resende (co-orientadora, UFRJ)

Professora Doutora Eneida Maria de Souza (UFMG)

Professor Doutor Italo Moriconi (UERJ)

Professor Doutor Paulo Roberto Gibaldi Vaz (UFRJ)

Professora Doutora Vera Lúcia de Oliveira Lins (UFRJ)

SUPLENTES

Professor Doutor Alberto Pucheu Neto (UFRJ)

Professora Doutora Stefania Chiarelli Techima (UFF)

Examinada a tese em ____/____/ 2007.

Para meu avô,
o contador de histórias da minha infância.

Agradecimentos

Muitas contribuições foram fundamentais ao longo do processo. E a hora é de retribuir. Agradeço ao professor João Camillo Penna pela orientação rigorosa, pelas críticas necessárias e pela generosidade com a qual me acompanhou. À professora Beatriz Resende, pelo incentivo indispensável a minha aventura no campo das letras e pela interlocução ininterrupta. Ao professor Paulo Vaz, pelas conversas e pelo apoio decisivos. À professora Julia Kristeva, por ter generosamente me acolhido e fornecido todo o auxílio necessário para que eu aproveitasse ao máximo o período de estágio em Paris. Devo mencionar também minha dívida e gratidão com todos aqueles que gentilmente me ajudaram na tarefa de levantar, localizar e recolher ensaios, reportagens e entrevistas sobre Milton Hatoum ou de autoria dele, em especial Cristina Zarur, do departamento de pesquisa do jornal *O Globo*; Stefania Chiarelli; e o próprio Hatoum. Agradeço ainda aos integrantes da banca do exame de qualificação pela leitura atenta e pelas importantes sugestões: os professores Ângela Maria Dias e Andrea Lombardi. Aos familiares e amigos, por todo o suporte: meus pais, Joel e Patrícia; Flavia, Mari, Roberta, Alessandro e Renata Gentil; Pedro, Renata Birman, Bia e minha avó Moema. Por fim, ao CNPq e à CAPES, pelas bolsas concedidas para a pesquisa realizada, respectivamente, no Brasil e na França.

“E foi atirado para sempre àquele lugar intermediário (...).”

(Salman Rushdie)

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. 290 f.

Resumo

Este trabalho consiste num estudo da obra romanesca do escritor brasileiro contemporâneo Milton Hatoum, centrado em seus três principais narradores. Nele, nos debruçaremos especialmente sobre a personagem não nomeada do *Relato de um certo Oriente*. Além desta, nos inclinaremos sobre Nael, de *Dois Irmãos*; e Lavo, de *Cinzas do Norte*. Buscaremos caracterizar e examinar os narradores a partir de seu posicionamento fronteiriço, localização que potencializa a capacidade de enxergar o espaço familiar a partir de um olhar estrangeiro. Ao nos dedicarmos à análise, interpretaremos uma série de particularidades em comum entre estes personagens, vinculadas a esta posição, tais como a procedência assinalada por uma brecha, capaz de levar à relativização da própria idéia de procedência; seu caráter de sobreviventes; a possível passagem por uma experiência-limite. Indicaremos ainda nos livros decorrências e efeitos (não entendidos como necessários nem como presentes nos três títulos) relacionados a estas particularidades: a força crítica; a ruptura com a idéia da existência de um solo fundador, no qual se enraizariam indivíduos com identidades unas e fixas; a capacidade de levar o narrador a se perceber como constituído por diferentes construções, de temporalidades próprias, e de questionar as ordens que lhe marcam; aquela de fazê-lo se deparar e enfrentar os limites de transmissão da história, impulsionando o desdobramento de uma escrita desnudada e auto-reflexiva. A interpretação do enfrentamento citado será realizada a partir do exame do *Relato de um certo Oriente*, obra central em nossa tese, que buscará sustentar que a narradora, ao indagar a respeito da possibilidade de cumprir sua tarefa, transforma-se em autora moderna.

PALAVRAS-CHAVE:

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA; MILTON HATOUM; FRONTEIRA.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. 290 f.

Abstract

This thesis constitutes a study of the fictional work of contemporary Brazilian writer Milton Hatoum, centered on its three main narrators. We detain ourselves especially upon the unnamed character in *Relato de um certo Oriente*. Besides, we dwell upon Nael, of *Dois Irmãos*, and Lavo, of *Cinzas do Norte*. We seek to characterize and examine these narrators from the perspective of their frontier positioning, a location that amplifies the ability to perceive the familiar from the standpoint of a foreign gaze. Our analysis interprets a series of particularities these characters share, that are linked to this frontier position, such as the void that marks their provenance, rendering relative the idea of provenance itself; their condition as survivors; the possibility of being shot through by a limit-experience. We also point to consequences and effects (not perceived as necessary nor present in all three books) related to such particularities: their critical strength; the rupture with idea of a founding soil wherein individuals take root through unique and fixed identities; the narrators' self-perception as constituted by different constructions, each with its own temporalities, thus enabling them to question the orders that mark them; the ability to make the narrators encounter and confront the limits of the transmission of history, thus impelling the unfolding of a self-reflexive writing. The interpretation of the above-mentioned encounter is achieved through an analysis of *Relato de um certo Oriente*, a central work in the thesis, wherein we seek to sustain that it is by inquiring into the possibility of accomplishing her set task that the narrator is transformed into a modern author.

KEYWORDS:

CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE; MILTON HATOUM; FRONTIER.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. 290 f.

Résumé

Ce travail consiste en une étude de l'oeuvre romanesque de l'écrivain brésilien contemporain Milton Hatoum, centrée sur ses trois principaux narrateurs. Nous nous pencherons tout spécialement sur le personnage non nommé du *Relato de um certo Oriente*. Nous étudierons également Nael, de *Dois Irmãos* ; et Lavo, de *Cinzas do Norte*. Nous chercherons à caractériser et à examiner les narrateurs à partir de leur positionnement limite, à la frontière - une localisation qui potentialise la capacité de voir l'espace familier à partir d'un regard étranger. Pour l'analyse, nous interpréterons une série de particularités que ces personnages ont en commun, rattachées à cette position, telles que la provenance signalée par une brèche, capable de mener à la relativisation de la propre idée de provenance ; leur caractère de survivants ; le possible passage par une expérience-limite. Nous indiquerons également dans les livres les résultats et effets (pas entendus comme étant nécessaires, ni présents, dans les trois titres) liés à ces particularités : la force critique ; la rupture avec l'idée de l'existence d'un sol fondateur, sur lequel s'enracineraient des individus aux identités unitaires et fixes ; la capacité de faire le narrateur se percevoir comme étant constitué de différentes constructions, aux temporalités propres ; et de questionner les ordres qui le marquent ; celle de le faire se confronter aux limites de transmission de l'histoire et de leur faire face, donnant de l'élan au dédoublement d'une écriture mise à nu et autoréflexive. L'interprétation de l'affrontement cité sera réalisée à partir de l'examen du *Relato de um certo Oriente*, ouvrage central de notre thèse, qui cherchera à montrer que la narratrice, en se questionnant au sujet de la possibilité d'accomplir sa tâche, se transforme en auteur moderne.

MOTS-CLÉ :
LITTÉRATURE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE ; MILTON HATOUM ;
FRONTIÈRE.

Convenções

Os títulos dos três romances de Milton Hatoum que constituem o *corpus* desta tese serão abreviados e a indicação do número de página referente ao trecho citado será fornecida entre parênteses, logo após a transcrição do texto reproduzido. Todas as demais referências bibliográficas serão fornecidas em notas de rodapé, por meio de um sistema numérico.

Optamos por traduzir no corpo do texto os trechos transcritos de edições estrangeiras de obras de apoio teórico. Desse modo, a transposição para o português de toda citação de título teórico em língua estrangeira é de nossa responsabilidade. No caso das obras literárias, as traduções serão fornecidas em nota de rodapé, e os trechos transcritos no corpo do trabalho são na língua da edição à qual tivemos acesso.

Empregaremos as seguintes abreviaturas dos três romances de Hatoum trabalhados neste estudo:

RCO *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DI *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CN *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Sumário

1	Introdução.....	11
2	Canibalismo literário:	21
	<i>Exotismo e orientalismo</i> sob a ótica de Hatoum	
2.1	O Oriente, qual deles?	22
2.2	Hatoum e o orientalismo.....	35
2.3	A cena da estréia (e as reações do público).....	41
3	Da fronteira ao originário	62
3.1	Narrativa de exílio?	63
3.2	Voz anônima e sem rosto	68
3.3	Posição limítrofe.....	78
3.4	O invisível	96
3.5	Navegante sem rumo	100
3.6	Língua estranha e familiar	110
4	Nem água nem terra: a decolagem no ar	118
4.1	Quem fala	119
4.2	Outros modelos: jornalista e missivista.....	141
4.3	Prólogo-moldura: A paralisia do passado (e o imperativo de narrar ou morrer).....	160
4.4	Testemunho?.....	176
4.5	Do salto ao vôo	184
5	Bastardia e orfandade	195
5.1	Narradores-autores	196
5.2	Entre a razão calculadora e o capricho	201
5.3	O “filho de ninguém”	225
5.4	Da ruína ao pó	243
5.5	Barcos adernados e naufrágios	256
6	Considerações finais	271
7	Referências bibliográficas	279

1 Introdução

Um estranho e pequeno peixe, de olhar cindido, é objeto de um breve diálogo desdobrado no conto “A casa ilhada”, de Milton Hatoum.¹ Neste, o narrador nos relata a cena em que admirava tal peixe, no aquário do Bosque da Ciência, em Manaus, quando um estrangeiro se dirigiu a ele: “Então eu soube que o tralhoto, com seus olhos divididos, vê ao mesmo tempo o nosso mundo e o outro: o aquático, o submerso”², nos conta ele. Encontrados na região amazônica, tais peixes são comparados pelo escritor manauara a seus narradores romanescos.³ Estes, adiantamos, serão caracterizados e examinados ao longo desta tese como personagens *fronteiriços*, situados num posicionamento limítrofe: *entre* a família e fora desta, a cidade e seu exterior, *entre* dois tios, ou *entre* pai e filho em extremo conflito. E esta localização, segundo buscaremos expor, potencializa a capacidade de enxergar o próprio universo com olhar estrangeiro. Sua visão, nesse contexto, pode ser aproximada daquela do tralhoto. Citamos a comparação feita por Hatoum:

É como se fosse aquele peixe da Amazônia, o tralhoto (...). Ele vive na superfície, tem um olhão e metade do olho fica para fora, metade para dentro. Vê o céu e vê a água, as profundezas. É esse olhar duplo, do interior e do exterior, que é importante para esse tipo de narrador.⁴

¹ HATOUM, Milton. A casa ilhada. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 19, n. 53, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n53/24097.pdf>. Acesso em: 7 out. 2007.

² Ibidem.

³ Cf. BIRMAN, Daniela. Das cinzas à memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2006. Suplemento Prosa & Verso, p. 6.

⁴ Ibidem.

Numa síntese mais metafórica do que propriamente rigorosa, poderíamos afirmar que este trabalho se ocupará dos tralhos-narradores dos três romances de Hatoum. São estes, em ordem de publicação: *Relato de um certo Oriente*⁵, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. Estranha imagem esta, por meio da qual destacamos a visão de um peixe, animal que normalmente não é caracterizado pela vivacidade de seus olhos. Mas a fixemos. E ao mesmo tempo tentemos esboçar um resumo introdutório com objetivos mais claros.

Nesta tese, exploraremos o posicionamento e olhar fronteiriços dos principais narradores romanescos de Hatoum, em especial daquele do *Relato*. Analisaremos as decorrências de tal localização e tal olhar na construção da história que nos chega e nas dificuldades enfrentadas por quem nos transmite os causos, relatos, dramas. Lembramos, contudo, que, ao mencionarmos *decorrências*, não pretendemos apontar causas e conseqüências, nem fabricar para estes narradores um percurso em linha reta. Como se tornará patente ao longo do trabalho, a trajetória desses personagens será marcada por cadências como aquelas do retorno (e da impossibilidade de retornar), do abalo, da hesitação, mudança de rumo e ruptura.

Antes de apresentarmos nossas hipóteses e o trajeto a ser percorrido, introduzamos nossos narradores. São estes: a mulher ao mesmo tempo estrangeira e enraizada na cidade de Manaus, do *Relato*; Nael, o curumim bastardo que mora numa família de ascendência libanesa, de *Dois Irmãos*; e Lavo, o órfão criado por dois tios em pé de guerra, de *Cinzas do Norte*. Como veremos, os três personagens estão simultaneamente envolvidos e distanciados, em diferentes graus e de diversos modos, da trama que nos é relatada; são ao mesmo tempo estranhos e íntimos. E dois deles (nos dois primeiros títulos citados) também podem ser caracterizados como *agregados* da família à qual pertencem, bem ou mal recebidos pelos integrantes do núcleo. Segundo afirmamos, nos dedicaremos particularmente nesta tese à

⁵ A partir de então poderá ser chamado apenas de *Relato*.

narradora não nomeada do romance de estréia de Hatoum, exame que ocupará a maior parte do trabalho. Isso não nos impedirá de nos debruçarmos sobre Nael e Lavo e de estabelecermos semelhanças e diferenças entre eles e a personagem enfocada do *Relato*. Ressaltamos, contudo, que consideramos Lavo o personagem que menos investe em seu posicionamento fronteiriço, motivo pelo qual o último romance de Hatoum ganhará um espaço mais reduzido em nossa tese. Continuemos.

Como mostraremos, o posicionamento fronteiriço dos três citados narradores está vinculado à marca de uma forte ausência, intimamente relacionada à procedência deles. Esta sempre traz, pois, um sinal negativo, uma brecha por meio da qual a própria idéia de procedência pode ser relativizada. Dessa forma, eles se distinguem pela orfandade (Lavo); pela bastardia e ignorância a respeito da identidade do próprio pai (Nael); ou pelo abandono da mãe e pela adoção (narradora do *Relato*). Pode-se concluir, pois, que para nenhum dos três seu lugar no mundo se apresenta como “dado”, precisando ser construído.

Segundo pretendemos expor, essa posição característica, que implica um esforço produtivo no sentido de demarcar seu espaço na sociedade, na casa ou na cidade em que se mora, leva mais facilmente à indagação sobre os limites e as possibilidades de se contar uma história. Afinal, quem sabe que seu lugar no mundo não é “natural” pode sentir como sua voz também não o é; perceber a “impureza” dos relatos e a possibilidade de coisas e palavras serem dispostas de diferentes modos, criando ordens questionáveis.⁶ Nesse contexto, o ato de reunir relatos também demanda uma ordenação, passível de ser perturbada pela descoberta de lacunas, pela defrontação com a fragilidade da tarefa. Enfim, como não é difícil notar, tais narradores limítrofes estão a um passo de enfrentar obstáculos similares aos dos escritores modernos, que não têm acesso a uma tradição sólida nem podem fechar os olhos para o caráter precário e interpretativo do ato de união do ver ao dizer.

⁶ Inspiramo-nos e apropriamo-nos explicitamente de Foucault ao citarmos termos como ver e dizer, palavras e coisas. Esclarecemos que estes são empregados de modo relativamente livre, porém, esperamos, com o rigor necessário. Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Mas expliquemos esta passagem do posicionamento liminar ao questionamento da possibilidade de narrar por etapas. Com efeito, buscaremos sustentar na tese que a localização fronteiriça (vinculada aqui à marca da ausência de procedência) abre a possibilidade para que os narradores se defrontem com a *falta de origem*.⁷ O sujeito, nesse sentido, poderá perceber como aquilo que ele poderia ilusoriamente identificar a um *solo fundador* – língua, cidade natal, pátria, sua etnia ou família - constitui uma construção, atravessada por diversos jogos de forças, por temporalidades próprias. A percepção da ausência de origem é capaz de também levá-lo, nesse contexto, a experimentar a *camada do originário*, aquela que indica que não somos contemporâneos do que nos faz ser.⁸ Dessa forma, ele poderá ainda questionar as ordens em que vive, visto que estas não são fixas nem naturais.

Assim, segundo sugerimos, o narrador fronteiriço, ou ao menos aquele que enfrentou a ausência de origem e experimentou a si mesmo como simultaneamente constituído e distanciado das coisas que o fazem ser, terá grande chance de questionar sua capacidade de nos transmitir a história. Neste caso, perceberá que sua fala e escrita não vêm de um solo fundador e não são, portanto, “naturais”. Sentirá ainda que seu *eu* não constitui um apoio sólido, nem tem um fundo no qual se ancorar. Nesse contexto, este narrador poderá não apenas se defrontar com a falta da origem, mas partir em *busca desta como ausência*; procura similar àquela do autor moderno que se volta para o vazio de onde vem a nossa fala, vivendo o desmoronamento do *eu* e do mundo.⁹ Como este personagem conseguirá, desse modo, narrar com a espontaneidade daquele que carrega com sua história uma experiência coletiva sedimentada pela tradição ou com a convicção do autor que crê na possibilidade de unir palavras e coisas corretamente? Sua escrita, neste caso, será atravessada tanto pela

⁷ Sobre o conceito de origem, ver FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In:____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. P. 15-37. Mais adiante, no segundo capítulo, exporemos a idéia de origem apresentada neste texto.

⁸ Sobre o sentido do termo originário aqui empregado, ver FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. cit., p. 345-351. Também será no segundo capítulo da tese que apresentaremos esta noção.

⁹ Trabalharemos no segundo capítulo esta idéia da busca da *origem como ausência*, que não se confundirá com a noção de origem citada anteriormente, a partir do exame do mito de Orfeu realizado por BLANCHOT, Maurice. Le regard d’Orphée. In:____. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1994. P. 225-232.

impossibilidade de narrar de modo tradicional, segundo os moldes examinados por Walter Benjamin em seu diagnóstico da atrofia da memória e da experiência coletivas na modernidade¹⁰, quanto pelo abalo das certezas da referencialidade.

Outro encaminhamento da problemática do enfrentamento da dificuldade de narrar será realizado por meio da interpretação de *experiências-limite*, nas quais o mundo desmorona, o sentido é suprimido, a linguagem se cala.¹¹ Estas são caracterizadas, portanto, pela própria impossibilidade de vivê-las e dizê-las. Como mostraremos, os três personagens enfocados são marcados por histórias e traumas passíveis de serem lidos como impulsionadores de tais experiências, o que não implica, ressaltamos, que estas tenham sido exploradas por eles em sua escrita. Segundo exporemos ainda, estas podem ser acolhidas tanto pelo autor moderno que se movimenta em direção ao que calamos ao falar quanto pelo sujeito que atravessa tal situação de dor extrema, refratária à linguagem.

Ao traçarmos este percurso de leitura, aproveitamos para destacar outra característica dos narradores: seu caráter de *sobreviventes*. Interpretamos esta sobrevivência em dois sentidos. Um deles consiste justamente no atravessar tais experiências radicais. Nesse contexto, poderíamos entender esses personagens como tendo *sobrevivido* aos próprios dramas e histórias: a orfandade, a loucura e o abandono materno, a bastardia e humilhação. No entanto, isso não significa que os três tenham se debruçado sobre esta dor extrema em sua escrita. E, no caso daquele em que não identificamos em nossa leitura tal movimento (Lavo), não o consideraremos um sobrevivente segundo este sentido do termo, visto não podermos acompanhar os efeitos de tal experiência em sua narrativa nem, portanto, constatar que ele atravessou essa situação radical. Porém, os personagens enfocados são considerados

¹⁰ Ver os ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹ Somos fundamentalmente devedores em nossa interpretação das experiências-limite nos romances de Hatoum do exame da obra de Blanchot empreendido por ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2001. Esta dívida inclui, evidentemente, a análise do íntimo vínculo desta experiência com a literatura.

sobreviventes ainda segundo um outro sentido do termo, mais literal: os três constituem, pois, aqueles que permaneceram vivos e, por isso, podem nos transmitir as histórias dos que se foram.

Antes de passarmos à divisão dos capítulos, é importante frisarmos uma última característica que interpretamos como comum aos três personagens enfocados, já sugerida mais acima: eles não constituem apenas narradores, mas são também escritores. Esta particularidade surge de modo mais explícito nos dois últimos romances de Hatoum, nos quais Nael e Lavo se apresentam, segundo nossa leitura, como *autores* e os relatos que nos transmitem constituem livros dentro de livros. Mas será no *Relato*, obra na qual a narradora não se introduz com estas credenciais, apresentando-se como mera missivista, que trabalharemos esta característica detidamente.

Com efeito, nossa hipótese consiste em que tal personagem passa por um rito de passagem por meio do qual, ao deparar-se com a dificuldade de partilhar sua história, ela transforma-se em autora moderna, optando por uma escrita auto-reflexiva; marcada pelo diálogo intertextual com distintas formas de comunicação; criada a partir da indissociabilidade entre memória e esquecimento; do enfrentamento dos limites da linguagem. Este processo de transformação será examinado ao nos inclinarmos sobre as experiências radicais e o posicionamento limítrofe da personagem. Porém, lembramos, se separamos este processo nestas duas problemáticas (experiência-limite e localização fronteiriça) é somente com o objetivo de melhor examiná-lo, pois as consideramos inseparáveis no romance.

A partir daí, já podemos traçar o percurso que seguiremos ao longo do trabalho. Como afirmamos, optamos por centrar nosso exame no *Relato*, que ocupará a maior parte do primeiro capítulo, além do segundo e do terceiro. No quarto e último capítulo, nos dedicaremos ao *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. A razão central do privilégio dado ao romance de estréia de Hatoum localiza-se exatamente na encenação da impossibilidade de

narrar realizada neste livro pela personagem enfocada. Nesse sentido, este título é aquele que mais explora as principais problemáticas aqui ressaltadas. Podemos resumi-las desdobrando-as em cinco tópicos, os quais percorreremos em nosso exame do *Relato*: 1) a passagem da posição fronteiriça ao enfrentamento da ausência de origem e da camada do originário; 2) o movimento da narradora em direção ao vazio da casa materna, ao qual compararemos aquele do escritor em direção ao limite da linguagem; 3) suas experiências-limite; 4) o questionamento da capacidade de partilhar seu relato; 5) sua transformação em autora moderna.

Vamos, pois, aos capítulos. O primeiro pode ser descrito como uma panorâmica do espaço de trocas e *negociações* mútuas entre habitantes do “certo Oriente” criado por Hatoum, no *Relato* e em *Dois Irmãos*. Lembramos que a construção deste espaço de influências recíprocas não implica a idéia de igualdade entre seus diferentes moradores, mas é, antes, carregada de denúncias das heranças da colonização e da ordem estamental. Para delinear esta panorâmica, examinaremos o distanciamento do autor de uma perspectiva *exótica* e a apropriação crítica realizada por ele do conceito de *orientalismo*, de Edward Said.¹² Aproximaremos ainda o escritor manauara do crítico palestino e de sua obra de três diferentes maneiras: a partir da posição fronteiriça ocupada por ambos; do papel desempenhado por Hatoum na difusão da obra de Said no Brasil; da importância, para a formação do autor do *Relato*, da leitura dos chamados textos orientalistas. Ao realizarmos esta aproximação, nos basearemos em diferentes textos de e sobre Hatoum.

Aproveitamos, nesse contexto, para fazer um breve esclarecimento. Lembramos que optamos por explicitar ao longo da tese narrativas diversas, como reportagens, entrevistas e ensaios do autor manauara, que de algum modo foram utilizadas em nosso esforço de interpretação de seus romances. Estabeleceremos, dessa forma, sempre que considerarmos

¹² Cf. SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

produtivo, um diálogo entre esses textos e a obra de ficção em questão. Ao mesmo tempo, excluiremos a tentativa de tomar a biografia do autor ou sua opinião sobre um determinado tema como causa, razão ou “origem” da obra. Não pretendemos, pois, “explicar” temáticas exploradas, como aquelas do exílio e da fronteira, com base na análise de fatos ou características exteriores ao texto literário. Supomos, no entanto, ser impossível estabelecer uma rígida separação entre todas essas narrativas e negar as influências que as leituras de uma podem ter sobre as outras, postulando uma objetividade ilusória nos estudos de análise literária. Daí decorre, portanto, nossa escolha pela explicitação e criação de um diálogo entre os diferentes textos. Prossigamos.

Ainda no primeiro capítulo, destacaremos interpretações do *Relato* que consideramos passíveis de serem aproximadas de nossa própria análise, a respeito da exploração crítica da noção de orientalismo. Este recorte de tópicos da recepção do *Relato* nos auxiliará a nos debruçar sobre pontos centrais que estão em jogo nessas interpretações e/ou na nossa própria, tal como a renúncia das identidades fixas e unas (individual, regional, nacional), enraizadas numa ilusória origem. Como exporemos, consideramos esta recusa fundamental para a construção do “certo Oriente” apresentado, no qual os indivíduos modificam-se por meio do contato com o Outro. E será a partir deste recorte que introduziremos a problemática do posicionamento e do olhar fronteiro da narradora do romance (a ser tratada no capítulo seguinte), entendida como vinculada à renúncia citada acima e a outros efeitos destacados nas leituras selecionadas.

No segundo capítulo da tese, nos debruçaremos com atenção sobre a figura da narradora principal do *Relato*. Incluiremos neste percurso o exame de sua ausência de nome, lida em associação à noção de *insólito* (*Unheimlich*)¹³ e à inexistência de uma identidade primeira; o estatuto inalcançável da sua procura no desejo de retornar a Manaus; sua

¹³ Cf. FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard (Folio essais), 1985. P. 209-263.

experiência radical de sofrimento; e evidentemente sua posição limítrofe característica. Será neste capítulo que traçaremos a passagem da localização fronteiriça da personagem ao enfrentamento da falta de origem e da camada do originário. Acompanharemos ainda seu movimento em direção à ausência na casa materna, experiência de uma busca inatingível, ao qual aproximaremos da atração do escritor pelo vazio que encobrimos ao falar. Também analisaremos de que maneira se enunciam neste relato problemáticas do exílio e do regresso à cidade natal. Por fim, nos deteremos sobre a temática da inexistência de uma língua natural.

No terceiro capítulo, discutiremos de que modo a narradora enfrentará os limites de contar sua história, optando por uma escrita moderna. Entre as características desta ressaltadas na tese, indicamos: auto-reflexiva; desnudada; fragmentada; atravessada pela atrofia da memória coletiva e da narrativa tradicional; assumidamente interpretativa; nascida do mergulho, a partir do presente de sofrimento, na memória inconsciente. Indicaremos ainda as marcas do questionamento da possibilidade de narrar identificadas no texto e a apropriação empreendida pela personagem da figura do contador de histórias, a qual, em última instância, ela não conseguirá atualizar. E, além do diálogo com a narrativa tradicional, exporemos aqueles com outras formas de comunicação (epistolar, jornalística). Ainda neste capítulo, nos deteremos no trabalho de memória realizado pela personagem; discutiremos seu estatuto de *testemunha*; e acompanharemos sua *experiência de subjetivação*, por meio da qual ela cria um outro *eu* para narrar.

O último capítulo será dedicado aos outros dois romances de Hatoum e, evidentemente, aos personagens de Nael e Lavo, narradores que se apresentam como autores dos livros que lemos. Nele, analisaremos temáticas identificadas em nossa interpretação do *Relato* e outras específicas (ou que surgem com mais força) a estes dois títulos. Entre as primeiras, lembramos: o desnudamento da escrita; o originário; a experiência-limite; aquela de subjetivação; o vínculo do passado reatualizado com o presente. Já entre as segundas,

citamos a problemática do *duplo*, evidente em *Dois Irmãos*, mas também presente em *Cinzas do Norte*; e aquela da paternidade. Esta será explorada a partir da dúvida de Nael sobre quem é seu pai e do conflito vivido entre o protagonista de *Cinzas do Norte* (Mundo) com seu suposto pai.

Uma figura que será interpretada com vagar neste quarto capítulo será aquela do agregado, que ganha contornos fortes e precisos em Nael. Ao examinarmos este personagem, procuraremos mostrar a potência de aguda crítica social existente no olhar fronteiriço. Já ao nos determos no último romance de Hatoum, nos ocuparemos do enfraquecimento das tensões da escrita e do vigor crítico deste livro, identificado quando comparado aos outros dois. Buscaremos sustentar que, embora Lavo detenha uma série de características similares aos dois outros narradores romanescos de Hatoum, ele não explora intensamente sua posição fronteiriça nem se debruça sobre sua experiência-limite, deixando de realizar uma série de movimentos identificados nos dois primeiros títulos e esvaziando a força de seu texto.

2 Canibalismo literário:

Exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum

“Em toda busca o viajante se confronta com apavorantes guardiães de território, um ogro aqui, um dragão ali. Até ali, e não além, o guardião domina. Mas o viajante tem de recusar a definição de fronteira feita pelo outro, tem de transgredir os limites que o medo determina. Ele cruza essa linha. A derrota do ogro é uma abertura do eu, uma expansão para o viajante naquilo que é possível ser.”

(Salman Rushdie)

2.1 O Oriente, qual deles?

A trama se passa numa cidade marcada pelo hibridismo cultural¹⁴ e atravessada pelas idéias de fronteira e trânsito: Manaus, uma capital que se separa da floresta pelas águas fluviais e se situa num estado que faz divisa com três outros países. Cenário de *Relato de um certo Oriente*, ela também constitui a cidade natal de Milton Hatoum. No livro, que conta histórias de conflitos, encontros e mistérios de personagens de uma família de ascendência libanesa, estão presentes a diversidade de costumes, línguas, e a convivência entre indivíduos de diferentes nacionalidades.

Logo no primeiro capítulo do romance, a narradora nos descreve uma parte da casa na qual acabara de acordar. O retrato traçado das duas salas contíguas é repleto de marcas identificatórias do Oriente, indicando uma representação estilizada desse território: tapete de Isfahan, elefante indiano, reproduções de ideogramas chineses e baús “com relevos de dragão nas cinco faces” (RCO, p. 10) são objetos de consumo dos ocidentais, tomados como símbolos desse nosso Outro, presentes nos cômodos. Como podemos perceber, o Oriente imaginário, erguido através da pomposa decoração das duas salas, é filtrado pelas lentes do Ocidente. E num só ambiente são reunidos objetos de diferentes países e culturas, como se estes pertencessem e constituíssem o mesmo espaço.

Ao longo do livro, continuaremos a nos deparar com referências ao nosso imaginário sobre o Oriente, como suas iguarias típicas, a reza voltada para Meca, o aprendizado do árabe, referências que serão mescladas à descrição e à narrativa sobre o povo, os costumes e a fauna da Amazônia. As culturas presentes no romance de Hatoum são, portanto, de grande contraste, fáceis de atrair e de serem lidas ou transformadas em objetos *exóticos* - tanto na sua dimensão amazônica quanto na oriental. Contudo, de modo geral, o escritor não explora a

¹⁴ Ao empregarmos o termo hibridismo, buscamos ressaltar a mútua influência e porosidade entre diferentes indivíduos e grupos, influência esta que não pressupõe, como mostraremos, a existência de nenhum substrato puro na base das identidades e culturas. Para a discussão deste conceito e outros no campo dos estudos culturais, cf. RESENDE, Beatriz. A indisciplina dos estudos culturais. In:____. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. P. 9-54.

categoria do exótico, entendida aqui como uma espécie de barreira à experiência de encontro ou de conhecimento daquele que difere de nós; uma forma de ver o Outro que o cristaliza, enquadrando-o numa diferença inalcançável. Nesse contexto, se o exótico implica reconhecimento da diferença, este prioriza a irredutibilidade desta no lugar da potencialidade do encontro; isso mesmo quando o indivíduo se deixa atravessar e perturbar pelo Outro. Como veremos, Hatoum não enfatiza esse olhar que congela e isola imagens do amazonense, do oriental ou do índio da região. Pelo contrário, o autor buscará antes explorar temas como o trânsito entre territórios, culturas, e criará personagens marcados por diferentes costumes.¹⁵

Já na capa do livro aprendemos, com a leitura do título, que não se trata de uma narrativa sobre “o” Oriente, mas que o relato se origina de “um certo oriente”. A escolha chega a soar natural, afinal, o livro se passa em grande parte em Manaus, e não em terras orientais. O autor, entretanto, poderia ter optado por afirmar a existência de um “pedaço do Oriente”, “puro”, nesse território brasileiro, ao invés de apontar para seu caráter singular e permitir a interpretação - para quem sabe ou descobre que o romance retrata uma família libanesa no Brasil - da existência de uma miscigenação ou hibridização das culturas. Com efeito, este “certo Oriente” retratado por Hatoum não é natural nem possui uma essência, mas resulta de uma construção (seja esta entendida como fictícia ou não, caso o intérprete opte por

¹⁵ Concordamos de maneira geral, porém, com Francisco Foot Hardman quando este chama a atenção para o risco de uma leitura que identifique os romances de Hatoum, sobretudo seu segundo título, a alguma espécie de exotismo. Com efeito, o crítico afirma que, em descrições de cenários naturais ou em narrativas de ações do presente, o texto do escritor manauara, especialmente em *Dois Irmãos*, avizinha-se muitas vezes “do gosto por vocábulos regionais da fauna e flora, ou mesmo apelidos trocistas de populares ou designações indígenas para criança ou mulher jovem (...) que soam artificiais na distância espaço-temporal do narrador, resvalando assim para um leve toque pinturesco de cores locais (...)”. Segundo Hardman, o problema é pontual e secundário, porém “malgrado intenções do autor, poderia contribuir para desviar a recepção de sua obra, em especial nos países do hemisfério norte (...), para alguma variante do exotismo nos trópicos. Exotismo não só amazônico, mas também orientalista, nas marcas leves desses arabismos que percorrem o texto (...). Felizmente, as passagens que permitiriam a abertura de tal flanco são, no conjunto do texto, devidamente matizadas. Porque, na verdade, as duas narrativas se negam (...) quase o tempo todo, a fornecer chaves referenciais fáceis que reintroduziriam o neo-naturalismo regional e/ou étnico por alguma sorte de lugar-comum retórico.” Nesse contexto, apesar das ressalvas, reiteramos nosso exame do afastamento de Hatoum da perspectiva exótica que transforma a diferença num absoluto inalcançável. Ao longo deste capítulo, também exporemos seu distanciamento de qualquer visão naturalista que buscaria documentar uma realidade entendida como dada. Cf. HARDMAN, Francisco Foot. *Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. Letterature d’America*, Roma, v. XIX-XX, n. 83-84, p. 147-160, 2000.

uma leitura mais realista do livro, caminho que não constituirá a principal via percorrida aqui). Situado no extremo Norte do Brasil, ele não constitui um universo fechado; é integrado por indivíduos de diferentes países, além de amazonenses, de diversas etnias, que se afetam e se deixam afetar uns aos outros.

Além do título, nos depararemos ao longo de todo o livro com outros exemplos de como esse mundo criado pelo autor é único, não podendo ser reduzido a estereótipos sobre a Amazônia ou o Oriente. E a linha fronteira que o separa dos territórios vizinhos, nesse caso, só pode ser considerada fruto de uma constelação de vontades e acontecimentos, uma construção que não é visível (ao menos não com os olhos, como presença). Assim, diferentemente da narradora do romance, que procurou, como mostraremos no próximo capítulo, “ver”, do rio ou à grande altura, sua cidade, outra voz do romance, ao nos narrar sua chegada ao Amazonas, enfatiza o caráter arbitrário desta linha divisória:

“A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores (...)”. (RCO, p. 71)¹⁶

Nesse contexto, gostaríamos de sugerir que Hatoum explora e brinca no *Relato* - procedimento ao qual dará prosseguimento em *Dois Irmãos* - com a diferenciação e separação entre Oriente e Ocidente que marca os textos nomeados por Edward Said de *orientalistas*. Esta distinção foi incorporada ao nosso olhar, discurso e conhecimento sobre esse imenso território que constituímos como nosso Outro – e cuja oposição a nós está, portanto, na base

¹⁶ Trata-se da voz do marido de Emilie (reproduzida por Dorner, narrador secundário do romance), personagem sem nome que, ao lado dela, criou a narradora principal do *Relato* e seu irmão. Indicamos que o trecho citado está entre aspas por já integrar, no romance, uma citação. Repetiremos esse procedimento ao longo da tese, pois consideramos significativo o fato de a quase totalidade do texto do *Relato* encontrar-se isolada por esse sinal de pontuação. E assim o leitor poderá identificar, em cada uma das citações, aquelas que estão num capítulo do livro abrangido por aspas. Do mesmo modo, quando o trecho destacado do romance de Hatoum for menor do que três linhas (e já constituir uma citação no interior do romance) ele aparecerá aqui duas vezes entre aspas. Ressaltamos que também fazemos questão de inserir parênteses no início e no final do trecho destacado para enfatizarmos sua localização no interior de uma longa citação.

de nossa “identidade ocidental”. O sentido mais amplo de orientalismo é assim descrito por Said:

(...) um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre o “o Oriente” e (a maior parte do tempo) “o Ocidente”. Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como ponto de partida para elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, “mente”, destino e assim por diante.¹⁷

Said refere-se ainda a outros dois sentidos do termo, os quais não trabalharemos aqui, mas consideramos importante lembrar por serem todos os três entendidos como interdependentes. Estes se dirigem à dimensão acadêmica (todos professores e pesquisadores do oriente seriam, assim, orientalistas) e àquela institucional do orientalismo, cujas “raízes” podem ser localizadas, sem muito rigor, no final do século XVIII. Neste último caso, o orientalismo seria entendido também como uma “instituição organizada para negociar com o Oriente (...) – em resumo, (...) como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.”¹⁸

Como James Clifford nos chama a atenção em ensaio sobre o título de Said, segundo as duas últimas acepções do termo aqui citadas, o orientalismo diz respeito e preocupa-se com um suposto Oriente, enquanto que, de acordo com o primeiro sentido, ele “existe meramente como a construção de uma operação mental questionável.”¹⁹ E será, pois, essa operação mental, e o questionamento radical desta realizado por Said, que nos interessará aqui, operação que constitui o ponto de partida de qualquer estudo, discurso ou ficção que se diz sobre o Oriente - o que não significa, porém, que estes necessariamente a aceitem.

¹⁷ SAID, Edward W. *Orientalismo*. Op. cit, p. 14.

¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹⁹ CLIFFORD, James. On *orientalism*. In: _____. *The predicament of culture*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1988. P. 260.

Nesse contexto, embora consideremos que o romance de Hatoum parta desta separação e diferenciação entre Oriente e Ocidente, é importante enfatizarmos que ele não a essencializa nem se refere de modo acrítico a ela, mas antes brinca com a distinção, mostrando-nos como as diferenças não são dadas, podendo se alterar no convívio com os outros, e como os personagens, comportamentos e hábitos existentes no território único que ele constrói não podem ser submetidos a um olhar redutor ou a uma imagem estereotipada. Desse modo, a interpretação desse universo particular deve levar em conta o trânsito entre as culturas (questionando, assim, a suposta “separação” existente entre estas) e o ato político implicado na eleição de imagens como símbolo de um mundo tão heterogêneo. Deve, portanto, considerar as culturas, segundo Clifford, “não como organicamente unificadas ou tradicionalmente contínuas, mas antes como *negociadas* (...)”.²⁰

Dessa forma, neste “certo Oriente”, Emilie, a matriarca libanesa da família, cristã fervorosa, casa-se com um muçulmano, o que a leva a viver desavenças com o marido. Nada, porém, que abale o casamento, ganhe dimensões trágicas ou ultrapasse o âmbito da briga de casal. Os dois chegam, antes do casamento, a fazer ““(...) um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma (...)”” (RCO, p. 69). E o vigor com o qual cada um dedica-se a sua crença não impede que o espaço do quarto conjugal seja partilhado por imagens das duas religiões. Assim, no cômodo do casal, estátuas de santos convivem com um tapete o qual Emilie não tinha conhecimento

“(...) (de que) a geometria dos desenhos simbolizava a criação (...). E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro das Revelações, representado por um pequeno quadrado amarelo. (...)” (RCO, p. 44)

O casal não se adequa, portanto, ao estereótipo de intolerância e guerra entre cristãos e muçulmanos integrante da visão comumente aceita do Oriente e do Líbano, parecendo antes

²⁰ Ibidem, p. 273, grifo nosso.

um exemplo irônico e crítico deste estereótipo, ou uma referência à difundida imagem da tolerância religiosa nacional. E as brigas, acessos e revides entre os dois, incluindo o pacto de mútuo respeito pela crença do outro, podem ser lidas como integrantes das negociações às quais nos referimos acima, constitutivas das identificações culturais e pessoais.

Uma dessas desavenças se iniciou num remoto Natal, quando o marido de Emilie se enfureceu com o método empregado para a matança dos carneiros, que morriam vagarosamente após terem sido embriagados e estrangulados. Segundo ele, um martírio que ““(...) só pode ser obra de cristão (...)”” (RCO, p. 36). Emilie empregou duas estratégias para lidar com a revolta do marido. Num primeiro momento, agiu de modo conciliador. Embora ele tenha abandonado a casa na noite da grande celebração cristã e destruído imagens de santos e do menino Jesus pertencentes a ela, encarregou a empregada, logo no dia seguinte do desentendimento, de sair em busca dele.

“(...) Durante o tormento da madrugada (depois da saída do marido de casa e de Emilie já ter descoberto a destruição de suas preciosas estátuas) ela não esquecer de separar para ele uma travessa de comida e uma bandeja de doces, frutas secas e uma cumbuca cheia de compota de goiaba. Ela cochichava à empregada que o rancor de um homem apaixonado se amaina com carinho e quitutes. (...)” (RCO, p. 46)

Após o retorno para casa, a desavença continua, mas perde o peso e a gravidade. Durante dias, Emilie terá seus santos ocultados pelo marido. E Hakim, seu filho mais velho, lhe revelará, cotidianamente, o local do esconderijo. Desta vez, porém, ela revidará a provocação na mesma moeda, mudando, dessa forma, de estratégia. Emilie esperará o mês sagrado dos muçulmanos, o Ramadã, para esconder o “Livro”:

“(...) Ela esperou com paciência o mês de junho, e na manhã do vigésimo sétimo dia as portas da Parisiense foram trancadas com ferrolho e cadeado. A casa e a loja se tornaram um cárcere sem luz onde meu pai procurava encontrar às cegas os quatro anjos da Glorificação e as vinte e oito casas lunares onde habitam o alfabeto e o homem na sua plenitude. (...)” (RCO, p. 48)

A estratégia parece dar resultado, pois ao menos esse episódio não tem mais nenhum prolongamento citado no romance. E como demonstramos, o diálogo entre o cristianismo e o islamismo fervorosos de nossos personagens pode ser interpretado como uma negociação a partir da qual eles se desentendem, provocam-se e chegam a acordos - provisórios, como todos, mas, na maior parte das vezes, pacíficos.

Já a imagem da tolerância religiosa brasileira se fará presente no comportamento da matriarca, que adere a “superstições” da Amazônia e cumpre uma promessa, após a morte do irmão, que tem ares do conhecido sincretismo religioso brasileiro (prática que implica ao menos uma parcela da mencionada tolerância). Assim, a cada ano, na data de aniversário da morte do irmão, Emilie, depois de caminhar até a igreja, onde ““(…) orava os responsos de Santo Antônio (…)”” (RCO, p. 85), seguia até o local em que Emir se suicidou, na ““(…) boca do igarapé dos Educandos, onde jogava na água um vaso com flores e um retrato do irmão (…)”” (RCO, p. 85).

O vínculo entre este “certo Oriente” e aquele retratado em *Dois irmãos* é traçado pelo próprio Hatoum, com discrição. Logo no início do segundo romance do autor, o narrador faz referência a uma “amiga quase centenária” (DI, p.12) de Zana, a mãe libanesa dos gêmeos do livro, cuja história de ódio o narrador nos transmite. Internada numa clínica, pouco antes de morrer, Zana perguntou em árabe, para a filha e a tal amiga, se os dois filhos haviam se reconciliado. Já quase no final do romance, no antepenúltimo capítulo, a intertextualidade entre os dois títulos é explicitada pelo escritor com a breve aparição da personagem Emilie, do *Relato*, sugerindo-nos ser ela a amiga citada no início do romance:

“Não quero ver mais ninguém”, dizia Zana quando batiam na porta. Só com uma visita ela foi paciente: a velha matriarca Emilie, que raramente passava em casa. Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mais tranqüila, sem alarde. Ouvi aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e vi aquela mulher, ainda tão forte no fim da vida: a atenção

concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto. (DI, p. 249-250)²¹

Se Hatoum expressa claramente assim a ligação entre os dois romances, indicando que a leitura do segundo leva àquela do primeiro, outros vínculos e semelhanças explorados nas duas obras já sugerem que elas tratam do mesmo território singular, *ficcionalizado* pelo autor. E embora no segundo título as referências ao Oriente surjam de modo mais esparso e com menos imponência, elas continuam a se mesclar aos sons, cheiros e iguarias amazônicas, como no *Relato*. A família retratada em *Dois Irmãos* também é formada por mãe cristã e pai muçulmano. E se nesta trama eles não enfrentam entre si atritos referentes à diferença religiosa, deparam-se com resistências externas, pois as cristãs maronitas da cidade

não aceitavam a idéia de ver Zana casar-se com um muçulmano. Ficavam de vigília na calçada do Biblos, encomendavam novenas para que ela não se casasse com Halim. Diziam a Deus e o mundo fuxicos assim: que ele era um mascateiro, um teque-teque qualquer, um rude, um maometano das montanhas do sul do Líbano que se vestia como um pé-rapado (...). (DI, p. 52)

Ao decidir aceitar a proposta de casamento, Zana impôs suas condições, negociou: “tinham de casar diante do altar de Nossa Senhora do Líbano, com a presença das maronitas e católicas de Manaus” (DI, p. 53). E se Halim aceitou os termos propostos, também encontrou uma forma de dar o troco nas ratas de igreja durante a cerimônia, celebrada na Nossa Senhora dos Remédios. Ainda no altar, tascou um beijo voraz em sua esposa, demonstrando falta de recato e de reverência tanto ao padre quanto às beatas.

²¹ Lembramos que um segundo personagem pode ainda ser interpretado como integrante dos dois primeiros romances de Hatoum: o coveiro Adamor. A narradora do *Relato* encontra com este ao visitar o jazigo de Emilie, quando Adamor Piedade lhe conta de sua vida dedicada ao sepultamento dos mortos. Já em *Dois Irmãos*, ele não é mais Adamor Piedade, mas Adamor Perna-de-Sapo ou Adamor, o peixeiro. A história do passado glorioso deste é contada pelo narrador: a homenagem recebida por ter encontrado e salvo um militar americano cujo avião havia desaparecido na floresta durante a Segunda Guerra. Neste romance, o personagem também reaparece como coveiro, o que reforça a hipótese de ele ser o mesmo da trama anterior. Contudo, permanecem contradições que podem ser lidas como empecilho a tal interpretação, como o fato de Adamor Piedade ter falado da sua dedicação de vida inteira ao enterro dos mortos, fato que não poderia ter sido vivido por Perna-de-Sapo, que, além de peixeiro de longa data foi mateiro.

Hatoum, portanto, mescla e filtra diferentes imagens, referências e citações das culturas árabe e amazônica, criando em seus dois primeiros romances um universo singular no qual habitam as respectivas famílias de ascendência libanesa que ocupam o centro das suas tramas. Universo este que, com suas diferenças e peculiaridades, atrai o leitor das outras regiões do país, mas com o qual este leitor também estabelece identificações e se deixa afetar tanto pelo encanto quanto pelo horror que é capaz de despertar as evocações da nossa imagem. Pois, como Hatoum explicitará em sua obra, o encontro e a mútua influência entre as diferenças, dos quais tratamos aqui, não implicam, infelizmente, a concretização das idéias de igualdade ou justiça.

Assim, apesar das cenas idílicas descritas pelo escritor, nas quais cheiros e temperos amazônicos se misturam a palavras, costumes e especialidades árabes, dos afetos e das alianças formadas entre moradores provenientes de “diferentes mundos”, a Manaus descrita por ele não é a do êxito de um projeto pacífico de miscigenação, assimilação ou convivência multicultural. Longe disso. É atravessada por vestígios e heranças da colonização, em especial suas práticas de violência e exclusão. O escritor nos expõe, pois, as marcas da brutalidade da colonização no presente narrado e no passado reapropriado. Como ressalta Luiz Costa Lima, referindo-se ao *Relato*, “a marca proustiana de Milton Hatoum se prolonga em braço evidente de acusação política.”²² Assim, nas casas que poderíamos qualificar como de *boas famílias*, em que vivem aqueles indivíduos chamados de *afilhados* e *agregados*, frutos das famosas relações de favor brasileiras e figuras centrais na obra do escritor, o autor retrata e denuncia a ausência de um claro limite entre trabalho e escravidão.

Desse modo, embora, no *Relato*, Emilie e Anastácia Socorro, juntas, bordassem, costurassem e proseassem sobre suas lembranças, passadas em terras tão distintas, Anastácia, como todas as outras empregadas da casa, nunca recebeu para trabalhar. E se esta, ao escutar

²² LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. P. 315.

Emilie, ““(…) impressionava-se com a parreira sobre o pátio pequeno, o telhado de folhas, suspenso, de onde brotavam cachos de uvas minúsculas, quase brancas e transparentes (...)”” (RCO, p. 88), a patroa, que nunca tinha morado no interior do Amazonas, ficava como que hipnotizada ao ouvir a lavadeira. ““(…) Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêm em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis (...)”” (RCO, p. 91). E sua reação não era apenas de admiração, mas também de crença. Pois, como conta Hakim, os tajás e as trepadeiras foram plantados no jardim da casa.

Contudo, a convivência diária, a realização conjunta de atividades, a escuta atenta e a influência da figura de Anastácia não tornaram Emilie mais generosa com ela. Além de não pagar pelo seu trabalho, a matriarca reclamava do quanto ela comia e, nos finais de semana em que ela aparecia com afilhados e sobrinhos, ocupava as crianças com diferentes tarefas domésticas. O primogênito Hakim testemunhou, se revoltou e sofreu com as violências padecidas pelas empregadas da casa e com as injustiças cometidas por Emilie e dois de seus filhos, o que às vezes o distanciava da mãe e foi decisivo na sua resolução de deixar a família e Manaus:

“(…) Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas das refeições. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral. A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente. (...)” (RCO, p. 86)

Já em *Dois Irmãos*, a partilha da mesma crença religiosa com Domingas aproximou Zana desta e reforçou a confiança da patroa na empregada. Pois, quando ficava em pânico com os comentários das vizinhas sobre a maldade das cunhantãs, que malinariam as crianças, Zana lembrava-se que as duas se irmanavam na veneração ao mesmo Deus. O caminho que conduzia a irmanação religiosa à concretização de laços fraternais na vida cotidiana, longe do

altar, devia, contudo, ser de mão única. Pois o filho de Domingas não merecia da parte de Zana o mesmo respeito e cuidado com os quais ela esperava que a empregada tratasse os seus. Ele não era poupado dos trabalhos da casa, vivia fazendo *favores* aos vizinhos da família e seus estudos estavam sempre em segundo plano, como ele mesmo nos relata:

Eu contava os segundos para ir à escola, era um alívio. Mas faltava às aulas duas, três vezes por semana. Fardado, pronto para sair, a ordem de Zana azarava a minha manhã na escola: “Tens que pegar os vestidos na costureira e depois passar no Au Bon Marché para pagar as contas”. Eu bem podia fazer essas coisas à tarde, mas ela insistia, teimava. Eu atrasava as lições de casa, era repreendido pelas professoras (...) Fazia tudo às pressas, e até hoje me vejo correndo da manhã à noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens. (DI, p. 88)

A exploração de Domingas é descrita ao longo de todo o romance. E seu estatuto, entre trabalhadora e escrava, também. Um determinado trecho do livro, porém, pode ser interpretado como a narrativa do ato de compra da índia, ainda menina, quando foi “oferecida” por uma freira ao casal Zana e Halim. Após ter se tornado órfã, Domingas deixou São João, na margem do Jurubaxi, ao lado de uma religiosa das missões de Santa Isabel do rio Negro. Afastada para sempre do irmão, foi levada para o orfanato de Manaus, onde morou enclausurada por cerca de dois anos e foi alfabetizada. Após o período de “aprendizado” e “domesticação”, foi levada até a casa de Zana, onde escutou ameaças: “‘Trouxe uma cunhantã para vocês’, disse a irmã. ‘Sabe fazer tudo, lê e escreve direitinho, mas se ela der trabalho, volta para o internato e nunca mais sai de lá’” (DI, p. 77). Tendo aceitado a “oferta”, a mais nova “patroa” não esqueceu de fazer uma espécie de doação às freiras. E embora a relação de troca da índia pela quantia em dinheiro não seja explícita - ainda mais se considerarmos a religiosidade de Zana, que, desse modo, poderia ter o hábito de contribuir com as obras das religiosas - é possível ler no romance a existência de tal vínculo que configuraria de modo claro a condição escrava de Domingas, transformada em objeto de compra.

Entraram na sala, onde havia mesinhas e cadeiras de madeira empilhadas num canto. “Tudo isso pertencia ao restaurante do meu pai”, disse a mulher, “mas agora a senhora pode levar para o orfanato.” Irmã Damasceno agradeceu. Parecia esperar mais alguma coisa. Olhou para mim e disse: “Dona Zana, a tua patroa, é muito generosa, vê se não faz besteira, minha filha”. Zana tirou um envelope do pequeno altar e o entregou à religiosa. (DI, p. 77)

Num outro trecho do livro, outro comentário reafirmará a condição da empregada. O filho mais velho do casal, Yaqub, esbravejará com o pai contra seu irmão gêmeo, que lhe havia roubado oitocentos e vinte dólares, sua poupança de um ano. Furioso, ele disse: “Mimem esse crápula até ele acabar com vocês! Vendam a loja e a casa! Vendam a Domingas, vendam tudo para estimular a safadeza dele!” (DI, p. 124). Desse modo, mesmo que a operação de compra e venda da empregada não tenha se realizado efetivamente, torna-se claro que, num momento de fúria, o sentimento de que ela constitui propriedade familiar aflora, sendo enunciado explicitamente.

Em entrevista concedida a Terciane Alves, Hatoum afirma que miscigenação e mistura social não levam necessariamente à tolerância, e que nunca acreditou na difundida tese de cordialidade e tolerância do povo brasileiro. Como exemplo, cita o tratamento dispensado aos índios e negros, párias na Amazônia, e a repressão sofrida pelos primeiros no Dia do Descobrimento, em Porto Seguro. “Outro dia, estava andando pelo centro, e alguém tocou nas minhas costas e disse: ‘Meu senhor, eu sou preto, mas não sou ladrão’. Um cara que queria dois reais para pegar um ônibus. Então é isso, acho que há uma fachada de tolerância e de cordialidade generalizada.”²³ Ao ser perguntado se haveria aí hipocrisia, acrescentou: “Pura hipocrisia. E um tremendo desdém que boa parte da elite sente pelo povo brasileiro. Machado de Assis percebeu isso há mais de cem anos.”²⁴ Já em reportagem de autoria de Daniel Piza,

²³ ALVES, Terciane. A tolerância racial no Brasil é um mito. In: MARETTI, Eduardo (org.). *Escritores*. São Paulo: Limiar, 2002. P. 222.

²⁴ *Ibidem*, p. 222.

Hatoum faz afirmação similar: “Mestiçagem com desigualdade brutal não é salvação de nada.”²⁵

Ao se referir à tolerância, Hatoum parece, pois, associá-la às idéias de justiça social, igualdade de direitos, cidadania. Ele a opõe, desse modo, ao citado desdém das elites, que pode ainda ser traduzido como racismo, herança do sistema escravocrata e colonial, exclusão social, permanência da ordem estamental (ou o emprego disfarçado de um “sistema de castas”, se lermos ao pé da letra a comparação feita por ele entre índios da Amazônia e párias). Enfim, tolerância e desigualdade social extrema não coexistem segundo o escritor. Portanto, se Hatoum revela através da construção de seu “certo Oriente” a dimensão desde sempre híbrida das culturas – e conseqüentemente o ato político de dominação inerente às homogeneizações e essencializações –, por outro lado critica as teses e imagens tantas vezes repetidas através das quais os brasileiros se reconhecem como um povo cordial e tolerante, país onde não haveria conflito racial, já que é fruto do encontro de três “raças”.²⁶

Nesse contexto, se os encontros e as fortes influências entre diversas culturas, religiões e práticas sociais exige uma tolerância mínima em relação às diferenças, tal tolerância, como

²⁵ PIZA, Daniel. Relato de um certo Hatoum. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2001. Caderno 2, p. D6-D7.

²⁶ Embora a tese de que não há racismo no Brasil (ou que “nosso racismo é melhor”) ainda seja largamente difundida, sendo empregada atualmente, por exemplo, como argumento em discursos que buscam rejeitar políticas de ação afirmativa, como aquela de cotas em universidades públicas, não é difícil, como faz Hatoum e muitos outros, criticá-la. Uma interessante leitura das ambigüidades e contradições que atravessam a idéia da mistura de raças no Brasil foi feita por NORVELL, John M. A brancura desconfortável das camadas médias brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos (org.). *Raça como Retórica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. P. 245-267. O autor revê narrativas clássicas da nossa historiografia – em especial *Retrato do Brasil* (Paulo Prado, 1928), *Casa-grande & Senzala* (Gilberto Freyre, 1933), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda, 1936) – nas quais a nação brasileira é vista como uma mistura de raças dos europeus, índios e negros ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, brasileiros continuariam a se mesclar com índios e negros. Segundo o autor, parece existir sempre um determinado momento em que a mescla fundadora das raças coexiste com a idéia da mistura de raças como algo permanente na nação, na qual o sujeito branco ocupa o lugar central da mistura vista como constituinte do povo brasileiro. “É possível dizer ‘brasileiros misturaram-se com negros e com índios’, mas é impensável dizer ‘brasileiros misturaram-se com portugueses ou europeus’. O ‘brasileiro’ é, portanto, um paradoxo genealógico que, em uma construção lingüística, é uma mescla (...); como sujeito gramatical ativo, porém, mistura-se com duas dessas raças, mas não com a terceira, a européia, porque há, neste caso, uma suposta continuidade” (ibidem, p. 256-257). A contradição apontada por ele nos ensaios teria levado a duas narrativas conflitantes sobre raça e nacionalidade, identificadas por ele em seu trabalho etnográfico entre cariocas de classe média da Zona Sul. Enquanto numa delas a civilização nacional é vista como mesclada, na outra, cariocas das classes médias e altas vêm-se em parte como excluídos da nação híbrida. A antiga crença no branqueamento poderia, assim, estar sendo ultrapassada por narrativas duais de pertença.

nas tramas criadas por Hatoum, não é necessariamente transposta para o plano social nem pode ser generalizada. Ela fará parte de negociações, conflitos, acordos provisórios, sendo atravessada e constituída por diferentes (e instáveis) arranjos de forças. O alvo da crítica de Hatoum nos parece, contudo, ser o desrespeito freqüente e disseminado, por parte das elites nacionais, à igualdade de direitos e a uma noção de cidadania inclusiva, que não faça distinções de etnia, gênero e procedência social. Sua denúncia localiza-se, assim, na permanência de mecanismos, práticas e preconceitos da nossa antiga sociedade escravocrata e estamental. E justamente porque seus dois primeiros romances retratam situações de vigorosa mistura e miscigenação cultural nas quais também atua uma brutal desigualdade e injustiça social (ou estampa a citada “hipocrisia” nacional) que esta sua crítica escapa à ingenuidade maniqueísta. Nesse contexto, concordamos mais uma vez com Costa Lima quando este afirma que *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* constituem

narrativas que tematizam a marginalidade da terra que as contém, terras a que se estendeu, sem propriamente a internalizar, a estrutura da sociedade pós-iluminista. Terras formadas por estratos humanos, soterrados, anônimos, sobre os quais, por algumas décadas, se sobrepõem uns poucos grupamentos, provisoriamente estabilizados. Mas que, talvez mesmo por isso, atraem deslocados ou fugitivos de todo o mundo.²⁷

2.2 Hatoum e o orientalismo

Gostaríamos de lembrar três dados biográficos de Hatoum relacionados a seu vínculo com o Oriente e com o chamado orientalismo. Consideramos, assim, profícuo manter presentes algumas informações elementares sobre “quem fala”, sob a condição de não procurar aplicar ou adequar essas informações à interpretação do romance; explicar a obra pela biografia do autor. Nesse contexto, não pretendemos, ao apresentar esses dados, examinar ou imaginar supostos sentimentos, intenções ou modos de subjetivação do escritor. Essas observações biográficas serão feitas no sentido de apontar o lugar de partida dos

²⁷ LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum. In: _____. *Intervenções*. Op. cit., p. 319.

romances. As possíveis implicações desse ponto de partida só serão localizadas na obra de ficção e, mesmo assim, independentemente de qualquer interpretação causal.

A primeira dessas informações biográficas consiste na ascendência árabe de Hatoum. O escritor é filho de mãe amazonense de origem libanesa, cristã, e de pai libanês, muçulmano. Durante 50 anos, seu pai levou sua mãe à igreja aos domingos. Isso não o afastou, contudo, do hábito de rezar o Alcorão. Impossível esquecer, nesse contexto, a caracterização dos casais das famílias nucleares dos dois primeiros romances do autor. Ao relatar essas lembranças, Hatoum critica o estereótipo preconceituoso que reduz diferentes sociedades a uma imagem de intolerância e radicalidade:

Sempre vi meu pai levando minha mãe à igreja. Ele esperava no carro e depois voltavam os dois para casa. (...) minha mãe conta que quando foi a Beirute e quis conhecer uma igreja importante, os parentes do meu pai, que são muçulmanos, a levaram para a igreja. Há um clichê, um estereótipo de que o Islã é intolerante, radical. Isso é um discurso forjado. Você não pode colocar um bilhão de muçulmanos no mesmo balaio.²⁸

Nascido em Manaus, Hatoum viveu nesta cidade até os 15 anos, quando se mudou para Brasília (onde morou nos turbulentos anos de 68 e 69) e depois ganhou o mundo. O autor passou os anos 70 em São Paulo (cidade na qual se formou em arquitetura) e viveu ainda em Barcelona, Madri e Paris. Após 18 anos fora, em 1984, retornou a Manaus, onde foi professor de língua e literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas. Em 1999, depois de cerca de quinze anos, deixou a cidade de novo. Desde então, mora em São Paulo. Em seu percurso, Hatoum viveu ainda em outros locais, dentro e fora do Brasil, como Taubaté, onde foi professor de uma faculdade de arquitetura, logo após sua formatura, e os Estados Unidos, para o qual viajou como escritor-residente de Berkeley, Stanford e Yale.²⁹

²⁸ O arquiteto da memória. 11 out. 2004. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1355392,00.html>. Acesso em: 11 maio 2007.

²⁹ Cf.: PIZA, Daniel. Relato de um certo Hatoum. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit; TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006; ERCILIA, Maria. Milton Hatoum em entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1990. Revista d', p. 4-8.

Através da apresentação deste resumo biográfico, procuramos mostrar que o escritor ocupa uma posição singular - podendo, evidentemente, ser explorada com maior ou menor intensidade por ele, radicalizada ou minimizada. Dependendo do ponto de vista, Hatoum pode ser visto como um ocidental; como um brasileiro ou amazonense (se quisermos enfatizar a diferença desse estado em relação ao resto do país); como um oriental nascido no Brasil; ou como um cidadão cosmopolita que viveu em grandes metrópoles (morando numa delas hoje). Não há, porém, por que priorizar um desses pontos de vista em detrimento dos outros, de modo que preferimos supor que ele incorporou todas essas influências. Filtrando-as, claro.

De acordo com essa perspectiva, Hatoum poderá se localizar ao mesmo tempo dentro e fora do Oriente, constituir-se simultaneamente como um ocidental e um oriental a olhar o Oriente.³⁰ Posição similar à do crítico palestino Edward Said, citado mais acima. Como se sabe, Said nasceu em Jerusalém, estudou em escolas de língua inglesa e se formou nos Estados Unidos, onde foi professor em Columbia e se engajou na causa palestina. A duplicidade deste intelectual, que não pode ser inteiramente identificado nem ao mundo ocidental nem ao oriental sem que se perca grande parte da riqueza de sua crítica e de sua fala se faz presente em seu próprio nome, tal como ele mesmo nos observa, com humor:

(...) levei quase cinquenta anos para me acostumar, ou, mais exatamente, para me sentir menos desconfortável, com “Edward”, um nome ridiculamente inglês atrelado à força ao sobrenome inequivocamente árabe Said. Verdade que minha mãe me explicou que eu havia recebido o nome Edward em homenagem ao príncipe de Gales, que fazia bela figura em 1935 (...), e que Said era o nome de vários tios e primos. (...) Durante anos, dependendo das circunstâncias específicas, eu pronunciava rapidamente o “Edward” e enfatizava o “Said”; em outras ocasiões, fazia o contrário, ou então juntava um nome no outro de modo tão rápido que nenhum dos dois soava claro. A única coisa que eu não podia tolerar (...) era a reação descrente e (...) desalentadora: Edward? Said?³¹

³⁰ Ressaltamos que se trata de uma opção, visto que ele pode sempre investir numa determinada identificação e fechar-se para outras; opção, contudo, que além de nos parecer ter sido a sua e constituir aquela que ele defende publicamente, se faz sem dúvida mais presente na sua vida do que na daqueles que sempre viveram num mesmo lugar, pátria também de seus familiares.

³¹ SAID, Edward W. *Fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P. 19-20.

Já Hatoum, que se define como integrante de uma cultura ocidental-árabe-amazônica³², fez uma declaração semelhante à do crítico em entrevista concedida a José Castello: “Estou marcado por essa dualidade: dois países, duas línguas, duas culturas, duas religiões.”³³ E da mesma forma que ele pode se localizar no limiar do Oriente, também tem a possibilidade de se posicionar simultaneamente dentro e fora da Amazônia, pois nasceu e viveu lá, mas sempre na condição de filho de pai estrangeiro e de mãe de origem libanesa. Nesse contexto, a tal separação e distinção aceita entre Oriente e Ocidente torna-se problemática, ou ao menos questionável, visto que o autor é constituído por encontros, choques e intercâmbios entre diferentes culturas, podendo perceber que esse tal “Oriente” só existe e só é construído a partir do contato e dos jogos de força que são estabelecidos com o “Ocidente”. A fronteira, logo, é inventada, e pode sempre mudar de lugar. Ou, como o próprio escritor afirma, em artigo de 1996: “(...) as culturas circulam e perambulam tanto quanto Ibn Battuta, o viajante incansável, o maior escritor-andarilho do mundo árabe.”³⁴

Este posicionamento de Hatoum é similar, como mostraremos, ao dos narradores romanescos criados pelo escritor – embora, não custa lembrar mais uma vez, não afirmemos com isso que ele seja “causa” ou “explique” a criação desses personagens. Segundo anunciamos, estes serão aqui analisados como narradores *fronteiriços*, localização propícia, como procuraremos expor, à crítica aos limites aceitos como naturais e constitutivos de nosso saber, discursos e práticas e à indagação sobre a possibilidade de narrar, que poderá levar à verticalização da linguagem e à reflexividade do romance.

A segunda informação que consideramos pertinente ressaltar consiste no forte vínculo e conhecimento de Hatoum da obra de Said – o que reforça a hipótese de que ele faz referência à tese sobre orientalismo defendida pelo crítico palestino, porém, não pode servir

³² Cf. ALVES, Terciane. A tolerância racial no Brasil é um mito. In: MARETTI, Eduardo (org.). *Escritores*. Op. cit.

³³ CASTELLO, José. Milton Hatoum reclama a volta da indignação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1998. Caderno 2, p. D4.

³⁴ HATOU, Milton. Diálogo entre mundos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1996. Caderno Mais!, p. 5.

como uma espécie de “prova” a esta hipótese. Contudo, o escritor manauara não constitui mero leitor de Said, tendo desempenhado papel significativo na difusão da obra dele no Brasil. É ele, por exemplo, quem assina as orelhas da edição citada de *Orientalismo*, além de aparecer nessa publicação brasileira como o nome responsável pela sua Indicação editorial. Logo após os ataques terroristas do 11 de Setembro de 2001, Hatoum recomendou publicamente a leitura deste livro de Said, considerado por ele “fundamental para se compreender o que estamos vivendo”.³⁵ O título, segundo ele, torna-se “atualíssimo” depois dos mencionados ataques e do decorrente agravamento do racismo contra os árabes e o mundo islâmico: “Vivemos em mundos misturados. Separar é para dominar, como faziam os portugueses e espanhóis no processo de colonização. Esta falta de compreensão do que é diferente é o caminho mais direto para a intolerância e para o racismo”, afirmou.³⁶

Mais recentemente, Hatoum selecionou os textos de Said reunidos em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*³⁷ e traduziu outro título do autor, *Representações do intelectual*³⁸, sobre o qual ainda escreveu um artigo, publicado após a morte do crítico numa obra em sua homenagem.³⁹ Neste ensaio, o escritor expressa sua admiração por Said, cujo trabalho intelectual não poderia ser desvinculado de sua atividade como militante da causa palestina, e apresenta brevemente as influências diretas exercidas sobre o crítico, no título em questão, por três intelectuais: Sartre, Gramsci e Adorno. E é ao falar deste último e da inspiração que ele despertou em Said, com seu *Mínima Moralía*, que Hatoum aborda a temática do exílio. Para o escritor, a condição de exilado de Said “alimentou” sua produção intelectual, incluindo aí a elaboração do seu *Orientalismo*:

³⁵ A bibliografia básica da crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 2001. Suplemento Idéias, p. 1.

³⁶ Ibidem.

³⁷ SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³⁸ Idem. *Representações do intelectual*: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁹ Cf. HATOUM, Milton. Edward Said e os intelectuais. In: CLEMESHA, Arlene (org.). *Edward Said*: trabalho intelectual e crítica social. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005. P. 29-33.

A dúvida reiterada, a ausência de uma verdade absoluta, a instabilidade dos que não têm uma pátria ou nacionalidade, tudo isso ele reivindica não apenas ao exilado, mas também àqueles (todos nós) que podem refletir sobre a questão do exílio e de alguma forma sentir ou assimilar a angústia, o desespero e a aflição de quem não pode regressar ao seu lar e país.⁴⁰

Contudo, não é somente com a cultura árabe e com a obra de Said que Hatoum mantém intimidade, mas também com os textos orientalistas sobre a qual esta última trata. Em depoimento publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1991, ele nos conta que sua aprendizagem da cultura árabe-amazonense, à qual era vinculado afetivamente, cresceu através de leituras sobre esses dois universos tão distintos, incluindo aí os chamados títulos orientalistas. Nesse contexto, lembramos, embora o escritor possa questionar ou manter um posicionamento crítico em relação à rígida separação entre Ocidente e Oriente e à essencialização redutora desses universos marcados pela heterogeneidade, ele, como qualquer outro indivíduo, não pode negar a invenção dessa distinção como parte integrante e ativa de seu saber e de seu ser, assim como Said, por exemplo, frisou a dimensão pessoal de seu estudo, relacionada ao fato de ele “ter sido constituído como ‘um oriental’”.⁴¹ Ele pode, porém, além de perceber como essa separação é construída, não natural, incorporar e se nutrir dos encantos e das diferenças, proveitosos não apenas para a formação de novos discursos e crenças, mas também para a desintegração de antigos hábitos e saberes – dissolução, desse modo, dos velhos limites. Nesse contexto, ele assimilaria o que for de seu interesse (e, claro, estiver a seu alcance), como num “ritual de canibalismo literário”. Hatoum escreve, nesse sentido:

Eu apreciava alguns escritores europeus que, sintonizados com o renascimento oriental, escreveram obras que valorizam a cultura “excêntrica”, em oposição a uma cultura que se pretende mais complexa e artificial, produzida no “centro”, na Europa. Nossas peregrinações ao Oriente procuravam às vezes uma outra pátria, ou um lugar ideal para o sonho e o devaneio, como alguém que busca na paisagem estrangeira o avesso da casa em que habita. Para Gerard Nerval, o Egito é um país de mistérios e enigmas (...). Outras vezes esses escritores se armam de um projeto

⁴⁰ Ibidem, p. 32.

⁴¹ SAID, Edward W. *Orientalismo*. Op. cit., p. 37.

etnocêntrico, em que a glória pessoal de uma descoberta geográfica se mescla aos serviços prestados à pátria. O projeto literário serve ao expansionismo colonial. (...) Diante de textos tão díspares, fiz como um leitor que pratica um ritual de canibalismo literário, assimila o que lhe dá prazer. Com isso, quero dizer que a literatura árabe foi tão importante quanto os textos orientalistas, e esse duplo interesse residia sobretudo no encanto da linguagem, como nos contos de *As Mil e Uma Noites* ou na *Viagem ao Oriente*, de Nerval.⁴²

2.3 A cena da estréia (e as reações do público)

Ao estreiar como romancista na cena literária nacional, com o lançamento do *Relato*, Milton Hatoum ocupou rapidamente lugar de destaque. Foi premiado com o prestigiado Jabuti (1990), ganhou traduções no exterior e integra hoje a *História concisa da literatura brasileira*.⁴³ Embora não pretendamos realizar aqui um estudo da recepção de seu primeiro romance, consideramos proveitoso ressaltar determinados tópicos que marcaram seu exame pela crítica. Com efeito, identificamos em diferentes análises realizadas da obra, nem sempre concordantes, uma série de idéias vizinhas ou que podem ser aproximadas daquela aqui apresentada da apropriação da noção de orientalismo.

Ao introduzirmos essas análises, exploraremos certos pontos similares àqueles expostos anteriormente e outros dos quais divergimos. Enunciaremos ainda a problemática central sobre a qual nos debruçaremos e pela qual nos deixaremos guiar ao longo da tese, percorrendo suas implicações: o posicionamento fronteiriço dos narradores romanescos de

⁴² HATOUM, Milton. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out. 1991. Cultura, p. 1. Em “Passagem para um certo Oriente”, Hatoum fornece outras informações sobre seu contato com os textos orientalistas. Neste depoimento, ele escreve sobre a importância que teve para ele o contato com o Oriente borgiano. Mais do que isso: conta como se interessou por autores orientalistas após ter peregrinado pelos labirintos de Borges. E foi assim, com as indicações de leitura do escritor argentino, que ele se mudou para a Europa, onde conheceu arabistas e traduções de obras árabes. HATOUM, Milton. Passagem para um certo Oriente. *Remate de Males*, Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.

⁴³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. Lembramos que o título *Relato de um certo Oriente* já foi publicado na Inglaterra, França, Alemanha, Itália e nos Estados Unidos, entre outros países. Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007. Aproveitamos para registrar outros importantes prêmios recebidos pelo autor. Seu último livro, *Cinzas do Norte*, foi consagrado com o Jabuti 2006, tendo ficado em primeiro lugar na categoria romance e levado ainda o título de Livro do Ano de Ficção. Com esta mesma obra, Hatoum venceu o Portugal Telecom de Literatura Brasileira e ganhou o grande prêmio de literatura da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Já *Dois Irmãos* foi eleito em enquete realizada pelo *Correio Brasiliense* (2005) o melhor romance brasileiro dos últimos quinze anos. Cf. PIZA, Daniel. Destinos danados. *EntreLivros*, São Paulo, ano I, n. 5, p. 16-19, set. 2005; CONDE, Miguel. Milton Hatoum, o vencedor do ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 nov. 2006. Segundo Caderno, p. 2; BARBOSA, Adauri Antunes. Jabuti consagra Hatoum e Ruy Castro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 set. 2006. Segundo Caderno, p.2; VENTURA, Mauro. O escritor que coleciona prêmios. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 2006. Segundo Caderno, p.2.

Hatoum. Como sustentaremos, consideramos essa posição liminar da narradora do *Relato*, e o olhar de simultânea estranheza e familiaridade dela derivado, em grande parte responsável pelos efeitos aqui recortados despertados pela leitura da obra.

Frisamos, nesse contexto, que os poucos exames selecionados por nosso corte correspondem a diferentes datas, desde o lançamento do título em 1989, e a apreciações de fôlego mais curto ou longo, frutos tanto de estudos desdobrados com maior minúcia quanto de análises marcadas pela exigência de se escrever em cima do laço. Feitas essas ressalvas, distinguimos, entre os diferentes elogios e surpresas provocados pelo *Relato*: o abandono de antigos *topoi* representativos da Amazônia e de sua literatura⁴⁴; a reapresentação de uma Amazônia menos mítica, maravilhosa e exótica⁴⁵; suas fascinantes formas de descentramento⁴⁶; a renovação do regionalismo e a transculturação narrativa.⁴⁷

Ao elogiar a renúncia ao emprego de *topoi* da literatura regionalista amazônica e a adesão a uma estruturação romanesca similar a de obras como *O Som e A Fúria*, Flora Süssekind aprova a ruptura com temáticas e formas que marcaram essa literatura, tais como, supomos, seu caráter documental e a preocupação com os efeitos deterministas da natureza ou do meio social sobre o indivíduo, e a entrada numa estética que privilegia a dobra da linguagem sobre si mesma:

(...) se por um lado é magnífico – isso de deixar de lado velhos “tópoi” (homem versus natureza, seringueiros e descritivismos) da literatura regionalista amazônica, de Inglês de Souza, José Veríssimo e Rodolfo Teófilo a Dalcídio Jurandir, e se jogar de cara numa estruturação romanesca próxima à de *As Ondas*, de Virgínia Woolf, ou *O Som e A Fúria*, de Faulkner -, por outro lado, parece deixar meio sem solo umas tantas vezes a narrativa de Hatoum.⁴⁸

⁴⁴ SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989. Letras, p. G-6.

⁴⁵ FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre Orientes: viagens e memórias*. 1998. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

⁴⁶ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989. Suplemento Idéias, p. 4-5.

⁴⁷ PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004.

⁴⁸ SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

Não trataremos aqui da dificuldade identificada por Sússekind em Hatoum, a qual abordaremos no terceiro capítulo da tese, mas somente do exame positivo que ela faz do afastamento e da diferenciação do escritor de obras e nomes característicos da literatura regionalista amazônica. Sua crítica parece ecoar a tese defendida em sua dissertação de mestrado, na qual reflete a respeito de por que apenas o naturalismo tornou-se sistema em nossa literatura.⁴⁹ Nesta, ela explora a busca existente na literatura brasileira por unidade e especificidades capazes de prover os alicerces da identidade nacional. A obsessão documental naturalista se vincularia, assim, a esta procura pela identidade nacional una, pelo preenchimento do vazio da “orfandade” do nosso romance e da nossa história descontínua de país periférico, atravessado por divisões, dependências e influxos externos. País este integrante de um continente fundado como idéia européia, segundo sustenta Octavio Paz em ensaio citado pela autora, dedicado à literatura hispano-americana.⁵⁰ De acordo com Sússekind, “quanto mais longe a identidade e a nacionalidade que se busca, tanto maior a exigência que se faça da linguagem apenas mediadora ‘invisível’ de uma viagem impossível.”⁵¹

A literatura naturalista chegaria assim a abrir mão de seu caráter literário, privilegiando a busca da verdade de nossa realidade, a fidelidade ao referente, as dimensões representativa e denotativa da linguagem. E acabaria por reforçar o encobrimento de dependências, divisões e da ausência de tal identidade. Pois, ao supor a existência de uma realidade una e autônoma a ser representada, não permitiria a irrupção das fraturas, influências externas, descontinuidades. Além disso, na medida em que o projeto de restauração da estética naturalista é, em última instância, impossível, ele estaria condenado a uma compulsiva repetição. Repetição, como mostra a autora, que pode ser marcada por

⁴⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* 1982. 219 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, PUC, Rio de Janeiro, 1982.

⁵⁰ PAZ, Octavio. *Literatura de Fundação*. In: _____. *Signos em Rotação*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. P. 125-131.

⁵¹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Op. cit., p. 18-19.

caráter conservador ou diferencial, sendo este último o caminho para as transformações históricas e estéticas. Citemos, nesse contexto, um trecho do final da dissertação:

Em meio a uma utopia e uma cultura européias, numa terra em que se aprende a ver com os olhos dos que a colonizaram, onde “o passado é algo que não podemos abandonar e a que tampouco podemos regressar” (Octávio Paz), acaba-se exigindo da literatura que realize um impossível, um regresso à origem. Da literatura se espera que, com uma estética naturalista, conquiste a identidade nacional, uma paternidade indiscutível, e que reproduza de maneira una e fotográfica a *terra mater* latino americana.⁵²

Ao valorizar no romance de Hatoum o abandono do regionalismo amazônico⁵³ (e conseqüentemente, a preocupação documental recorrente nesta literatura), Sússekind também sugeriria, suspeitamos, a ruptura com tal busca da identidade e com o movimento de regresso a um suposto solo natal, capaz de dar origem a nossa literatura e a uma imagem una e estável sobre nós mesmos, através da qual não teríamos dificuldade em nos reconhecer, de modo especular. O escritor não privilegiaria assim o referente (Manaus, a Amazônia ou o “oriente amazonense”), cuja verdade tentaria capturar e representar aos leitores, mas aderiria a uma estética na qual a linguagem interroga sobre si mesma e, no lugar da transparência, ganha espessura e fragmentação, é invadida por diferentes vozes, lapsos e afasias.

Interessa-nos sublinhar aqui de que modo nossa interpretação do exame de Sússekind sobre Hatoum aponta para a renúncia das identidades fixas, unas e homogêneas, sejam estas individuais, regionais ou nacionais. Abandono que por sua vez pode levar ao questionamento de substratos puros inerentes às culturas e subjetividades e, portanto, à própria idéia da existência de um *solo fundador*, no qual se enraizaria e do qual emergiria um sujeito unificado e identificado a uma cultura dada. Trata-se, enfim, do mesmo pressuposto subsistente à nossa leitura da apropriação crítica realizada por Hatoum da noção de orientalismo, a partir da qual

⁵² *Ibidem*, p. 209.

⁵³ SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

as subjetividades e culturas são vistas como instáveis, negociadas, descontínuas, além de serem desde sempre heterogêneas e construídas.

Como vimos, Hatoum não explora imagens congeladas do oriental, localizadas numa distância em última instância inalcançável ao olhar estrangeiro. Assim como também não busca apresentar um suposto tipo amazônico ou indígena da região, transformando um conjunto de características e similaridades estabelecidas por um olhar em busca de identidade em verdade documental. E da mesma forma como não trabalha o contraste e a diferença absoluta entre o “ocidental” e o “oriental”, não o faz entre o sujeito “civilizado” dos grandes centros urbanos do país e o “primitivo”, “bárbaro” da Amazônia (ou aquele ingênuo indivíduo da província). Ele não realiza, portanto, a operação ideológica e política de rígida separação (do que é poroso e desde sempre misto) e homogeneização (do heterogêneo), criticada por Said no seu *Orientalismo*. Assim como também rejeita o encobrimento de discontinuidades, divisões, fluxos externos, ocultação apontada por Süsskind na literatura naturalista. E se recusa a representação de uma suposta essência oriental, não busca reproduzir um suposto *ser amazônico*.

Sua literatura, enfim, não parece nascer do desejo de captura de uma determinada realidade considerada dada. Além de mostrar as negociações e imbricações que estão em jogo no “certo Oriente” que ele nos apresenta, indicando-nos que nenhum mundo pode ser naturalizado, ele desnuda sua escrita. Com este movimento, ao mesmo tempo em que nos mostra o trabalho de interpretação e construção realizado através da linguagem, revela-nos os limites desta, incapaz de adequar perfeitamente o ver ao dizer, de nos trazer a coisa à presença. Nesse contexto, mesmo se quisermos realizar uma interpretação mais realista do *Relato*, associando o texto à cidade, as palavras à comunidade libanesa estabelecida em Manaus no início do século XX, esta leitura não poderia ser reduzida a uma simples emissão

da palavra à coisa, visto que palavra e coisa não são coladas no romance. Esta interpretação não será, porém, como já afirmamos, aquela privilegiada na tese.

A observação de Sússekind sobre o abandono de velhos *topoi* do regionalismo amazônico não deve, contudo, ser lida de forma isolada. Com efeito, é corrente na fortuna crítica sobre o *Relato* afirmações que valorizam seu contraste com temáticas e formas típicas da literatura que tem como cenário essa região do país. Bosi é um dos nomes que explora a oposição, ainda que muito rapidamente. Ele inicia, pois, da seguinte forma os dois parágrafos dedicados ao romance na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*: “Quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com *surpresa* (...)”.⁵⁴ E após apresentar breve síntese do *Relato*, associa-o à tradição do que chama de *nosso melhor romance retrospectivo*, a qual ele lembraria. Ao caracterizar sua escrita como *apurada*, insere-o ainda numa linhagem que remonta a Graciliano e chega a Osman Lins. Pois, para o crítico, a escrita de Hatoum

parece indicar (como o fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Sussekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso (...).⁵⁵

Já Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo, em livro inteiramente dedicado ao *Relato*, aponta o *primeiro estranhamento* provocado pelo romance, após realizar breve apresentação deste, capítulo por capítulo. Este estranhamento consiste em que “numa história transcorrida na Amazônia, cujas personagens são imigrantes ou descendentes de imigrantes orientais, *quase não haja exotismo*”⁵⁶, escreve Toledo, antes de citar trecho de outra autora,

⁵⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Op. cit., p. 437, grifo nosso.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 437.

⁵⁶ TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. Op. cit., p. 26, grifo nosso.

Maria Zilda Cury, cujo exame reforça seu comentário. Surpreendente, estranha ou magnífica, a idéia de ruptura ou diferença é freqüentemente sublinhada nas impressões causadas pelo *Relato*.

Ana Cláudia e Silva Fidelis, por exemplo, frisa em sua dissertação de mestrado a “mudança de tom” provocada pelo primeiro romance do autor manauara.⁵⁷ Ela indica a ausência de típicas cores regionalistas e destaca a ruptura com *topoi* representativos da região, apontando o abandono de ilusões românticas que projetam imagens de inocência virginal, de temáticas relativas ao ciclo da borracha, comparações com o paraíso ou inferno, ênfases na natureza luxuriante. Fidelis se propõe a examinar como é possível rerepresentar uma outra Amazônia, menos mítica e exótica, livre das ilusões românticas e dos esquematismos documentais. Ela insere em sua análise a apresentação de um amplo panorama da literatura sobre a região, que inclui desde relatos dos viajantes do século XVI e XIX até romances de diferentes períodos, como *O missionário* (1888, de Inglês de Sousa), *A selva* (1930, de Ferreira de Castro), e *Galvez, Imperador do Acre* (1976, de Márcio Souza).⁵⁸

Neste percurso, Fidelis mostra, entre outros aspectos, como a imagem da Amazônia mítica começou a ser constituída nos relatos de viajantes, a assimilação da imagem da Amazônia pitoresca e exótica e/ou mítica e maravilhosa por obras de ficção e a existência de uma literatura da região que se distancia desta concepção e construção sobre a Amazônia. E é na esteira deste segundo movimento que ela situa o lançamento do *Relato*, obra na qual enfatiza “a idéia da criação de um mundo de significação através da linguagem”⁵⁹, acrescentando que “assim, descaracteriza-se mais uma vez a concepção de um caráter

⁵⁷ FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre Orientes: viagens e Memórias*. Op. cit.

⁵⁸ Lembramos o artigo em que Hatoum examina e compara a representação do espaço da floresta em *A Selva*, romance de Ferreira de Castro marcado pela estética realista-naturalista, e *Mad Maria*, obra na qual Márcio Souza entrelaça diversos planos temporais e espaciais para narrar a história da construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Hatoum leva em consideração em sua análise a assimilação de *topos* e recursos dos naturalistas e cronistas da Amazônia, o distanciamento da vertente regionalista e naturalista, efetuado por Souza, e a diferença no tratamento dispensado ao índio nos dois romances. Cf. HATOUM, Milton. A natureza como ficção. In: GROSSMANN, Judith et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. P. 101-117.

⁵⁹ FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre Orientes: viagens e memórias*. Op.cit., p. 60.

documental para os chamados textos amazônicos”.⁶⁰ Conclusão e exame estes, portanto, próximos àqueles de Süsskind.

A autora aponta em sua análise do *Relato* para uma “simbiose” de dois mundos (os quais chama de orientes libanês e amazônico), que se revelam e ocultam, revezando-se em cena. Nesse contexto, a Amazônia surgiria no romance “num jogo de claro e escuro, dito e não-dito. Salta aos olhos pelas frestas, pelos vãos.”⁶¹ Além disso, essa “simbiose”, segundo Fidelis, permite que Hatoum desperte no leitor um processo de reflexão a respeito da categoria do exótico. De acordo com a autora, o exotismo, se é que ainda é possível falar nele, como ela questiona, aparece nas “superposições dos orientes na narrativa”⁶², não na exploração da exuberante natureza amazônica, capaz de provocar temor e fascínio. Nesse contexto, apesar de o romance trazer à cena imagens diferentes, ou mesmo esdrúxulas, estas não produziram o efeito de exótico esperado (aquele já citado, referente ao poder da luxuriante natureza), que é deslocado. Como exemplo, Fidelis cita duas imagens: a de Emir caminhando rumo à morte, segurando uma orquídea de desmedido vermelho, com uma expressão perturbada, e aquela de um corpo voltado para Meca, no cemitério de Manaus.

Portanto, de acordo com a análise da autora, certas imagens do *Relato* seriam capazes de despertar um processo reflexivo a respeito da relatividade do termo e das numerosas possibilidades de se produzir o efeito de exótico, mas sem com isso proporcionar o exotismo esperado. Fidelis indica, concluímos, a libertação e o descolamento, no romance de Hatoum, da noção de diferença do vínculo necessário com a paisagem amazônica e seus poderes. Tal descolamento, no lugar de enfatizar e localizar o diverso aponta para seu caráter contingente, mostra que, num relato que tem como cenário a região amazônica, a diversidade não precisa ser localizada na determinação poderosa da floresta sobre o indivíduo, influência que fixa a diferença deste indivíduo em relação aos “civilizados” de outras regiões do país e do mundo.

⁶⁰ Ibidem, p. 60.

⁶¹ Ibidem, p. 98.

⁶² Ibidem, p. 99.

Esta relativização da diferença reafirma a idéia que Hatoum não explora, de modo geral, a categoria do exótico, ao menos de acordo com o sentido do termo com o qual trabalhamos e apresentamos. Pois, como mencionamos, o tratamento exótico constitui aquele que não apenas reconhece a diferença, mas a absolutiza, dificultando as experiências de encontro e de conhecimento do Outro. E se indicamos que o “certo oriente” retratado no *Relato* não constitui um pedaço “puro” desse território outro, Fidelis conclui, já no final de sua dissertação, que a Amazônia do romance também consiste numa “certa Amazônia”:

Talvez, a pretensa “despreocupação” em descrever a região, não se impondo, portanto, essa obrigatoriedade, é que torna possível a Milton Hatoum passear por essa certa Amazônia, tornando-a, através de um certo olhar, um certo oriente. É, sem dúvida, uma *certa Amazônia* que se apresenta ao leitor do *Relato*, um lugar não do maravilhoso, do exótico. (...) Essa *certa Amazônia*, revelada na narrativa, denuncia um *certo olhar* para esse ambiente, pois não é o olhar esperado e consagrado em vários dos discursos construídos sobre essa realidade. É um outro olhar, um olhar que é amazônico, mas que não se rende à sedução de um discurso romântico e ilusório sobre o mundo que vê.⁶³

Fidelis confirma, assim, a possibilidade de se construir um discurso liberto das imagens da Amazônia mítica ou exótica, discurso este também descolado da realidade local e transfigurado pela linguagem. Acrescentaríamos a sua conclusão, contudo, que esse *certo olhar* citado por ela pode ser considerado amazônico, como frisa, porém, considerando que essa Amazônia não possui uma essência, ele será capaz de romper não apenas com as imagens pitorescas ou subordinadas à exuberância da natureza, mas com quaisquer outros lugares comuns que tomamos como naturais. E, nesse movimento, poderá tanto transformar quanto explodir diferentes aspectos do suposto “amazônico” existente em si mesmo.

Já Tânia Pellegrini, em artigo cujo exame e conclusões se diferenciam bastante daqueles aqui reunidos, explora a revitalização do regionalismo identificada no *Relato* e em *Dois Irmãos*. Não pretendemos, porém, discutir aqui a problemática da literatura regionalista brasileira. A discussão sem dúvida é pertinente à análise da obra de Hatoum e freqüentemente

⁶³ Ibidem, p. 138, grifos nossos.

mencionada nas interpretações desta, como, aliás, temos visto, mas a consideração dela em toda sua complexidade mereceria uma atenção que nos desviaria dos rumos que elegemos para a interpretação da obra do escritor. Desse modo, nos limitaremos a buscar entender certos aspectos desta revitalização à qual Pellegrini faz referência, sem questionar a legitimidade da inserção de tal análise na literatura regionalista nacional.

Segundo a autora, os dois primeiros romances de Hatoum revisitam temas próprios a narrativas de fundamento telúrico, inserindo-os num espaço erguido pela memória. Com tal inserção, “as especificidades geográfico-sociais (...) esbatem-se numa atmosfera quase onírica”.⁶⁴ E o que ela chama de “territórios concêntricos” (a Manaus real, a imaginária da memória, a colônia libanesa no interior desta e as casas familiares que ocupam espaço privilegiado nesta colônia) seriam marcados por um *descentramento de fundo*. “(...) são família de imigrantes já adaptadas a uma outra cultura e que com ela dialogam, num jogo em que se alternam o lugar e o não-lugar da própria identidade, pois bem no âmago delas subsiste o estranhamento.”⁶⁵

Descentramento, estranhamento, atenuação das especificidades e diálogo entre culturas são, portanto, focalizados por Pellegrini nessa revitalização do regionalismo. A análise ressalta, assim, a mistura de elementos advindos de uma determinada região com outros procedentes de narrativas de influência européia e urbana. E ela avizinha-se, nesse contexto, das idéias de hibridismo, negociação e porosidade entre culturas e subjetividades que procuramos sublinhar em nossa interpretação. Por outro lado, contudo, o exame que a autora realiza da temática da *busca da identidade* nos dois títulos de Hatoum distancia-se daquele que apresentamos e sustentaremos ao longo da tese. Citemos a autora:

⁶⁴ PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*. Op. cit., p. 127-128.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 128-129.

(...) o que emana do discurso com mais contundência é o sentido da busca de uma identidade: manauara, brasileira, mestiça, libanesa ou tudo isso ao mesmo tempo, expressa sobretudo na figura do narrador. Não se trata aqui de uma relação com o que se tem denominado *multiculturalismo* (...). Nos textos em questão, a busca da identidade corresponde à histórica busca da expressão nacional que sempre orientou a ficção brasileira, pois, além da experiência compartilhada da desigualdade – mais que o essencialismo desta ou daquela identidade – elabora-se (...) uma dupla comprovação. De um lado, registra-se que a cultura presente na comunidade manauara, em permanente mutação, compõe-se de valores particulares, historicamente elaborados: são os elementos indígenas, os mestiços e os resultantes dos vários fluxos migratórios; de outro, corrobora a energia criadora que move essa cultura, fazendo-a muito mais que um simples conjunto de normas, comportamentos (...), pois trata-se de uma força poderosa que cria nexos profundos e originais no interior das narrativas.⁶⁶

Neste ponto, Pellegrini introduz um dos conceitos-chave em sua leitura, identificado por ela nas duas obras exploradas: aquele de transculturação, tal como trabalhado por Ángel Rama. Como se sabe, o crítico uruguaio explorou o termo para interpretar a transmutação da narrativa regionalista frente às modernizações e às inovações trazidas pelos vanguardistas. Ele destacou como grandes transculturadores quatro escritores latino-americanos, estendendo sobre suas obras seu discurso crítico: o peruano José María Arguedas, o colombiano Gabriel García Márquez, o mexicano Juan Rulfo e o brasileiro Guimarães Rosa.⁶⁷

Esclareçamos, pois, brevemente nossa discordância em relação à interpretação de Pellegrini da temática da busca da identidade e de determinados aspectos do regionalismo transculturador de Hatoum. Aproveitamos, assim, para indicar certos caminhos que escolhemos para percorrer ao longo da tese. Como buscaremos expor nesta, acreditamos que a problemática da procura pela identidade surge, principalmente, de forma negativa na obra do escritor. Assim, se seus romances a exploram, o que sem dúvida o fazem, eles antes de tudo nos mostram a inexistência de qualquer identidade *a ser encontrada*, a utopia de tal projeto. Nesse contexto, não vincularíamos tal problemática à “histórica busca da expressão nacional

⁶⁶ Ibidem, p. 129.

⁶⁷ Ver os ensaios de Ángel Rama: “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana” e “Literatura e cultura”. AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T (orgs). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

que sempre orientou a ficção brasileira”, procura, como mostra Sússekind, que se torna ideologia na estética naturalista.⁶⁸

Como diversos estudos críticos aqui comentados têm sublinhado, Hatoum não subordina seu projeto literário a paisagens, formas e temas característicos da literatura de sua região, não se preocupando em reafirmar por meio de sua obra seu vínculo com a Amazônia, Manaus ou a nacionalidade brasileira. Se os traços brasileiros ou amazônicos surgem em seu texto, como certamente o fazem, estes não o determinam e sujeitam. Ou seja, sua literatura não busca documentar nem descrever o pedaço de Brasil que ela recorta e recria. E seus significados não estão depositados numa exterioridade, que ela se limita a reduplicar, apagando-se como linguagem. Pelo contrário, sua linguagem é fortemente marcada pela auto-reflexividade e pelo questionamento de suas próprias possibilidades.⁶⁹

De acordo com a análise que apresentamos, Hatoum nos mostra como as identificações culturais e pessoais são negociadas, provisórias e construídas (exame, portanto, cujo hibridismo e diálogo entre mundos aproxima-se daquele de Pellegrini), não se fundando em nenhum substrato puro, e como qualquer tentativa de transposição para a escrita dessas negociações é limitada, pois consiste numa apropriação, numa segunda construção. Nesse contexto, o escritor não parece concordar e aderir à idéia da existência de uma expressão nacional a ser procurada, que deveria continuar a orientar a literatura brasileira. Para sermos mais precisos, tanto o termo “expressão” quanto o “nacional” são rejeitados em sua obra,

⁶⁸ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Op. cit.

⁶⁹ Ao ressaltarmos o caráter auto-reflexivo da obra romanesca de Hatoum, em especial do *Relato*, chamamos a atenção para sua dimensão irônica, para este procedimento característico da literatura moderna por meio do qual ela problematiza sua comunicação. Como resume Márcio Seligmann-Silva, ao tratar da teoria da ironia dos românticos de Iena: “a ironia encerra (...) um movimento tenso: por um lado, a tomada de consciência dos limites da linguagem e, por outro, o impulso para se atingir o ‘incondicionado’, o ‘absoluto’.” Desse modo, explica Seligmann-Silva, “ela gera (...) uma alternância, um ir e vir entre esses dois pólos (...)”. A alternância também se dá “entre o entusiasmo e o ceticismo quanto à própria faculdade produtiva do poeta. No âmbito estético, a ironia destrói a ilusão de totalidade, gera também um distanciamento reflexivo (...)”. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999. P. 37-38. A respeito da transformação, vinculada essencialmente à formação da teoria literária do primeiro romantismo, que tornou a ironia um conceito crítico, por volta do final do século XVIII (até então ela havia permanecido isolada na tradição da retórica), e sobre textos e fragmentos nos quais Friedrich Schlegel exprime importantes opiniões e apresenta as principais formas da ironia, ver ainda BEHLER, Ernst. *Ironie et Modernité*. Paris: PUF, 1997.

segundo nossa leitura. Estes sugerem a existência de uma linguagem que dê conta de um referente externo, *expressando-o* – o que exclui a dimensão auto-reflexiva da escrita de Hatoum, que problematiza os limites da linguagem, dimensão a qual enfatizaremos – e uma realidade a ser capturada que deveria guiar a literatura, transformando-a em “algo nosso”: a nação. Consideramos, pois, que a procura pela “expressão nacional” supõe (ou dá a entender, mesmo caso não seja esta a intenção) que há uma realidade minimamente dada. Esta atravessaria as diferentes transculturações pelas quais a cultura passa, através do contato com outros mundos, permanecendo como fonte inesgotável de identificação.

Diferentemente da perspectiva sublinhada por Sússekind na estética naturalista, mostraremos ao longo da tese que Hatoum, no lugar de encobrir fraturas e discontinuidades, as exporá e as incorporará no *Relato*, que se fragmentará. Ou explorará, na esteira de Machado de Assis, a figura do *duplo* em *Dois Irmãos*, apontando para dois possíveis projetos de identificação que serão rejeitados pelo narrador do romance. Ainda de acordo com nossa leitura da obra, o fundamento identitário, quando perseguido febrilmente, em sua forma negativa, surgirá como vazio e provocará erosão. Que nação, pois, nesse contexto, existiria para ser enunciada, levando em consideração as limitações implicadas nesse ato? Restará, evidentemente, aquela imaginada, constituída por um complexo jogo de forças, no qual diferentes agentes chocam-se, aliam-se e negociam, constantemente modificada e reinterpretada através do diálogo com outros mundos e por meio de transformações históricas. Permanecem as diferentes máscaras de nação, criadas ou apropriadas pela literatura, que evidentemente pode, nesse movimento, acreditar que “expressa a identidade do país”, principalmente através de textos que procuram transformar as rupturas e as diferenças em unidade, identidade e homogeneidade.

Ressaltamos ainda que no lugar do privilégio fornecido à *observação*, sobre a qual repousaria, ao lado da memória, o regionalismo renovado de Hatoum, segundo a análise de

Pellegrini, enfatizaremos outras dimensões da obra: aquelas da criação, do movimento da linguagem em direção a seu limite e da potência de estranhamento, em sua possibilidade de associação à crítica social. De acordo com essa perspectiva, em vez de investirmos na crença da literatura como um “instrumento de descoberta do país”⁷⁰, identificada pela autora no regionalismo de Hatoum e de tantos outros, optamos por explorar na obra do escritor a recriação e desnaturalização de espaços, culturas e identidades. Com isso, supomos que o conhecimento efetuado por meio da literatura deverá levar em consideração a problematização da distância entre as palavras e as coisas, além da capacidade de abertura a possíveis rupturas.

Discordamos, por fim, de Pellegrini quando esta defende uma identificação integral com o passado renovado através da transculturação. Com efeito, segundo ela, o regionalismo de Hatoum “compõe um tecido rico no seu hibridismo, que conserva vivas todas as suas fontes e é capaz de continuar transmitindo a herança delas recebida. É uma herança renovada que, todavia, ainda se *identifica completamente* com o passado, *resgatando-lhe a identidade* (...).”⁷¹ Entendemos, diferentemente, que se não há identidade a ser recuperada, depositada na linha inicial de uma história ou na fonte de uma cultura, como temos defendido, o sentimento de auto-reconhecimento diante daquela cultura vincula-se à já mencionada construção de um imaginário. Composto por um jogo de forças, tal imaginário é passível tanto de rupturas, provocadas pelo estranhamento, quanto de identificações, que podem ser empregadas na defesa de uma determinada região, etnia, tradição etc. A identificação, nesse sentido, também não deve ser naturalizada, vista como dada pela cultura, o que implica um vínculo necessário, de integral determinação entre o indivíduo e seu meio. E, se ela é entendida como construída, participante de tal jogo de forças, suas edificações podem ser sempre solapadas. Assim,

⁷⁰ PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*. Op. cit., p. 135.

⁷¹ *Ibidem*, p. 135, grifos nossos.

apesar da espessura de certas redes de identificação, há sempre a possibilidade de rompimento.

Lembramos ainda, nesse contexto, certas reflexões de Hatoum a respeito da noção de identidade. Em particular, sua recusa desta como “adesão passiva ao real com que fomos enformados”.⁷² O escritor antes a associa à idéia de *escolha*, abertura ao Outro, que pode ser intensificada pelo distanciamento da sua própria cultura e região. Distância esta que ensina não sermos frutos de determinações e possibilita o estabelecimento de um diálogo através do longínquo (espacial, temporal) com a cidade natal e a infância. Dessa maneira, ao recordar o afastamento de Manaus, Hatoum conclui ter de certo modo partido do Amazonas para “ver melhor ou aprender a imaginar a minha região e dialogar com as minhas origens, torná-las mais visíveis.”⁷³ Através do encontro com diferentes culturas, segundo ele, somos avisados de que não há uma destinação para apreciarmos somente uma determinada região:

Cito Todorov: “Os seres humanos são influenciados pelo contexto em que nasceram, e esse contexto varia no tempo e no espaço. O que cada ser humano tem em comum com todos os outros é a capacidade de ‘recusar’ essas determinações”. Ou seja, ter a liberdade de escolha. Nesse sentido, a identidade também é uma escolha: assimilação das diferenças, abertura para outras culturas.⁷⁴

Chamamos a atenção para o fato de esta noção de identidade como escolha ser mais próxima do termo *identificação*, quando este remete ao verbo identificar-se, no seu sentido reflexo. Este tem sido privilegiado por nós ao longo da tese, quando trabalhamos as subjetividades e as culturas em sua positividade, por considerar que ele já traz, pois, a dimensão de abertura que vimos sublinhando. E ele se opõe, nesse contexto, à interpretação dos sujeitos e das sociedades segundo as idéias de fixidez e essência. Contudo, quando o autor

⁷² HATOUM, Milton. Literatura e identidade. *Remate de Males*. Campinas, n. 14, p. 77, 1994.

⁷³ HATOUM, Milton. Um certo Oriente. *Letterature d’America*, Roma, ano XXII, n. 93-94, p. 5-17, 2002.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 9.

citado emprega em seu lugar a palavra *identidade*, como nesse caso, optamos por manter o termo escolhido, buscando, evidentemente, entender o que ele compreende por ele.⁷⁵

E ao explorar a idéia da identidade como uma *busca*, tal como ela se daria para o escritor, Hatoum não descreve os caminhos e os espaços do *encontro*, que supõem a existência daquilo que se procura, mas evoca aquele da *perda*: o labirinto. Ao que parece, portanto, tal busca deve ser compreendida como inseparável da produção daquilo que se procura, como ativa, além de trazer a possibilidade de despertar os sentimentos de vertigem, descentramento e estranhamento. Citamos Hatoum: “Para um escritor, essa busca se perde num labirinto de vivências e experiências, mediada pelo aparato da linguagem. Como muitos labirintos, este também parece não ter saída.”⁷⁶

O escritor vincula ainda, estreitamente, identidade e memória, esse conjunto de reminiscências, marcas de perdas e vestígios, dispersos, que apontam para uma pluralidade. Dessa forma, ele desassocia a identidade de qualquer noção de homogeneidade e a abre, podemos concluir, à dimensão do infinito, também sugerida pela metáfora do labirinto. Reproduzimos um trecho do texto:

Só posso pensar na minha identidade irmanada à memória. De certa forma, sou, enquanto escrevo, fruto dessa memória difusa; a índia que me embalou na rede da infância; a mesma índia que mal falava o português e trabalhava como uma escrava;

⁷⁵ Ressaltamos que um dos dois últimos textos citados de Hatoum integra justamente um volume da *Remate de Males* (op. cit.) dedicado ao tema Literatura e Identidade. Lembramos ainda que um dos dois sentidos de *identificação* apontado por André Lalande ressalta essa idéia de processo pelo qual passa o indivíduo por meio do encontro com o outro: “Ato pelo qual um indivíduo torna-se idêntico a um outro, ou pelo qual dois seres se tornam idênticos (em pensamento ou de fato, totalmente ou *secundum quid*). – Particularmente, processo psicológico pelo qual um indivíduo A transporta para um outro, B, (...), os sentimentos que experimentamos habitualmente por nós mesmos, a ponto de confundir o que acontece a B com o que acontece a ele mesmo (...)” (LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Volume I. Paris: Quadrige, PUF, 1997. P. 453-454). Esta acepção do termo é aquela à qual se vincula a noção de *identificação* na psicanálise: um processo psicológico de assimilação do outro (de suas características, aspectos etc), a partir do qual o sujeito modifica-se, de forma integral ou não. Através de diversas identificações, a personalidade do indivíduo se constitui e se distingue. Com o tempo, tal conceito torna-se para Freud o mecanismo de constituição do sujeito, ganhando valor fundamental na obra do psicanalista. Este considera que “o caráter do eu resulta da sedimentação dos investimentos de objetos abandonados”, investimentos que são substituídos por uma *identificação*, modificando assim o *eu* (FREUD, Sigmund. *Le moi et le ça*. In: _____. *Essais de psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1981. P. 241). Apoiamo-nos ainda aqui em LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁷⁶ HATOU, Milton. Literatura e identidade. *Remate de Males*. Op. cit., p. 77.

os velhos judeus e árabes que contavam histórias de outras latitudes; o português que filmava cenas da nossa infância manauara; os caboclos que vendiam peixe antes do amanhecer...E o cheiro do tacacá, um caldo quente e apimentado é também um traço cultural e invoca lembranças de tardes suarentas. (Um gole de tacacá causa um travo na língua e um tremor na memória; e mesmo aqui, perto da mata cerrada, a alusão às “petites madeleines” perdura...).⁷⁷

O passeio pelas lembranças em busca da identidade implica ainda o trabalho com a linguagem, que materializará os vestígios e os sinais da memória involuntária. Essa procura, portanto, é compreendida como inseparável para Hatoum da idéia de criação de um estilo. Assim, ele conclui que sua identidade “é ao mesmo tempo a busca de um estilo e de um rosto que, no espelho do passado revela-se através de múltiplas faces. (...) É nessa busca (de um passado feito presente através de um estilo) que residem minhas senhas de identidade.”⁷⁸ O passado e a identidade são, portanto, recriados através da linguagem. O que, mais uma vez, aponta para a idéia de produção e de possibilidade de transformação.

É também de acordo com essa perspectiva que o escritor procura desvincular sua literatura do regionalismo, noção com a qual se confundiria, segundo ele, a identidade na literatura em cidades como Manaus, afastadas do centro do país. Para ele, “o regionalismo significa resignar-se a uma cadeia de estereótipos, que são os filhos dos pré-conceitos: a sensualidade tropical, a natureza exuberante, os tropos (ou tristes tópicos) do homem versus natureza.”⁷⁹ A recusa do regionalismo acompanha, portanto, a rejeição da compreensão da identidade como algo determinado pela região (em oposição à idéia de escolha, a qual enfatizamos anteriormente), como a repetição de uma convenção ou a adesão a uma forma pré-concebida.

E certamente essa recusa foi integrada e elaborada de modo consciente por seu projeto literário. Com efeito, são diversos os artigos e as entrevistas nos quais o autor busca diferenciar sua obra da produção regionalista ou discorre a respeito de sua preocupação e seus

⁷⁷ Ibidem, p. 77.

⁷⁸ Ibidem, p. 77.

⁷⁹ Ibidem, p. 77.

cuidados em não cair num discurso que explore o exótico (tão associado à Amazônia e ao Oriente) ou a descrição da natureza. Antes de iniciar a redação do *Relato* ele se perguntou, por exemplo, a respeito de como as características e os aspectos de uma região tão estigmatizada pelo exotismo poderiam transcender o regional numa obra romanesca. Para concretizar esse projeto, explica, ele trocou as panorâmicas por um enquadramento mais fechado do espaço e investiu na dimensão labiríntica do tempo:

A linguagem deve (...) aprofundar as sugestões locais, para assim tentar inventar um mundo, seja este o labirinto amazônico, ou o pequeno espaço do nosso quarto (...). De modo que pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar. Às vezes essa lente focaliza cenas de viagens (...), mas são cenas de uma avareza tão grande que a floresta e o espaço amazônicos aparecem sobretudo como cenários de reflexão das personagens. Evitei também a descrição exaustiva de Manaus, embora haja sinais claros da cidade da minha infância (...). Se fui avaro na descrição do espaço amazônico, talvez tenha sido mais arrojado na construção do tempo da narrativa. Se não recorri ao labirinto amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo.⁸⁰

A troca de lentes na descrição do espaço e a decisão de guiar o leitor por um tempo não-linear, infinito, diríamos, contribuíram para descolar a escrita da geografia e da natureza amazônicas e, conseqüentemente, libertar a linguagem romanesca do tom documental e do determinismo tão vinculados ao regionalismo. Consideramos, contudo, outro fator decisivo para o descolamento dessa linguagem: o posicionamento fronteiriço da narradora do *Relato* e o olhar de simultânea estranheza e intimidade dele decorrente. Será no próximo capítulo, segundo anunciamos, que nos deteremos sobre esta localização limítrofe, mas aproveitamos para já apresentá-la aqui a partir de um último exame do *Relato*, que nos auxiliará a introduzi-la: aquele realizado por Silviano Santiago. Tal análise servirá ainda de contraponto às impressões provocadas pelo romance que vínhamos ressaltando até então.

⁸⁰ HATOUM, Milton. Um certo Oriente. *Letterature d'America*. Op. cit., p. 12. Citamos outros exemplos de textos em que o autor desvincula sua obra daquela regionalista: FUKS, Julián. “É a coisa mais amarga que já escrevi”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2005. Ilustrada, p. E3; GRAIEB, Carlos. “Amazônia está à margem da história”, diz escritor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1995. Caderno 2, p. D1; BARCELLOS, Paula. “Alimento uma esperança desesperada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005. Idéias, p. 3. Ver ainda BORGES, Julio Daio. Milton Hatoum. *Digestivo Cultural*. 1 maio 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em: 1 nov. 2007.

Com efeito, em contraste com as apreciações que frisavam os efeitos de surpresa ou mudança despertados pelo *Relato*, Silviano Santiago ressalta sua dependência à estética modernista. E, portanto, acrescentaríamos, as idéias de repetição e mesmice. A crítica que faz ao romance, em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, é bastante severa: “Trata-se de um velho autor novo”⁸¹, conclui ele num determinado momento. Santiago identifica na obra uma subordinação à citada estética, em especial àquela da década de 30, que lhe desagrada, visto que os escritores hoje não encontrariam as mesmas condições de produção dos anos 20 aos 60. “O romance está marcadamente preso à estética modernista (...) e hoje espero do novo autor que me dê sinais de independência”⁸², escreve. Chateação e desespero são alguns dos efeitos despertados pela leitura do livro. Citemos um trecho da resenha:

Um perfume adocicado de “escrita da memória” percorre o romance e isso me chateia. Já li por demais isso antes, tanto lá fora quanto aqui dentro. Penso contrastivamente no romance *O Amante* de Marguerite Duras. Não é a maneira como eu compreendo hoje a possibilidade de escrever a história de uma família. Certa ingenuidade (é o mínimo que posso dizer) psicológica na concepção do papel da memória na constituição do sujeito me leva ao desespero ao passar da página 21 para 22. Que me perdoe o autor, mas a teoria psicanalítica está por aí e veio para ficar. Desespero-me um pouco mais. Os lugares-comuns abundam nas páginas 54 e 55 quando o narrador descreve as impressões que teve ao deparar com o “mistério” de uma vida humana ao violar e ler uma correspondência alheia. E paro por aqui porque o filão é pobre.⁸³

Ao explorarmos determinadas características da narradora principal do *Relato* e interpretarmos a importância da memória no romance, trabalho que será realizado nos próximos dois capítulos, certamente se tornará patente nossa discordância quanto à identificação de tal *ingenuidade psicológica* na obra em questão. No entanto, lembramos, não nos propomos a discutir todos os pontos levantados por Santiago, uma vez que parte deles foge à problemática da tese. Citamos esse trecho da resenha, porém, por considerarmos importante ressaltar uma impressão divergente daquelas provocadas pelo *Relato* que

⁸¹ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

vínhamos destacando até então. Passemos agora, pois, à problemática identificada por Santiago que é aquela central em nossa tese.

O crítico também sublinha em seu texto, logo em seguida, pontos positivos do *Relato*, aqueles que lhe trazem satisfação e recebem seus elogios. “Eis um novo autor”⁸⁴, conclui ele desta vez, trabalhando a distinção entre “novo autor” e “autor novo” (aquele Hatoum que ele havia criticado com severidade pouco antes), a respeito da qual discorreu no início da resenha. Dessa vez, portanto, ele destaca audácia e originalidade no texto em questão. Com efeito, Santiago ressalta a exploração de “três formas de descentramento que me parecem fascinantes e originais”.⁸⁵ Citamos:

Primeira. A ação se passa em Manaus e não nos eixos clássicos de nossa literatura (...). Minha curiosidade se atíça. Envolve-me sensualmente com ruídos, cheiros e mistérios da Amazônia. Segunda. A investigação vertical no tempo não se ocupa da constituição de nossa sociedade pelo índio massacrado, a colonização portuguesa, o trabalho negro ou a imigração européia. Trata-se da história de sucessivas gerações de uma família libanesa no Brasil. Envolve-me em ruídos, cheiros e exotismo orientais. Daí o certo oriente do título do romance no ocidente que é o Brasil. Penso no livro de Edward Saaid (sic), *Orientalism*. E finalmente tão surpreendente quanto os dois elementos anteriores, percebo que a narradora do romance – apesar de acompanhar fielmente o percurso da família libanesa – não pertence à família. É uma “afilhada” da matriarca. Portanto, a família é vista num sutil jogo de dentro/fora.⁸⁶

Se as duas primeiras “formas de descentramento” apontam para as dimensões facilmente transformáveis em objetos exóticos integrantes do *Relato* (os mundos amazônico e libanês), a terceira constitui aquela que consideramos em grande parte responsável pela construção desse singular “certo oriente” realizada por Hatoum e, conseqüentemente, pelas impressões de “mudança de tom” no tratamento dispensado à Amazônia e sua paisagem. Mas não se trata aqui de localizar ou colar na figura do *afilhado* a função libertadora de uma determinada estética ou de ruptura com uma certa história. Supomos, pois, que é a posição

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem. O resenhista citará ainda uma quarta forma de descentramento: o fato de existirem vários narradores no romance. Ele criticará, porém, o tratamento de linguagem dado a esses diferentes narradores, crítica que abordaremos em nosso terceiro capítulo.

liminar ocupada pela narradora do romance em diferentes espaços e grupos sociais (na família que a criou, a qual integra na condição de filha adotiva, em sua cidade e no seu país natal) que a levará a relatar sobre os espaços que visita a partir de um olhar ao mesmo tempo estrangeiro e familiar. Procuraremos sustentar, assim, que será o olhar fronteiro dessa personagem - vinculado sem dúvida a seu papel de agregada, mas não apenas - que faz, como Santiago afirma, que ela veja a família (e, acrescentaríamos, a cidade e ela mesma) “num sutil jogo de dentro/fora”.

Acreditamos que esse olhar tem papel fundamental no afastamento da perspectiva exótica e na apresentação da singularidade desse “certo oriente”, entendido como fruto de uma construção e no qual diversos personagens e culturas encontram-se, influenciam-se mutuamente e negociam suas identificações culturais e pessoais. Como exporemos, ele é capaz de reconhecer (passo importante para o acolhimento) a diferença e a heterogeneidade no espaço considerado “seu”, não realizando, desse modo, a operação de classificação do Outro em estrangeiro e sua decorrente exclusão. E, de acordo com o que aqui mostramos, ele consegue relatar o encontro com a alteridade, no lugar de afastar e cristalizar em imagens exóticas e inatingíveis aqueles que diferem dele. No próximo capítulo, nos deteremos em grande parte no posicionamento limítrofe da narradora do *Relato*. Buscaremos, pois, explorar o potencial de desnaturalização atribuído a este personagem.

3 Da fronteira ao originário

“No dormitório, deitado em minha cama ao lado da porta (...), eu me via naquela tentativa de clarear o espesso emaranhado da minha origem, mas tentava em vão, o esforço era contínuo, quanto mais me embrenhava na mata espessa, mais aumentava a escuridão, e com ela a confusão selvagem, exposto a possibilidades cada vez maiores de me machucar, num desamparo que conheço desde a tenra infância.”

(Thomas Bernhard)

3.1 Narrativa de exílio?

No final de *Relato de um certo Oriente*, a narradora do romance nos descreve a viagem que a levou de volta a sua cidade natal. Será de lá, de Manaus, que ela tomará anotações e esboçará a carta para o irmão em Barcelona – correspondência que constitui o livro que lemos - contando a história de formação e esfacelamento da família na qual os dois foram criados, e unindo suas lembranças àquelas dos entes próximos que encontrou por lá.⁸⁷ Mas será possível, na descrição desta travessia, identificar a fronteira, enxergar a passagem que anuncia sua chegada? Como ela mesma nos relata, num determinado momento da viagem, de modo bastante abrupto:

“(...) uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado, e também suas margens, seus afluentes, os braços dos afluentes e até mesmo a floresta, em pontos esparsos, são pontilhados de luz. Essa claridade disseminada por toda parte te faz pensar que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo e são inseparáveis (...)”. (RCO, p. 164)

Num outro trecho do romance, nossa narradora, já em Manaus, decide pegar uma canoa para retornar ao centro, movida pelo desejo de ver, à distância, sua cidade ““(...) emergir do Negro (...)”” (RCO, p. 124). Aqui, diferentemente da descrição anterior, a travessia será marcada pela lentidão, chegando a anular a distinção entre o avançar da canoa e a permanência no mesmo lugar. Nesse sentido, ela escreve:

“(...) Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinito anulavam a oposição entre movimento e imobilidade. (...)”. (RCO, p. 124)

⁸⁷ Não possuímos a informação de onde ela redige essa carta, se ainda em Manaus ou após deixá-la. Apenas sabemos que logo ao chegar à cidade ela inicia a redação de suas impressões e que, ainda por lá, enfrenta a dificuldade de escrevê-la. Embora seja provável que ela tenha concluído a missiva em Manaus, ela não nos diz aonde se encontra quando (ao menos aparentemente) a termina.

Demasiadamente brusca ou lenta, a chegada a Manaus não pode ser identificada: ou o território já mudou de nome (e mesmo assim não deixa de se confundir com a floresta e com o rio) ou tem-se a sensação, apesar do esforço realizado, de que a cidade se mantém distante, que a canoa (e, conseqüentemente, o surgimento de Manaus no horizonte) não avança com as remadas. O limite, nesse sentido, não pode ser visualizado, capturado numa imagem, formada a partir de uma visão aérea ou à distância numa canoa, na qual as fronteiras da cidade possam ser enxergadas.

E quando a sensação de imobilismo parece ter sido vencida, no momento em que nossa narradora avança em direção ao porto e, supomos, já pode ver com certa nitidez a cidade à sua frente, ela percebe e reflete sobre o caráter problemático do seu desejo: ““(…) pensava no que me dizias sempre: ‘Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. (...)’” (RCO, p. 124). Contudo, apesar de questionável, este desejo de ver e interpretar limites, espaços e imagens guiará, em parte, a escrita que lemos.

Com efeito, nossa narradora procurará contar, em sua carta ao irmão, uma experiência de encontro, ou de busca do encontro. Além de regressar em direção a familiares e conhecidos que a criaram ou a viram crescer, ela tenta, de algum modo, se apropriar do seu passado e daquele de seus próximos escrevendo um relato que una essência e vida; ver e dizer; palavra e coisa. Este passado, porém, se mostrará inacessível ao ser entendido como um solo fundador que poderia lhe dar uma identidade estável e um lugar fixo no mundo. Ou seja, enquanto ela acreditar que poderá ter acesso à cidade de seu desejo a partir de uma visão aérea ou no interior de uma canoa, por meio de uma imagem que lhe restitua a totalidade deste território, Manaus não poderá ser “encontrada”; assim como o passado não retornará através da procura por uma *origem*, que restabeleça uma verdade, dela e de seus próximos.

Ao citarmos o termo origem aqui, o entendemos como um utópico solo fundador, lugar primeiro, inicial, que deteria a verdade e a essência dos que dali se originaram. Apoiamo-nos, assim, no sentido do termo exposto por Foucault em “Nietzsche, a genealogia e a história”⁸⁸, ensaio no qual a genealogia é apresentada, com base na obra de Nietzsche, a partir justamente de sua oposição à “pesquisa da ‘origem’”.⁸⁹ Esta última procuraria a essência, a identidade primeira da coisa; resultaria de uma concepção solene e exagerada que identificaria o início das coisas à perfeição, à essência, localizando, dessa forma, a origem ao lado dos deuses e antes do tempo; e, por fim, associaria a origem ao lugar da verdade.

Nossa narradora deverá, desse modo, permanecer numa zona fronteira: nem dentro nem fora de Manaus, ou melhor, ao mesmo tempo dentro e fora, zona que, supomos, já ocupava antes mesmo de voltar para lá. Mas como será possível enxergar a cidade ou encontrar o passado permanecendo nessa zona? Como veremos, ela deverá se deparar com os limites dessa busca, aceitar as lacunas existentes no passado, as fissuras de sua subjetividade e do que poderia chamar de “cidade natal”. Nesse contexto, ela e outros personagens do romance poderão colar alguns cacos sobre o sentido da vida de seus próximos, unindo o ver ao dizer, mas sem chegar a formar um mosaico completo e reconhecendo a dimensão interpretativa desta união.

O estatuto inalcançável do objeto de procura de nossa narradora é enunciado e reconhecido pela própria, antes mesmo dela viajar a Manaus. Com efeito, durante o período em que esteve internada numa “clínica de repouso”, anterior a seu regresso, nossa narradora criou a colagem de ““(...) um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma *busca impossível* neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (...)”” (RCO, p. 163, grifo nosso). Desse modo, defendemos aqui a hipótese de que, ao pressentir o caráter irreal de sua busca, nossa narradora dirigiu-se não apenas a uma utópica origem, mas também a sua

⁸⁸ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Op. cit.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 16.

ausência; não procurou somente enxergar as fronteiras da sua cidade, mas ver a invisibilidade destas. E desta experiência, fruto de uma vontade repentina, de objeto inacessível, nascerá o *Relato* que lemos, alternativa possível a este desejo, na qual, no lugar do solo fundador ou da identidade, ela criará uma voz e um personagem; no da narrativa tradicional, epistolar ou jornalística, surgirá um romance; da descoberta, a lembrança.

Portanto, se o *Relato* trata de um tema caro à literatura ocidental – aquele do *retorno para casa* – este não pode ser examinado sem exigir diversas problematizações. Basta enunciá-lo, aliás, para que uma série de indagações se imponha: sobre o que significam aqui os termos *retorno* e *casa*; a situação específica, do presente, na qual surge este “desejo súbito de viajar para Manaus”; e se este regresso faz emergir transformações, sofridas pela cidade ou pela narradora, ou provoca mudanças.

Com efeito, se o romance, tal como o trabalharemos na tese, apoiando-nos na teoria da narrativa de Walter Benjamin⁹⁰, é marcado pelo definhamento da tradição e da experiência coletiva, pelo isolamento do escritor e pela ruptura com a comunidade de ouvintes, torna-se fundamental pensar sobre os imaginários possíveis, e aqueles quase interditos, para a descrição e criação do movimento de *retorno* e da idéia de *casa* num contexto em que autor e leitor encontram-se distanciados, não partilham de uma mesma experiência coletiva e vivem numa sociedade na qual o sentido e a ordem do mundo não são dados.

Nesse contexto, é interessante lembrar a comparação realizada por Marthe Robert entre dois dos nossos maiores heróis romanescos, Dom Quixote e o agrimensor do *Castelo* de Kafka, com Ulisses. Como ressalta a autora, diferentemente deste último, as aventuras dos heróis de nosso tempo não poderão ser concluídas com o reencontro de Ítaca: “O autor épico não pode mais ser a testemunha de uma guerra mítica fecunda em ensinamentos, mas o

⁹⁰ Ver sobretudo os ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit.

vencido de uma guerra de Tróia da qual ele é o campo de batalha e o único combatente”.⁹¹ Será, portanto, a partir dessa impossibilidade que a narradora do *Relato* realizará seu retorno a Manaus. E as formas através das quais ela nos conta e se depara com essa impossibilidade constituirão focos de nosso interesse na tese.

Consideramos ainda que o exame do gênero romanesco moderno, de acordo com a teoria de Benjamin, implica a reflexão sobre outros temas relacionados à ruptura com a tradição, ao fim da comunidade⁹² e aos contornos possíveis para o relato do retorno para casa: aqueles do caráter irrealizável do encontro com a origem, com uma identidade una e fixa, e da ilusão contida no projeto de restituição do passado. Com base nessas indicações, esclareceremos que o estudo do que poderíamos chamar aqui de *literatura de exílio* será realizado em seu vínculo com as teorias do romance e da narrativa, desenvolvidas por Benjamin com apoio em Lukács - e em associação, portanto, com as teses da decadência do relato tradicional, do isolamento do escritor e da ausência de “pátria transcendental” (anunciada pelo teórico húngaro), o que levaria o indivíduo moderno a viver num mundo que perdeu o sentido. Como veremos, a reflexão sobre a impossibilidade desses encontros poderá levar à interpretação do indivíduo moderno como um eterno exilado, separado de um antigo mundo em que o sentido da vida, seu *eu* e a narração não fariam problema, e no qual a palavra casa teria um lugar garantido e imutável. Até que ponto, porém, esta interpretação, nostálgica

⁹¹ ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*. Paris: B. Grasset/Les Cahiers Rouges, 1963. P. 306.

⁹² Devemos remeter, em última instância, a idéia de comunidade à oposição traçada por Tönnies e retomada por Simmel, mestre de Lukács e Benjamin, entre as comunidades pré-capitalistas, marcadas por relações *orgânicas*, e as sociedades burguesas, de caráter *mecânico*. Cf. TERTULIAN, Nicolas. L'évolution de la pensée de Georg Lukács. *L'Homme et la Société*. Paris, n. 20, p. 13-36, abr./maio/jun. 1971. Michel Löwy nos resume a tese: “Tönnies vai opor dois universos sócio-econômicos, de uma maneira abstrata, como dois tipos de relações sócio-culturais: ‘comunidade’ (*Gemeinschaft*) e ‘sociedade’ (*Gesellschaft*); ele substitui assim à base objetiva (econômica) da estrutura social um princípio subjetivo: a vontade, ‘essencial’ (*Wesenwille*) na Comunidade e ‘arbitrária’ (*Kürwille*) na Sociedade. Segundo Tönnies, o universo comunitário (...) é regido por costumes, hábitos e ritos; o trabalho é motivado pelo prazer e o amor de produzir, que se manifestam na economia doméstica, agricultura e artesanato; as relações culturais se manifestam pela ajuda e confiança mútuas e o todo é coroado pelo reinado da *Kultur* (religião, arte, moral e filosofia); o mundo societário em contrapartida é movido pelo cálculo, pela especulação, pelo lucro (...); a vida social é dilacerada pelo egoísmo e pela guerra hobbesiana de todos contra todos, no quadro do desenvolvimento constante e irreversível da *Zivilisation* (progresso técnico-industrial).” Cf. LÖWY, Michel. *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*. Paris: Puf, 1976. P. 39.

e desejosa de uma comunidade perdida, é potente o suficiente para pensar a subjetividade do indivíduo contemporâneo e a problemática da literatura hoje?

3.2 Voz anônima e sem rosto

Embora o *Relato* seja repleto de imigrantes, migrantes e histórias de viajantes, a narradora do romance nasceu e cresceu em Manaus. E de lá partiu. Possivelmente ela também é de ascendência árabe, pois a casa à qual retorna quando volta a sua cidade natal é aquela descrita no capítulo anterior, repleta de objetos de um imaginário Oriente. De qualquer modo, como veremos, sua narrativa não será a do encontro com o *mesmo*, após uma viagem de bravas aventuras por mundos desconhecidos.

Ao mencionarmos o encontro com o *mesmo*, referimo-nos a uma literatura na qual a atuação do tempo, e das transformações que este implica, não sejam decisivas para a narrativa e a trama da história em questão, tal como, por exemplo, o estilo homérico foi examinado, em oposição àquele do Antigo Testamento, por Erich Auerbach em *Mimesis*.⁹³ Com efeito, de acordo com a análise do autor, este estilo desconhece a superposição de planos, de forma que, apesar dos seus avanços e recuos no tempo, cada episódio relatado pertence a um presente minuciosa e uniformemente descrito, sem vínculos com o que aconteceu outrora. Nesse mesmo contexto, embora possam envelhecer e, assim, sofrer fisicamente as conseqüências da passagem do tempo, os heróis homéricos não conheceriam nenhum desenvolvimento ou evolução. Nesse sentido, afirma Auerbach, “Ulisses é, quando regressa, exatamente o *mesmo* que abandonara Ítaca duas décadas atrás”.⁹⁴

Essa caracterização contrasta com a das grandes figuras do Antigo Testamento, os eleitos de Deus que seriam, paulatinamente e por meio de provações, modelados por Ele “para

⁹³ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 14, grifo nosso.

o fim da encarnação da sua essência e da sua vontade”⁹⁵, de modo que seriam marcados por sua própria história e possuiriam “um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos”.⁹⁶ Segundo Auerbach, o atributo evolutivo dessas figuras é geralmente responsável pelo que chama de “caráter histórico” – atravessado por contradições, ambigüidades, pela dificuldade de representação –, presente em grande parte das narrativas do Antigo Testamento, mesmo quando estas se baseiam em lendas. Uma última diferença importante apontada pelo autor, relativa à distinção temporal nas narrativas homéricas e bíblicas, diz respeito à imobilidade social que marca as primeiras, nas quais só conhecemos vida independente no âmbito da classe senhorial, em oposição ao surgimento do povo nas segundas, depois da saída do Egito, que é retratado em sua mobilidade e atuação nos acontecimentos relatados.

Após esse esclarecimento, retornemos, pois, ao romance de Hatoum. Nossa narradora é uma mulher que havia sido criada meio como filha, meio como neta, pela matriarca da família de origem libanesa, Emilie. Ela começa seu relato quando volta à cidade para uma visita, após quase vinte anos de ausência – período que podemos considerar, portanto, idêntico ou praticamente idêntico àquele do afastamento de Ulisses de Ítaca e, difícil não lembrar, próximo também do distanciamento de Hatoum de Manaus, quando este deixou pela primeira vez a cidade. E a partir dos acontecimentos que se desenrolam depois da chegada da nossa personagem, ela vai relembando e descobrindo histórias do seu passado e da família que a adotou.

Como pretendemos mostrar, o relato em questão, construído por um personagem deslocado, sem lugar definido de antemão na casa em que foi criado, encena a impossibilidade de se narrar hoje nos moldes tradicionais, expondo os vínculos da escrita literária moderna com a linguagem da loucura, a impossibilidade de encontro com a origem e

⁹⁵ Ibidem, p. 14.

⁹⁶ Ibidem, p. 15.

a morte e o risco de desagregação do sujeito e da narrativa. A hipótese que buscaremos apresentar consiste, portanto, na idéia que, ao encenar a dificuldade atual de se contar uma história, nossa narradora realizaria uma experiência de escrita literária, de modo que esta encenação pode ser compreendida como um rito de passagem por meio do qual ela transforma-se numa autora moderna.

Ao vislumbrarmos essa idéia, entendemos o romance moderno como perpassado de modo radical pela atrofia da narrativa e da experiência coletiva, tal como esta foi examinada por Benjamin.⁹⁷ O termo experiência coletiva, não custa esclarecer, deve ser remetido aqui ao sentido de *Erfahrung*, em oposição àquele de experiência vivida, a *Erlebnis*. Nossa modernidade, segundo o filósofo alemão, seria marcada pelo enfraquecimento do primeiro tipo de experiência e pela sua redução ao espaço do privado, a *Erlebnis*, vivida pelo indivíduo solitário, como o são o autor e leitor romanescos (e muitos dos seus mais conhecidos heróis). E é porque entendemos o romance como atravessado pela decadência da narrativa, intimamente associada à mudança na figura da morte, e pelo decorrente questionamento da possibilidade e dos limites de se transmitir uma história, que associamos às dificuldades e dúvidas expressas por nossa narradora - relativas a sua capacidade de contar ao irmão a visita que fez a Manaus e, sobretudo, de transmitir a notícia da morte de Emilie – à experiência literária moderna e, mais especificamente, a um rito de passagem por meio do qual, para conseguir partilhar em alguma medida o que viveu, ela se transforma de narradora em escritora.

Em resumo, nossa personagem enfrentará o “paradoxo do narrador”, sintetizado por Adorno em ensaio da segunda metade do século XX. De acordo com o filósofo, a seguinte

⁹⁷ Entendemos, assim, que o romance já nasce em crise e atravessado pelo definhamento da narrativa, assim como o indivíduo já nasce cindido. Isto não implica, porém, que a atrofia da nossa capacidade de narrar não tenha se exacerbado e enfrentado diferentes crises desde então, do mesmo modo como a fragmentação do sujeito se intensificou. Dessa maneira, não consideramos a tese de Benjamin, que opõe narrativa e romance, excludente de outras análises que identificam a decadência da narrativa no interior do romance, trabalhando, portanto, com um corte cronológico mais restrito. Cf. ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003. P. 55-63. LUKÁCS, Georg. Raconter ou décrire? In: _____. *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche Editeur, 1975. P. 130-175.

aporia caracteriza a posição do narrador na atualidade: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.⁹⁸ Nossa personagem, contudo, não se limitará à enunciação deste embaraço. Como demonstraremos adiante, seu questionamento sobre a possibilidade de se transmitir uma história a levará a optar por uma escrita marcada pelas transformações sofridas pela literatura, decorrentes da atrofia da experiência coletiva e do relato tradicional. Entre as mudanças que nos interessam aqui, citamos: a auto-reflexividade; a fragmentação da narrativa; a renúncia à noção de verdade (e à vontade de verdade); a intertextualidade; a criação de uma literatura baseada na memória na qual esta é entendida como indissociável do esquecimento.

Aproximemo-nos, pois, dessa personagem. Uma primeira característica que merece ser ressaltada nela é sua ausência de nome, marca da impessoalidade que faz com que a identifiquemos com sua função e, de certa maneira, a transformemos na narradora por excelência. Nesse sentido, ela poderia aparentemente ser associada à figura do narrador anônimo, ausente na trama enquanto personagem, do romance realista, que nos conta o relato que lemos sem que nada saibamos a seu respeito e por vezes nem mesmo notemos sua condução da narrativa, visto que ele pode buscar se manter *transparente*⁹⁹ e calar-se, ou não expor de forma direta e explícita seu ponto de vista e seus comentários sobre a história, como se ela se “contasse por si mesma”. No entanto, de maneira radicalmente diferente deste, nossa narradora, apesar de anônima, constitui um personagem da trama em questão, que mostra, de diferentes formas, que é a principal fonte e a instância organizadora do relato. E como fonte e mediadora desta história, ela constitui, pois, uma figura sem conhecimentos “divinos” sobre o

⁹⁸ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Op. cit., p. 56.

⁹⁹ A ausência do informante, como se sabe, constitui um dos fatores miméticos apontados por Gérard Genette, ao lado da predominância da cena, nos relatos de acontecimentos. Já a diegese seria caracterizada por um mínimo de informação e máximo de informador. Essa oposição, porém, será transgredida por Proust, tal como nos apresentou Genette. Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

passado e o destino dos familiares e conhecidos a respeito dos quais ela nos narra, o que introduz a questão de como teve acesso às informações que nos transmite.

Nossa narradora é marcada, desse modo, por um duplo movimento, que, por um lado, torna-a personagem da trama e, por outro, esconde-nos seu nome, dados fundamentais sobre sua história (de “onde veio”, aonde mora, o que faz) e outros atributos das figuras romanescas clássicas, como sua descrição física e seu perfil “moral”. Sua caracterização acompanha, dessa forma, a deterioração dos personagens romanescos identificada na passagem do século XIX para o XX, em que as antigas figuras, outrora pintadas como num retrato (tipo de representação que, aliás, também desapareceu na pintura abstrata moderna)¹⁰⁰, se transformaram em personagens descentradas, sem a obrigação de obedecer a uma coerência ditada por seu caráter ou meio social e desfazendo-se até de seu nome, que pode ser reduzido a uma inicial, como K, nos romances de Kafka, espécie de vestígio do autor, sob a forma da inicial de seu nome. Ao longo do *Relato*, escutaremos, portanto, uma voz impessoal e anônima, destituída de uma série de características individuais, como o caráter, a personalidade, a profissão. Em suma, despojada de sua “identidade mundana”.

Não custa lembrarmos que, ao atribuímos nome próprio (e, portanto, fixo) a uma determinada coisa ou a um indivíduo, asseguramos que estes permanecem o *mesmo*, independentemente de mudanças sofridas e de deslocamentos, no tempo ou no espaço. O nome, nesse caso, é garantia de uma suposta identidade da coisa. Acrescentamos ainda que o *Relato* traz outros cinco personagens anônimos: o marido de Emilie, que criou ao lado desta nossa narradora e seu irmão; este último, narratário de nossa protagonista; a mãe de nossa narradora; e dois dos três filhos homens de Emilie, chamados pela narradora justamente de

¹⁰⁰ Sobre as associações entre, de um lado, o desaparecimento do retrato, a deformação ou eliminação do indivíduo e o fim da ilusão espacial na pintura e, de outro, o processo de “desrealização” da literatura modernista, com a abolição do tempo cronológico, processo iniciado por autores como Proust e Gide, a dissolução da noção de personalidade e a fragmentação do sujeito, cf. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. P. 73-95.

“*inomináveis*, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (RCO, p. 11, grifo nosso).

Mais do que descrever o contexto histórico ou o sentido genérico no qual podemos inserir certas marcas características de nossa narradora, interessa-nos indagar o que a ocultação do nome indica no interior da trama em questão. Esse anonimato, que dá ares enigmáticos a nossa personagem e faz com que sua presença torne-se evanescente e por vezes mesmo espectral, parece a princípio apontar para a ausência de origem sobre a qual falamos mais acima, relacionada à idéia de verdade e de essência. Desse modo, ao entrar em cena sem rosto, a narradora nos aponta e enfatiza a inexistência desta identidade primeira e verdadeira, inexistência com a qual ela se defrontará em sua viagem de retorno a Manaus e em sua exploração identitária. A opção pelo anonimato, neste caso, constitui um modo de destacar a ausência de origem, em vez de optar pelo uso de uma máscara, assumindo-a como tal ou fazendo-a passar por uma imutável essência.

Sobre este vínculo entre, de um lado, a problemática da impossibilidade de encontro com a origem e com uma identidade una e fixa, e, de outro lado, a criação de uma literatura impessoal, lembramos o comentário feito por Marthe Robert, a respeito de Kafka:

(...) se nesta recuperação perpétua de sua vida através de uma literatura despersonalizada ele nunca se desvele mais que pela metade é muito menos por pudor que porque nesse caso inexprimível a elucidação mais franca deixaria ainda o essencial de lado: ela apenas reenviaria ao mistério do nascimento e a sua irreversibilidade, ou seja, ao inexplicável sobre o qual todo discurso se parte.¹⁰¹

Além disso, ao optar pelo anonimato, nossa narradora repete o movimento de sua mãe, que, como ela conta, ““(...) nunca pronunciou meu nome (...)”” (RCO, p. 163).¹⁰² Ela se coloca ao mesmo tempo no lugar da sua mãe, calando-se, e no seu, aquele da filha que jamais

¹⁰¹ ROBERT, Marthe. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy, 1979. P. 251.

¹⁰² Maria da Luz Pinheiro de Cristo, em sua dissertação de mestrado, foi quem nos chamou a atenção para este vínculo entre o anonimato da narradora do *Relato* e o fato de nunca sua mãe ter lhe chamado pelo nome. Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo relato*. 2000. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

escutou o próprio nome na voz desta figura. Ao repetir o movimento que constitui fonte de sofrimento para ela, a personagem também enuncia que sua condição, como filha, é daquela que não tem origem. Afirma, assim, que não pode ser vista numa relação de continuidade com a família de onde vem seu nome – seja se considerarmos esta família a de sua mãe biológica ou aquela de Emilie.¹⁰³ E, como não existe este vínculo de continuidade, de integral pertencimento e imutável identidade, esta família não pode ser lida como uma origem.

Consideramos ainda pertinente relacionar o caráter evanescente e o anonimato de nossa personagem à noção de *Unheimlich*, descrita por Freud em seu conhecido ensaio sobre *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann.¹⁰⁴ Neste texto, o psicanalista define a especificidade da experiência de *inquietante estranheza*¹⁰⁵ como um pavor que procede daquilo que nos é há muito familiar. E, como nos indica Julia Kristeva, embora esta experiência seja associada à angústia (claramente identificada na enunciação de nossa narradora da dificuldade em organizar os diversos relatos por ela recolhidos, a respeito da qual ainda trataremos), não se confundiria, contudo, com esta. Kristeva destaca, com efeito, uma determinada potência do afeto *Unheimlich* que nos interessa em particular: sua condução a um processo de despojamento das características individuais:

(...) a inquietante estranheza preserva esta parte de mal-estar que conduz o eu, além da angústia, à despersonalização. (...) é uma *desestruturação do eu* que pode seja perdurar como *sintoma* psicótico seja se inscrever como *abertura* em direção ao novo, numa tentativa de adaptação ao incongruente.¹⁰⁶

¹⁰³ Não sabemos com segurança quem nomeou nossa narradora, que parece ter chegado ainda bebê na casa de Emilie.

¹⁰⁴ Cf. FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Op. cit.

¹⁰⁵ A tradução do termo *Unheimlich* por *inquiétante étrangeté* é de Marie Bonaparte, uma das primeiras tradutoras de Freud para o francês. Embora seja criticada, visto que o potencial inquietante do *Unheimlich* provém de sua dimensão familiar (e não estranha), a tradução é empregada na edição citada do ensaio de Freud ao qual fazemos referência, além de ser utilizada, embora não unicamente, por Julia Kristeva em texto no qual nos apoiaremos. Portanto, mantemos o emprego do termo “inquietante estranheza”, ao lado de “insólito”, considerado mais apropriado e também usado por Kristeva.

¹⁰⁶ KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1988. P. 277-278, grifos da autora.

O *Unheimlich* provoca, portanto, um abalo no antigo *eu*, na máscara até então usada, que leva à despersonalização, à ruptura com os limites da antiga identidade. Certamente nossa narradora viveu este tenso mal-estar, provocado pelo efeito de estranhamento daquilo que já lhe foi familiar. E o resultado do abalo é evocado na descrição que faz da colagem, criada por ela na clínica em que esteve internada, a qual, com um olhar atento, pode ser identificada a um rosto destruído: ““(…) O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado (...)”” (RCO, p. 163).

Ao realizarmos uma leitura do romance atenta a esta problemática, poderíamos imaginar diversos episódios que provocaram o surgimento da *inquietante estranheza* em nossa personagem. Boa parte do *Relato*, aliás, pode ser lida como um passeio por acontecimentos do passado que poderiam despertar este afeto. Em seu ensaio, Freud especifica uma série de fatores capazes de engendrar tal retorno do recaiado, e o decorrente efeito do insólito. Entre estes, citamos aqueles mais explicitamente presentes nas experiências relatadas por nossa narradora: a defrontação com as figuras da morte (da avó Emilie, da prima Soraya Ângela) e da loucura (a dela própria e aquelas com as quais se depara na clínica psiquiátrica aonde é internada e na qual fez a tal colagem do rosto informe).

Lembramos que nossa personagem viu, quando criança, o corpo ensangüentado de Soraya Ângela estendido no chão, coberto com um lençol. A cena constituiu “uma das imagens mais dolorosas” (RCO, p. 21) de sua infância e foi lembrada em duas ou três cartas enviadas ao irmão, muito novo na ocasião para reter o acidente na memória. Num determinado trecho do romance, nossa narradora é mesmo apontada como ““(…) a criança que chorou a morte da outra criança (...)”” (RCO, p. 157). Nada indica explicitamente, contudo, que ela tenha recaiado a imagem, ou algum aspecto relacionado a esta, que poderia retornar de modo *Unheimlich*. Embora ela a recorde em mais de uma correspondência ao irmão, o que

nos sugere a existência de um trauma infantil que ela busca elaborar por meio da memória e da narrativa epistolar. Diferentemente do seu narratário, ela nunca esqueceu a cena. Citemos o trecho em que ela reconhece recordar-se da morte da prima:

(...) esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: “A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarrecimento, da tristeza dos outros (...) Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?” (RCO, p. 22)

O afeto *Unheimlich* também se insinua quando nossa narradora se defronta com a morte da “avó” Emilie. Com efeito, quando descobre que a mulher que a criou foi encontrada na guarita do telefone, ela lembra-se que escutou a campainha do aparelho quando estava na casa materna, na mesma manhã da morte. O momento foi marcado por uma curiosa (e poderíamos chamar de assustadora) coincidência: pela sincronia de sons “entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora” (RCO, p. 12). O relógio, importante objeto do *Relato*, vinculado a um dos mistérios de Emilie, parece aqui anunciar a morte da matriarca. E os sons se interromperam poucos segundos depois, quando o telefone parou de tocar (e Emilie, portanto, já não devia ter forças para chamar por mais ninguém) e a filha da empregada jogou a cabeça de sua boneca no relógio, o que, evidentemente, gerou outros barulhos. Deste modo, ao relacionar a morte de Emilie na guarita e o trinado escutado de manhã cedo, nossa narradora não pôde evitar certo sobressalto:

Lembrei-me assustada de que, de manhãzinha, antes de sair de casa, havia escutado o telefone tocar duas ou três vezes. Talvez tenha sido o último apelo de Emilie, a sua maneira de me encontrar e dizer adeus. (RCO, p. 138)

Nada indica que o susto tenha tido potência para provocar a emergência do insólito com tal força que leve à despersonalização. Contudo, mais do que localizar uma “causa” para este efeito, optamos por destacar as diversas formas através das quais ele se insinua no romance e as marcas que deixa no texto, caracterizado pela luminosidade penumbrosa e pela presença espectral de nossa personagem. Supomos, ainda, que o *Unheimlich* emergiu com força no momento de internação de nossa narradora na clínica psiquiátrica, impulsionando-a a percorrer seus fantasmas do passado, todos eles relacionados, desse modo, àquilo que foi recalcado.

Outro fator indicado por Freud em seu exame do *Unheimlich*, e a respeito do qual nos perguntamos se ele não é vivido por nossa personagem, consiste na angústia infantil do complexo de castração. Esta, segundo o psicanalista, surge no conto de Hoffmann disfarçada no medo do protagonista de perder seus olhos, uma “angústia infantil pavorosa”.¹⁰⁷ Uma das personagens do *Relato* pode, com efeito, ser interpretada como uma figura potencialmente capaz de gerar o retorno da angústia infantil relacionada à castração. Neste caso, no lugar da perda dos olhos, teríamos aquela da audição e da fala, vividas pela Soraya Ângela, a prima surda-muda de nossa narradora.

Nossa personagem foi a primeira na casa a descobrir o mutismo da prima, quando ainda era criança. A menina, fruto de uma relação “ilegítima”, era filha de Samara Délia, que engravidou ainda adolescente e para quem ““(…) a mudez definitiva surgiu como um estigma”” (RCO, p. 116). As circunstâncias da morte de Soraya não são totalmente esclarecidas no romance, que deixa em aberto a possibilidade desta não ter sido mero acidente. Na opinião da própria mãe, dois de seus irmãos *pressentiram* a morte de Soraya, pois encomendaram flores de organdi suíço, que cobriram a cabeça da morta logo após o

¹⁰⁷ FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Op. cit., p. 231.

acidente. E nossa narradora conta ter sempre estranhado “o silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido” (RCO, p. 16).

Ao seguirmos por esse caminho, podemos supor que não foi apenas o moralismo da província que levou à perseguição de Samara pelos dois irmãos, fez com que ela olhasse para a deficiência da filha como um estigma, sentindo vergonha, e com que Soraya percebesse ser uma presença indesejada na casa. O potencial da menina em despertar naqueles ao seu redor o retorno do complexo infantil de castração pode ter contribuído para a intensificação da raiva e da rejeição à criança, e para a trama de sua morte.

O insólito surgirá claramente ainda através da defrontação de nossa personagem com sua própria alteridade, quando esta se depara com a figura do Outro em sua cidade natal, durante suas andanças por Manaus, num trecho que analisaremos com minúcia no próximo item. Aqui, interessa-nos sublinhar o caráter impessoal de nossa narradora, o vínculo deste com a ausência de origem e com a experiência do estranho, além de indicar a existência de outras possibilidades interpretativas a partir das quais o insólito se insinua.

3.3 Posição limítrofe

Outra característica fundamental de nossa narradora consiste no seu posicionamento fronteiriço. Ela é, pois, uma figura ao mesmo tempo familiar e estrangeira em sua cidade natal, a qual visita e de onde escreve seu relato a partir de um olhar capaz de estranhamento e intimidade. Mas não é apenas em Manaus que ela ocupa essa posição. Na casa de sua infância, seu lugar também é liminar. Ela faz e não faz parte da família de Emilie, ou pelo menos possui um estatuto diferente de seus outros membros, pois, ao lado de seu irmão, foi adotada pela matriarca. O lugar da principal instância organizadora do *Relato* é ocupado, portanto, por uma figura que receberá contornos precisos e fortes no segundo romance de Hatoum: a do agregado da família, personagem emblemático de nossa sociedade e presente

em obras seminais da literatura nacional.¹⁰⁸ A discussão sobre o tema do agregado ganhará, desse modo, corpo no capítulo dedicado ao *Dois irmãos*, romance no qual este tema surge de forma mais explícita.

Lembramos que o olhar fronteiriço de nossa narradora é envolvido por Silviano Santiago, em resenha do romance citada no capítulo anterior, ao que poderíamos chamar de outras *camadas de descentramento* (denominadas pelo crítico “formas de descentramento”).¹⁰⁹ Estas estão situadas fora e longe do centro: daquele de nosso país, nossa história e literatura. Desse modo, não temos apenas uma agregada desfiando histórias da sua família. Estas acontecem num lugar excêntrico do Brasil, o qual costumamos relegar ao esquecimento ou transformar em objeto exótico. E, no interior desta região, optou-se por focalizar os imigrantes árabes (mais especificamente libaneses), cuja aparição na cena literária brasileira é freqüentemente destinada a papéis secundários e/ou redutores.¹¹⁰ Mas o fato de estas camadas situarem-se longe do centro não as torna, por si só, capazes de provocar o encontro com uma outra cultura e região. Caberá, pois, ao olhar de nossa narradora apresentá-las em sua singularidade, rejeitando o apelo do exótico.

¹⁰⁸ Ver o estudo clássico de Roberto Schwarz sobre o tema em Machado de Assis. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000. Já sobre a infância de agregado do próprio Machado, na chácara do Livramento, onde morou até por volta dos 15 anos, e a juventude de “apadrinhado literário”, ver PIZA, Daniel. *Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

¹⁰⁹ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

¹¹⁰ É em parte nesse sentido que Stefania Chiarelli identifica uma “espécie de paternidade literária” de Raduan Nassar - primeiro autor de origem libanesa que teria rompido com o recurso a estereótipos, tiques e exotismos na construção da imagem do imigrante de seu país - com Hatoum. Chiarelli lembra a criação de personagens de ascendência árabe na obra de Jorge Amado, apresentados “sobretudo como tipos ‘folclóricos’”: o turco Nacib, de *Gabriela, cravo e canela*, Fadul Abdala, de *Tocaia Grande* e outros presentes em *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tenda dos Milagres*. CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. 2005. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Departamento de Letras, PUC, Rio de Janeiro, 2005. P. 43. No exemplar dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Raduan Nassar, Hatoum dá um depoimento sobre o escritor e sua obra no qual também nos conta sobre um encontro que teve com ele, quando lhe entregou o manuscrito do *Relato* para ler. É a partir deste depoimento, em que Hatoum teria declarado Nassar seu antecessor literário, que Sarah Wells faz uma interessante leitura da posição, caracterizada por ela como enigmática, deste último escritor como origem, entendida como uma ausência que Hatoum retrabalha em seus romances. WELLS, Sarah. O improvável sucessor de Nassar. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit. p. 60-78. Ver ainda HATOUM, Milton. Confluências. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 19-21, set. 1996.

Além de estar associado ao afastamento da cidade natal e à condição de filha adotiva na família, o olhar fronteiriço de nossa narradora também pode ser relacionado ao estatuto liminar da nacionalidade desta, nem inteiramente brasileira nem estrangeira. Com efeito, ao apontar o caráter limítrofe de nossa narradora e do personagem André, de *Lavoura Arcaica*, Sarah Wells ressalta o fato de ambos pertencerem à segunda geração de imigrantes, nascida no país de destino de suas respectivas famílias. Ou, como ela escreve, os dois são “parcialmente definidos por seu estado intermediário: nem nascidos *aqui* nem inteiramente *lá*.”¹¹¹

Segundo a autora, para tais personagens, a história de migração de seus familiares, e as rupturas que estas implicam, ao mesmo tempo em que não podem ser esquecidas, não são priorizadas em suas experiências. Desta forma, “a nova pátria não é de todo nova para membros da segunda geração. Tampouco podem eles recriá-la como bem entenderem. O solo pode não ser construído com gerações de antepassados, mas também lhes é vedado buscar em um outro espaço a sua realização.”¹¹² Nesse sentido, o fato de ter nascido no lugar em que se cresceu e no qual é possível permanecer não é garantia de uma relação estável com a noção de identidade, uma vez que a construção desta não pode excluir o vínculo com o país de origem e a cultura de seus pais nem aceitar integralmente, sem nenhuma problematização, este país e cultura como suas únicas “pátrias”. Pelo contrário. O pertencimento à segunda geração de imigrantes é entendido aqui como fator agravante do caráter fronteiriço de nossa narradora.

Mas vejamos como a própria narradora enuncia e problematiza sua condição. Ao examinarmos com mais minúcia determinados trechos do romance em que ela manifesta ou

¹¹¹ WELLS, Sarah. O improvável sucessor de Nassar. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 63, grifo da autora. Podemos considerar nossa narradora integrante da segunda geração de imigrantes de duas diferentes maneiras: como filha adotiva de Emilie ou como filha “natural” da mulher desconhecida de ascendência árabe, habitante da casa de decoração suntuosa e gosto duvidoso que descrevemos no primeiro capítulo. Neste segundo caso, porém, não possuímos nenhuma prova da procedência de tal mulher. Trata-se, pois, somente de uma hipótese interpretativa.

¹¹² *Ibidem*, p. 64.

defronta-se com seu caráter fronteiriço, exploraremos a problemática de como este posicionamento limiar pode levá-la à experiência da ausência de origem.

Embora seja agregada da família, nossa narradora acredita ser tratada exatamente como os outros, enunciado que, ao negar sua diferença, já o torna suspeito. Ao falar de seu “avô”, por exemplo, ela comenta:

Foi ele quem me ajudou a sair da cidade para ir estudar fora, e além disso nunca se contrariou com a nossa presença na casa, desde o dia em que Emilie nos aconchegou ao colo, até o momento da separação. Desfrutamos os mesmos prazeres e as mesmas regalias dos filhos, e com ele padecemos as tempestades de cólera e mau humor de um pai desesperado e de uma mãe aflita. Nada e ninguém nos excluía da família, mas no momento conveniente ele fez questão de esclarecer quem éramos e de onde vínhamos. (RCO, p. 20)

Ao citarmos este trecho do livro, chamamos a atenção para o fato de ela declarar seu estatuto igualitário em relação aos outros integrantes da família, declaração que só se faz necessária num contexto em que a igualdade de tratamento coexiste com certa distinção. Nesse caso, a igualdade não pode ser naturalizada e calada, mas deve ser enunciada como resultado de uma conquista ou da generosidade e bondade alheias (evidentes na frase “nunca se contrariou com a nossa presença na casa”). Nesse contexto, podemos supor que, ao se deparar com o fato de que sua condição no interior da família não é dada, a personagem se defronta com o caráter contingente da entrada na casa em que cresceu – dependente de diferentes fatores, como a receptividade positiva da família adotiva, a impossibilidade de sua mãe de criá-la ou a vontade desta em entregar-lhe para adoção –, de seu próprio lugar na casa e, quem sabe, na sociedade.

Por meio da diferença em relação aos outros membros da família, que *desnaturaliza* sua condição no interior desta, se faz presente no romance uma importante temática vivida por nossa narradora: a questão da ausência, em seu modo positivo, de uma procedência que ela poderia utopicamente tomar (e desejar) como uma origem. Ou, dito de outro modo, o caráter contingente de seu lugar no mundo pode lhe apontar, talvez mais claramente do que para

outras pessoas, como seu modo de viver, pensar e sentir não são inatos nem necessários, e que fora do seu universo há, sempre, um *fora*. Ao enunciarmos aqui este termo, de inspiração claramente blanchotiana, restringimos seu sentido àquilo que é exterior a um determinado ambiente, que, como qualquer espaço-tempo, limita de um determinado modo as vivências, as reflexões e os discursos possíveis de serem produzidos em seu interior.

Supomos ainda que nossa narradora, ao se deparar com a ausência de origem, defronta-se com a *camada do originário*, aquela que, de acordo com a descrição de Foucault, indica que não possuímos um solo fundador nem somos contemporâneos do que nos faz ser, visto que somos determinados por construções mais antigas do que nós, com temporalidades próprias – as quais podemos, ilusoriamente, supor como fixas e naturais, acreditando no mito da origem. O originário é assim apresentado em *As palavras e as coisas*:

(...) o originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, freqüentemente irreduzíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas. Paradoxalmente, o originário no homem não anuncia o tempo de seu nascimento, nem o núcleo mais antigo de sua experiência: liga-o ao que não tem o mesmo tempo que ele; e nele libera tudo o que não lhe é contemporâneo; indica, sem cessar e numa proliferação sempre renovada, que as coisas começaram bem antes dele e que, por essa mesma razão, ninguém lhe poderia assinalar uma origem, a ele cuja experiência é inteiramente constituída e limitada por essas coisas. (...) *o homem, por oposição a essas coisas, de que o tempo deixa perceber o nascimento cintilante na sua espessura, é o ser sem origem, aquele “que não tem pátria nem data”, aquele cujo nascimento jamais é acessível porque jamais teve “lugar”. O que se anuncia no imediato do originário é, pois, que o homem está separado da origem que o tornaria contemporâneo de sua própria existência (...).*¹¹³

Nossa narradora, neste caso, perceberia que, embora constituída e atravessada pelas histórias, pelos hábitos e pelo afeto de sua família adotiva, esta não constitui um fundamento

¹¹³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. cit., p. 347-348, grifos nossos. Lembramos que ao empregarmos, citando Foucault, o termo “camada do originário”, não supomos a existência positiva desta camada, na qual o indivíduo adentraria e se perceberia distanciado das coisas que o constituem. Referimo-nos, pois, a uma possível dimensão de experiência do indivíduo moderno, experiência de pensamento e de transformação do pensamento, a partir da qual, ao estranhar a si mesmo, ele pode se abrir a novas formas de ser. Insistimos, portanto, que, ao mencionarmos a “camada do originário”, esta deve ser lida de modo metafórico. Ressaltamos ainda que a experiência originária não deve evidentemente ser confundida com a coletiva (*Erfahrung*), cuja atrofia na modernidade já foi aqui apontada.

de seu modo de ser, visto que sua entrada nela é marcada antes pelo acaso do que pela necessidade. Dessa maneira, ela não pode nem se desvincular inteiramente da influência da esfera familiar nem acreditar como natural e obrigatória sua inserção numa história linear e contínua desta família. E se ela consegue se ver como fruto de construções diversas, também poderá assim enxergar seus próximos. Além disso, ao se defrontar com o desmoronamento da idéia de origem, nossa personagem terá acesso ao pensamento e ao desejo de liberdade, que inclui a possibilidade de se abrir para outros modos de ser e viver, de escolher outras máscaras.

A temática da ausência de origem e do originário também transparece no fato de que ela não possui uma cidade natal aonde se sinta inteiramente em casa - e para onde, portanto, possa voltar como quem retorna ao *mesmo*, o que lhe restituiria ou lhe confirmaria sua identidade, essência e verdade. Certamente, nem ela nem ninguém tem acesso a uma tal cidade, mas esse fato se torna mais evidente para aqueles que se afastaram de onde nasceram e, ao retornar, percebem tanto como o lugar de regresso se distanciou do que era quanto como já não se é mais o *mesmo*.

Com efeito, nossa narradora reconhece, logo no primeiro capítulo do livro, antes de começar a lembrar e contar sobre seu tempo de menina, que a cidade visitada não existe como objeto real, mas é produto da imaginação (e, podemos supor, do afeto e do desejo). Trata-se, nesse caso, da Manaus evocada pela rememoração de sua infância, cuja fundação não coincide, portanto, com o tempo usual da História, mas refere-se àquele da memória:

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo (...), quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954... (RCO, p. 12)

Ao iniciar o livro com este ato de recordação, nossa narradora indica que a Manaus que busca não é (ou não apenas) aquela a qual encontra como presença, mas, sobretudo, a de

seu passado. Qualquer viagem de retorno se torna, nesse contexto, impossível, visto que a infância não se fará de novo presente e que a cidade não voltará a ser o que era. Contudo, através dos seus passeios pelas ruas, do encontro com diferentes personagens, cores e cheiros da Manaus atual, a paisagem e os fatos da infância podem ser evocados e construídos. Nesse contexto, o que nossa narradora poderá fazer, tal como ela anuncia, é declarar a dimensão imaginária da passagem por esse espaço que, para ser visitado, deverá ser lembrado. Ela reconhece, assim, que nem sua cidade nem ela mesma permaneceram as *mesmas*. Ainda uma vez, ressaltamos o caráter impossível e os limites da procura de nossa narradora, que não poderá enxergar as fronteiras de Manaus em suas travessias e não terá como reviver, numa dimensão real, os tempos de infância.

Hatoum tem plena consciência da existência desta barreira intransponível entre o presente e o passado, não acreditando, pois, em nenhum projeto de restituição deste. O autor conta em entrevista que, ao voltar para Manaus, em 1984, após quase vinte anos fora da cidade, ele “sentia falta de algumas paisagens e vozes da infância, estas coisas que constituem a nossa pátria simbólica.”¹¹⁴ No entanto, apesar da saudade (e das possíveis idealizações e devaneios a que esta pode levar), ele não parecia ter ilusões quanto a qualquer plano de retorno à terra de sua meninice: “Sabia que iria encontrar uma cidade devastada, e que toda busca de um paraíso é infrutífera, pois só há paraísos perdidos.”¹¹⁵ Em outra entrevista, porém, a história contada não é exatamente a mesma. Hatoum afirma, pois, ter retornado a Manaus “em busca de minhas primeiras paisagens, que não encontrei mais.”¹¹⁶ Porém, independentemente das expectativas alimentadas na época, anterior à conclusão e publicação do *Relato*, o escritor hoje sabe que não há retorno à cidade encantada da infância. Mais do que isso. De volta a Manaus, não escapa de certo sentimento de *dépaysement*. É assim, por exemplo, que se refere à enxaqueca que o abate desde a infância “como uma metáfora de um

¹¹⁴ GRAIEB, Carlos. “Amazônia está à margem da história”, diz escritor. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ CASTELLO, José. Milton Hatoum reclama a volta da indignação. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

mal-estar mais profundo: sentir-se exilado e estranho na própria terra natal”, segundo escreveu Carlos Graieb em reportagem sobre o autor.¹¹⁷

Este estranhamento em relação à própria cidade, a defrontação com a ausência de origem e com a camada do originário se fazem presentes no sexto capítulo do *Relato*, no qual a narradora nos conta a visita realizada a um bairro cujo acesso lhe fora proibido quando criança, vivendo a ameaça, o medo – e, acreditamos, o abalo de se deparar com a diferença num mundo que julgava ser o “seu” e no qual ilusoriamente se supõe somente o encontro com a identidade. Como Maria Zilda Ferreira Cury comenta, referindo-se a este momento do romance, “o espaço de origem torna-se estranhamente desconhecido. A narradora transforma-se em estrangeira, suscitando um olhar de estranheza dos outros nativos, pondo (...) em ‘suspeição’ a inteireza identitária”.¹¹⁸ Reproduzimos, pois, o trecho em questão:

“(...) Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados nos vãos das janelas, como se estivessem nos limites do interior com o exterior, e que esse limite (a moldura empenada e sem cor), nada significasse aos rostos que fitavam o vago, alheios ao curso das horas e ao transeunte que procurava observar tudo, com cautela e rigor. Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (...)”. (RCO, p. 123)

Embora o enunciado não nasça de uma visita a um lugar familiar, o desconforto de nossa narradora em sua cidade natal aparece de modo bastante evidente no seu desejo em não *ser uma estranha* ali. Pois, podemos supor, caso ela se sentisse em Manaus como em *casa*, de acordo com o sentido dado pelo senso comum a essa palavra, o estranhamento da visita a um lugar desconhecido poderia ser experimentado por meio da transformação apenas do *outro* no estrangeiro, naquele que difere dela – e na exclusão daquele espaço do território da “sua

¹¹⁷ GRAIEB, Carlos. Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1995. Caderno 2, D-1.

¹¹⁸ CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. P. 172.

cidade” (que poderia, desse modo, ser declarada “partida”). Esta seria, pois, a atitude decorrente de um olhar em busca do exótico que, independentemente da atração ou do medo despertados pelo Outro, o mantém à distância (mesmo quando se aproxima dele e acredita entabular um diálogo). O equívoco, nesse caso, parece residir na idéia e no sentimento de que em *casa* só nos deparamos com o conhecido ou homogêneo. E que, caso o diferente surja, este só pode ser estrangeiro e, conseqüentemente, pertencer a outro espaço, denominado por expressões como as de ““(..) cidade proibida (...)”” (RCO, p. 123), “além-túnel” ou “outro lado da cidade partida”.

O olhar de nossa narradora não realiza, contudo, esta operação de classificação e exclusão. Com efeito, em vez de enfatizar a estranheza daquele que é diferente dela, e em relação ao qual ela sente ameaça e medo, ela ressalta sua vontade em não ser uma estrangeira ali, potencializada pelo fato de estar na sua cidade natal – ou seja, a imagem do lugar aonde nasceu e cresceu abrange espaços que não a incluem, aonde ela não é reconhecida pelos outros, não os reconhece e nem experimenta nenhuma espécie de acolhimento.

No lugar da idéia de origem como fundamento temos, portanto, aquela do originário, indicando-nos que a cidade natal (em seus territórios familiares e estrangeiros) é atravessada e marcada por ordens e construções múltiplas, as quais não dominamos nem muitas vezes temos acesso. Apenas com a substituição da origem pelo originário, substituição que desvincula nosso lugar de procedência das noções de identidade e essência, nossa visão da cidade de onde viemos poderá incluir espaços e indivíduos que não reconhecemos e com os quais não nos identificamos. Será, portanto, a partir da defrontação com esta camada que nossa narradora poderá perceber Manaus como atravessada pela heterogeneidade e pela diferença - noções incompatíveis com as noções comumente aceitas de solo, raiz, lar ou origem e capazes, quando lidas pela ótica dessas idéias, de gerar ameaça e medo.

Nossa personagem parece ainda viver aqui a experiência do insólito, descrita por Freud em sua análise do conto de Hoffmann. Neste caso, contudo, o que a desperta não é o retorno de um complexo infantil ou a aparente confirmação de “convicções primitivas *ultrapassadas*”¹¹⁹, expressão empregada por Freud quando este vincula o *Unheimlich* a crenças contidas na concepção do mundo do animismo. Pois, segundo o psicanalista, todos teríamos “atravessado uma fase correspondente a este animismo dos primitivos”¹²⁰, que teria deixado traços e restos.

O estranhamento vivido por nossa narradora, como vimos, se dá aqui através da defrontação com o Outro, por meio da qual ela não o exclui como estrangeiro, mas vive a alteridade existente em si mesma. Assim, embora Freud tenha limitado sua análise do afeto *Unheimlich* a estes dois conjuntos de fatores acima mencionados, poderíamos, apoiando-nos no exame de Kristeva, considerar a experiência transmitida por nossa narradora como um dos elementos responsáveis pela emergência deste afeto. Pois, segundo a psicanalista, “o choque do outro, a identificação do eu com este bom ou mau outro que viola os limites frágeis do eu indeterminado estariam na fonte de uma inquietante estranheza.”¹²¹ Kristeva conclui ainda que, ao não falar de estrangeiros em seu ensaio, Freud nos ensinaria a identificá-lo em nós, o que talvez constitua “a única maneira de não acossá-los no exterior.”¹²²

Supomos assim, de acordo com a opinião da psicanalista, que apenas a partir do reconhecimento da alteridade que atravessa a todos nós os indesejáveis sentimentos de medo e de ameaça serão combatidos e poderá ter início uma aproximação entre a antiga integrante da colônia libanesa e os habitantes do bairro proibido. O primeiro passo já foi dado. Graças ao afastamento da terra natal e, portanto, dos limites impostos por esta, nossa narradora pôde se libertar de idéias pré-concebidas sobre o local e transgredir as fronteiras da “sua” Manaus,

¹¹⁹ FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Op. cit., p. 258, grifo do autor.

¹²⁰ Ibidem, p. 245.

¹²¹ KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Op. cit., p. 278.

¹²² Ibidem, p. 283.

penetrando na pobreza do espaço interdito. Nossa personagem precisou, como ela nos conta, sair da cidade para, num passeio em que a visita já com outros olhos, menos cegos em relação ao cenário cotidiano, adentrar na ““(…) cidade proibida (...)”” (RCO, p. 123):

“(…) Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros. Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado: lodo e água parada, paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-íris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxame de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fígado à beira da casa. (...)” (RCO, p. 123)

A enunciação dos sentimentos de ameaça e medo, que impedem experiências de encontro e troca, não indica, porém, que nossa narradora continua apegada à concepção da origem. Antes parece apontar para as fronteiras interiores de Manaus, com as quais ela, ao negar a origem, poderá romper com maior ou menor intensidade, e para o mal-estar gerado pelo surgimento do insólito, capaz de desestruturar as antigas imagens que ela e moradores do bairro tinham de si mesmos, estas sim marcadas pela idéia de uma identidade fixa. Nesse contexto, reafirmamos que, embora não se aproxime dos habitantes do bairro e veja a si mesma como estranha, ela enuncia esse espaço como sendo aquele de onde veio, como o “seu”. Reconhece, portanto, que o lugar aonde nasceu não constitui uma origem, que deteria sua identidade e essência e aonde, portanto, só poderia se deparar com o *mesmo*. E ela enfrenta em alguma medida, conseqüentemente, os sentimentos de medo e ameaça, enfrentamento que não apenas a permite adentrar no bairro como também permanecer por lá, onde ficou durante toda a manhã.

No entanto, as defrontações com a ausência de origem e com o originário não significam também que a separação entre o indivíduo e o Outro já não pode ser aceita tão facilmente? Pois se o lugar de onde vim não pode ser confundido com o fundamento de minha identidade e, ao mesmo tempo em que me constitui, abriga uma pluralidade sobre a qual não

tenho domínio, indivíduos diferentes nos quais não me reconheço integralmente, ou estranho, como posso demarcar o que sou do que o Outro é? Daí em parte o medo de se perder, junto com a crença no fundamento originário, qualquer possibilidade de diferenciação e de criação de um projeto identitário, a decorrente emergência do insólito e o apego dos moradores manauaras às fronteiras traçadas no interior da cidade. E daí também o aparente paradoxo contemporâneo da coincidência, nos nossos chamados tempos globalizados, entre o afrouxamento das fronteiras e o acirramento dos conflitos étnicos.

Mas não é apenas a cidade natal, a infância ou a família que podemos confundir ingênua ou apressadamente com a noção de origem. A experiência do caráter inalcançável de sua busca também será indicada no romance por meio da distância entre nossa narradora e sua mãe, a quem ela, diferentemente do irmão, viu apenas uma vez quando criança. Surge aqui, porém, uma importante diferença. Como pretendemos mostrar, nossa narradora não confundiu a figura materna com uma idéia positiva de origem. Nem, por meio desta, se deparou com o originário. Ela parece antes ter buscado, obstinadamente, enxergar a ausência da figura da mãe, ver a *origem como ausência*, em sua dimensão negativa, experiência radical a qual começaremos a indicar aqui, mas examinaremos com mais minúcia no próximo item. Para diferenciar tal experiência das enunciadas anteriormente, distinguiremos a defrontação com a *ausência de origem* (vivida no bairro proibido, por exemplo) da busca da *origem como ausência*.

Com efeito, embora se dirija à casa materna quando chega a Manaus, nossa narradora não planejava encontrar a mãe por lá. Como ela mesma nos conta: ““(…) Já passava das onze horas quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. (...)”” (RCO, p. 164). E no final do romance, a personagem nos revela ter conhecimento da localização materna naquele

momento: ““Ela (sua amiga Miriam) soube que minha mãe ia viajar pela Europa e passaria por Barcelona para te visitar. Minha história com ela é a história de um desencontro. (...)”” (RCO, p. 162).

Neste caso, contudo, o “desencontro” parece ter sido planejado. Por que, ao retornar a Manaus, ela volta à casa materna, e não à de Emilie, sabendo que sua mãe, porém, não estará lá, mas sim com o irmão em Barcelona? Que ausência perturbadora é essa de que ela parte à procura? Citando suas próprias palavras, podemos dizer que ela buscava o encontro com o impossível, que nunca se materializará: ““(...) Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho.(...)”” (RCO, p. 162).

Ela se depara e enfatiza o vazio existente na casa materna assim que entra nos aposentos localizados em seu andar térreo, no dia seguinte àquele de sua chegada, quando descreve a decoração estilizada à qual nos referimos no primeiro capítulo. Dessa forma, é ao nos expor os objetos “orientais” reunidos no ambiente, e o reflexo destes num espelho que produzia “uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias” (RCO, p. 10), que ela acrescenta: “como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém” (RCO, p. 10).

Como sabe de antemão que a casa estará repleta da ausência da mãe, podemos concluir que esse impossível que ela procura não consiste em algo positivo; algo que existe, porém ela não poderá alcançar (sua mãe, por exemplo, ou outro lugar de “procedência”, como sua cidade natal), referindo-se antes à experiência de não se alcançar, de se buscar uma ausência que nunca surgirá na sua concretude, tal como a morte. A sua busca, assim, é atravessada por uma impossibilidade e sua viagem de retorno é interminável. Esta se aproxima, nesse sentido, da viagem que integra o título de um conto de Hatoum.¹²³ Nele, o narrador, de partida de

¹²³ HATOUM, Milton. Reflexão sobre uma viagem sem fim. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, p. 61-65, mar./mai. 1992.

Manaus para o Rio de Janeiro, ganha de seu professor de francês a plaquete “Réflexion sur un voyage sans fin”, que, segundo ele, “soa como um manifesto poético sobre a alteridade.”¹²⁴ No tal texto, um personagem europeu sofre um abalo em suas “origens” ao assimilar algo da cultura do Outro, tornando-se menos estrangeiro na terra estranha. Para o narrador, o personagem talvez viaje “para descobrir a si mesmo. Esta descoberta, que é também busca e extravio, não exclui a imagem que o narrador-viajante constrói do Outro: imagem fugidia ou esfumada, mas de alguma forma presente na visão de quem navega em águas estranhas.”¹²⁵

Nesse contexto, o afastamento de nossa narradora, que também sofreu um abalo em noções outrora tidas como familiares, possui um caráter radical, já que não existe um lugar que faça com que ela sintase plenamente em casa; que dê a sua vida um local próprio na ordem do universo, com um sentido correspondente e, portanto, uma identidade sólida, uma voz dada, uma subjetividade estável. E esse sujeito “desenraizado” (termo que discutiremos logo adiante), que estranha o mundo aonde mora e aquele de onde veio, é aquele que pode notar com mais facilidade como as narrativas, as crenças, os hábitos e as identidades são construções. Mas ao mesmo tempo em que percebe isso, sentirá que sua voz, e aquela que reproduz dos outros, também o são.

Antes de passar ao próximo tópico, gostaríamos de enfatizar algumas conclusões, refazendo em parte o caminho percorrido e introduzindo novas noções. A primeira apóia-se na idéia de que o “desenraizamento” não significa aqui somente uma distância em relação à terra natal, que desaparece com a simples volta ao país “de origem”. O imigrante, migrante ou, em última instância, qualquer indivíduo, pode também experimentar uma perda radical da pátria e do sentimento de pertencimento a um país, uma cultura, uma língua.

Por esta razão, consideramos delicado utilizar, sem o devido cuidado, termos como “desenraizamento” ou “exílio” neste sentido e contexto específicos, pois estes supõem a

¹²⁴ Ibidem, p. 64.

¹²⁵ Ibidem, p. 65.

existência de raiz, pátria, solo. E, se o que se quer ressaltar não é a distância da cidade ou do país natal, mas justamente a impossibilidade de se sentir em casa, em qualquer lugar do mundo, o emprego de noções como estas deveria ser acompanhado da ressalva de que esta “casa” ideal inatingível pode ser vivida, de modo intenso, como perdida, porém não apenas não existe no presente como nunca existiu. Esta concepção de perda radical da terra natal é aquela priorizada por Hatoum não apenas na construção da personagem-narradora do *Relato*, mas também na interpretação de sua própria enxaqueca como metáfora da experiência de exílio e estranhamento em terra natal¹²⁶ e na sua descrição daquele que se muda para outro país. Para o autor, com efeito, “o imigrante é aquele sujeito que diz: ‘Percebi que não tenho nenhum lugar para ir e não tenho também nenhuma razão para ir para algum lugar.’”¹²⁷

É também de acordo com essas considerações que compreendemos o vínculo traçado por Lukács entre romance e exílio, quando este se refere à forma da nossa grande épica como “expressão do desabrigo transcendental”.¹²⁸ Entendemos, assim, o vínculo criado pelo teórico húngaro para caracterizar o romance como uma enunciação da perda da idéia de origem e de fundamento - e, conseqüentemente, das tradições estáveis, dos sentidos e valores dados. No entanto, consideramos aqui que, embora outrora se impusessem como absolutos, a “pátria transcendental” ou, citando outras expressões do léxico de Lukács, o mundo como “totalidade-homogênea”, o “sentido imanente à vida”, sempre resultaram de construções, de modo que sua perda é antes signo do desmoronamento destas do que do fim de uma presença dada. Isto não impede, como afirmamos, que esta “perda” seja vivida com a nostalgia de quem foi expulso do paraíso ou com os festejos daquele que saúda, enfim, a liberdade.

E será a partir deste desmoronamento que autor, leitor e heróis se mobilizarão na procura da união entre essência e vida. Porém, como o próprio Lukács já ressaltava, ao apontar o caráter problemático do romance, a busca pelo “sentido da vida” está, em última

¹²⁶ Cf. GRAIEB, Carlos. Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

¹²⁷ Cf. CASTELLO, José. Milton Hatoum reclama a volta da indignação. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

¹²⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. P. 38.

instância, fadada ao fracasso. Afinal, como explica Guy Haarscher, a reconciliação que pode ser alcançada pela forma romanesca “(...) é aquela da alma com a ‘situação transcendental’ de seu tempo, com o desaparecimento da essência. Daí o caráter problemático da reconciliação: ele não é (...) uma resposta (...), mas permite colocar as questões de modo mais radical (...)”.¹²⁹ Uma declaração de Hatoum reverbera a tese de Lukács. Segundo ele, “o romance é uma busca de sentido num mundo que, ao final, não faz sentido”.¹³⁰

Ao diferenciarmos os “exílios” aos quais nos referimos também impedimos uma perigosa generalização da questão. Evitamos, desse modo, banalizar um problema político de importante dimensão no mundo contemporâneo: aquele das massas de refugiados, expatriados e imigrados, formadas nos séculos XX e XXI. Evidentemente, as duas formas de desterramento se entrecruzam e se influenciam de diversos modos. Como afirmamos, aquele que deixa sua terra natal, segundo sugere a criação da personagem de nossa narradora, pode se deparar (porém, frisamos, não necessariamente) com a ausência de origem e com o estranhamento dos seus supostamente “iguais”. Da mesma maneira, num mundo de fronteiras móveis, ou, de acordo com o exame de Lukács, num universo que teria perdido a totalidade e a homogeneidade, nos defrontamos com a existência do *fora*. Dessa maneira, a diferenciação aqui defendida não se acredita pura, reconhecendo sua precariedade. No entanto, ao apontarmos o estranhamento radical de nossa narradora e enfatizarmos sua possibilidade de ser vivido por qualquer um de nós, corremos o risco, identificando-o a uma idéia genérica de exílio, de transformar a dor dos indivíduos integrantes das massas acima referidas naquela de qualquer um, o que significa, em termos de força política, na de ninguém. Concordamos, nesse contexto, com Said quando este afirma que

(...) para tratar o exílio como uma punição política contemporânea é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela

¹²⁹ HAARSCHER, Guy. Postface. In: LUKÁCS, Georg. *L’Ame et les Formes*. Paris: Galimard, 1974. P. 288.

¹³⁰ PIZA, Daniel. Relato de um certo Hatoum. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

própria literatura de exílio. Deve-se deixar de lado Joyce e Nabokov e pensar nas incontáveis massas para as quais foram criadas as agências da ONU. (...) Negociações, guerras de libertação nacional, gente arrancada de suas casas e levada às cutucadas (...) para enclaves em outras regiões: o que essas experiências significam? Não são elas, quase que por essência, irrecuperáveis?¹³¹

Feita essas ressalvas, podemos retornar às nossas conclusões e ao exílio radical de nossa personagem. Gostaríamos de ressaltar o movimento da passagem, que acreditamos ter sido realizado por nossa narradora, do posicionamento liminar à defrontação com a ausência de origem e com a camada do originário. Como vimos, ao ocupar uma posição fronteiriça na família em que foi criada e na cidade em que nasceu e cresceu, ela estranhou a si mesma, ampliou as fronteiras da Manaus visitada e “visitável” e desnaturalizou sua condição na casa da infância. A posição fronteiriça, nesse caso, impulsionou o enfrentamento desta camada, a partir do qual podemos questionar as ordens em que vivemos e que nos constituem. E nossa personagem, com efeito, viveu a experiência de que, embora formada por esses antigos hábitos e vivências em comum, nenhum deles contém uma verdade ou essência sobre si mesma, de modo que pôde se estranhar, transgredir limites e ver-se como fruto de contingências e acasos aos quais não domina e muitas vezes não tem nem sequer acesso.

No entanto, se ela não possui uma identidade primeira, qual voz deve adotar para nos contar a história? Como exporemos no terceiro capítulo, esse posicionamento fronteiriço, ao exacerbar o descentramento de nossa narradora e levá-la a se deparar com a constelação de contingências, historicidades e acasos que a atravessam, a impelirá também a questionar e a refletir sobre os limites de se contar uma história. Neste caso, ela se defrontará com o fato de que nem sua fala nem aquelas que repete são naturais, que toda citação é uma forma de apropriação e que os sentidos constituem construções. E será através do embate entre, de um lado, o desejo de relatar sua história e, de outro, a impossibilidade de encontrar uma voz natural e de reproduzir de forma “adequada” aquela dos outros, que ela optará por uma escrita

¹³¹ SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Op. cit., p. 48-49.

auto-reflexiva, marcada pela renúncia às noções de verdade e de totalidade e pela assunção de seu caráter inventivo e rememorativo.

Esta passagem da fronteira à reflexão sobre nossos limites, realizada por nossa narradora, pode ainda ser identificada à postura integrante da concepção de crítica defendida por Foucault e presente em suas ontologias do presente. Com efeito, em “Qu’est-ce que les Lumières?”¹³², o filósofo defende um *ethos* filosófico no qual o sujeito romperia com a escolha entre exterior e interior, localizando-se no liminar, de onde examinaria os limites que constituem nosso modo de agir, pensar e dizer – e que, transgredidos, permitirão nossa transformação e o exercício de nossa liberdade. “Parece-me que a questão crítica, hoje, deve ser invertida em questão positiva: naquilo que nos é dado como universal, necessário, obrigatório, qual é a parte do que é singular, contingente e causado por coações arbitrárias”, afirma Foucault.¹³³

Um exemplo de como se dá esse vínculo entre posicionamento fronteiro e crítica pode ser localizado num episódio preciso da trajetória de Foucault. Em entrevista concedida já no final de sua vida, em junho de 1982, o filósofo francês conta como, ao estudar psicologia no hospital Sainte-Anne, em Paris, no início da década de 50, ele se localizava entre os profissionais da casa e os pacientes, posicionamento que, segundo ele, não resultava de um comportamento específico seu, mas decorria da ambigüidade de seu estatuto no hospital.¹³⁴ E serão essa experiência e o sentimento de desconforto provocado pela posição fronteira que se transformarão, em sua primeira grande obra, numa crítica dos limites entre razão e doença mental que constituem os indivíduos modernos. Trata-se, evidentemente, da

¹³² FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994. P. 562-578. Cf. ainda VAZ, Paulo. *Um pensamento infame: história e liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

¹³³ FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Op. cit., p. 574.

¹³⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins. In: _____. *Dits et écrits IV*. Op. cit., p. 525-538. Lembremos que, embora Foucault frise a indefinição do estatuto profissional dos psicólogos nas instituições de tratamento psiquiátrico da época, ambigüidade responsável pela desconfortável posição fronteira ocupada por ele, que a experiência de mal-estar deve ter se intensificado devido a questionamentos e conflitos já vividos pelo filósofo que, por volta dos 20 anos, chegou a pensar em se internar como louco. VAZ, Paulo. *O inconsciente artificial*. São Paulo: Unimarco Editora, 1997. P. 187.

sua *História da loucura*, obra que constitui, de acordo com os termos de Roberto Machado, “uma crítica da razão: uma análise de seus limites, das fronteiras que estabelece e desloca (...)”.¹³⁵

Não reproduziremos, porém, a apresentação completa que Foucault nos faz dessa postura filosófica, descrita como uma “atitude-limite”, pois nosso interesse é antes indicar como essa localização fronteira, no interior de uma narrativa, pode resultar numa posição crítica que leva à desnaturalização do relato, à pergunta sobre “quem fala”, à conseqüente reflexividade do romance e à experiência de transformação de si, de ruptura com os limites existentes no presente. Ressaltamos somente que este mesmo exame dos limites é realizado por Said no seu *Orientalismo*, obra declaradamente marcada pelo filósofo francês e que, como apresentamos, acreditamos ser explorada por Hatoum no *Relato*. Com efeito, no *Orientalismo* o crítico palestino aponta para as fronteiras que erguemos entre as culturas e sociedades ditas ocidentais e orientais. Desse modo, se Foucault dá visibilidade, em suas genealogias, aos limites construídos no interior das sociedades ocidentais, tais como entre razão e loucura, legal e criminal, Said, como indica Clifford, “amplia a análise de Foucault para incluir modos pelos quais uma ordem cultural é definida externamente, com respeito a exóticos ‘outros’”.¹³⁶

3.4 O invisível

Outra aproximação que consideramos importante realizar é entre, de um lado, o impulso de nossa narradora rumo ao impossível e sua busca pela ausência na casa materna e, do outro lado, o movimento, também impossível, do escritor em direção ao vazio do qual se origina a nossa fala, segundo a descrição realizada deste movimento por Blanchot. O escritor e crítico, com efeito, diferencia os termos *origem* e *começo*, mostrando como a literatura nasce do conflito entre o desejo por essa origem, inalcançável como presença, e a decisão de

¹³⁵ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P. 18.

¹³⁶ CLIFFORD, James. On *orientalism*. In: _____. *The predicament of culture*. Op. cit., p. 265.

começo da obra, que necessariamente encobre e cala o vazio da onde vem a nossa fala - o que implica, assim, no fracasso da busca desta origem.¹³⁷ Ao apontarmos e enfatizarmos esta associação, também nos encaminhamos em direção à hipótese já anunciada, segundo a qual nossa narradora, ao escrever sua carta, vive uma experiência de ordem literária.

É importante ressaltarmos, porém, que não podemos entender a origem descrita por Blanchot como fundamento, essência ou verdade, noções que têm até então guiado nossa concepção do termo. Pois, este vazio que o indivíduo recobre ao falar não corresponde a um solo rico capaz de gerar ser e presença, mas antes ao domínio do não-ser e da abolição da presença da coisa. A linguagem, pois, apenas é capaz de fazer os objetos aparecerem ao afastá-los, aboli-los. Sua aparente capacidade de trazê-los à presença, desse modo, implica também uma potência de desaparecimento. Além disso, este vazio recoberto pela fala não mantém nenhuma relação com a verdade do mundo. Assim, de acordo com Blanchot: “À ausência real de um objeto ele (o poeta) não dá a substituição de sua presença ideal”.¹³⁸

Por isso, optamos por falar aqui em origem como ausência, diferente da ausência de origem com a qual nossa narradora se depara quando desnaturaliza sua condição na família que a adotou e estranha a cidade onde nasceu e cresceu. No primeiro caso, o escritor procuraria a ausência e o vazio necessários ao ato de linguagem (não discutiremos aqui se esta apenas supõe e se apóia neste vazio ou se o cria), que constituem, desse modo, sua condição e seu limite, visto que inalcançáveis. No segundo, a narradora se depara com a inexistência da origem como fundamento, ao perceber que as idéias de lar, família e terra natal não podem servir de solo para uma identidade estável e “natural”.

O mito de Orfeu, tal como interpretado por Blanchot, concretiza o conflito do escritor entre o desejo de origem e a decisão pelo começo. Ao descer ao Mundo dos Mortos em busca de Eurídice morta, Orfeu sucumbe ao desejo interdito de vê-la invisível, desejo que acaba

¹³⁷ Cf. BLANCHOT, Maurice. Le regard d'Orphée; L'oeuvre et la communication. In: _____. *L'espace littéraire*. Op. cit. Ver ainda ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Op. cit.

¹³⁸ BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. P. 37.

com o seu canto, arruína sua obra, mas sem o qual ambos não podem existir. Para o autor francês, “escrever começa com o olhar de Orfeu.”¹³⁹ E o olhar impossível de Orfeu chama-se, para Blanchot, *inspiração*. “A inspiração seria então este momento problemático no qual a essência da noite torna-se inessencial, e a intimidade acolhedora da primeira noite, a armadilha enganadora da *outra* noite? Não é de outro modo”, escreve.¹⁴⁰ O escritor inspirado busca, dessa maneira, ver o que se dissipará assim que ele, como Orfeu, dirigir-se ao objeto proibido, mostrando-se como um vazio que prende seu olhar em direção ao ilimitado.

De modo similar, nossa narradora procura ver a ausência da mãe ao dirigir-se a sua casa quando chega a Manaus (no lugar da casa de Emilie), escolha tomada com base na informação de que a mãe não estaria na cidade. Ela procura, dessa forma, não ver a mãe como presença e origem positiva, mas enxergar sua invisibilidade. No entanto, na medida em que este vazio não pode ser entendido como um solo fundador, capaz de dar nascimento a um determinado modo de ser, nossa narradora não poderá encontrar sua verdade ou identidade, mas apenas reviver os sentimentos de dor e abandono. Assim, este vazio não é capaz de gerar o ser, mas antes de provocar sua erosão. E a tentativa de escrever sobre ele está fadada ao fracasso, pois falar já seria lhe dar algum sentido, o trair.

Movido pela inspiração, por este desejo de origem, o escritor procuraria o que a linguagem cotidiana esconde: que ela encobre a ausência da coisa e vem de um vazio que não pode ser dito. Ele busca, assim, o que não poderá jamais dizer, o limite da linguagem, localizado no coração desta, e não em seu exterior. Como explica Marlène Zarader, este movimento faz parte da literatura na medida em que esta, ao debruçar-se sobre a linguagem, volta-se ao que ela oculta e, assim, “interrompe a operação da linguagem: ela a deixa realizar-se, mas sem participar, limitando-se a vê-la se realizar – para mostrar o que habitualmente ela

¹³⁹ BLANCHOT, Maurice. Le regard d’Orphée. In: _____. *L’espace littéraire*. Op. cit., p. 232.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 229.

dissimula e para dizer o que habitualmente permanece calado.”¹⁴¹ Nesse contexto, pode-se compreender, ainda segundo Zarader, o que a literatura quer: “lembrar-se do vazio da onde ela (a linguagem) tem sua origem”¹⁴², o que, desse modo, não se pode alcançar como presença; e o que “escapa à linguagem”¹⁴³, o indizível.

E ao buscar o vazio de onde veio e aquilo que não pode dizer, a escrita literária vincula-se, segundo Blanchot, à experiência da “*outra* noite”. Pois, ao descer aos infernos, desejar dizer o indizível, ver o invisível, o escritor se defronta com esta experiência-limite, caracterizada pelo seu caráter refratário à linguagem, pelo desmoronamento do mundo e pela imposição do vazio. Segundo Zarader: “(...) buscando ultrapassar seu limite, a surpreender sua origem, a linguagem dá acesso, além da presença, à ‘noite’ originária; dirigindo-se ao que ela não pode *dizer*, ela atinge o que não pode *ser*.”¹⁴⁴ Mais ainda. De acordo com a autora, Blanchot ressaltaria “que não temos outra maneira de encontrar o que não pode *ser* que não seja experimentá-lo como o que não se pode *dizer*.”¹⁴⁵

Nesse contexto, podemos vislumbrar algumas interpretações a respeito do movimento de nossa narradora. Primeiramente, como temos afirmado, ela é movida pelo desejo do impossível, do que não pode existir como presença: desejo de ver o invisível (a ausência da mãe, os limites da cidade, a Manaus de sua meninice). Assim, mesmo sabendo que não poderá retornar à cidade de sua infância, ela realiza a viagem de volta; tenta, mais de uma vez, enxergar as fronteiras de Manaus (o que a faz descobrir a equivalência entre a ação de remar e de permanecer estático no meio do rio, mostrando como o limite é ilimitado e, de modo geral, inalcançável como presença) e o vazio da casa materna. Ao realizar sua viagem, portanto, nossa narradora dá um salto no impossível, como ela mesma nos conta ao fazer menção a uma colagem criada, a qual já citamos e da qual ainda trataremos mais adiante: ““(...) Sim, um

¹⁴¹ ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Op. cit., p. 210.

¹⁴² Ibidem, p. 211.

¹⁴³ Ibidem, p. 211.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 214, grifos da autora.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 214, grifos da autora.

rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (...)”” (RCO, p. 163).

Em segundo lugar, nossa narradora evocará, logo no início do romance, uma experiência-limite, a respeito da qual manterá seu estatuto de indizível, não lhe fornecendo nenhum sentido ou explicação. Vejamos no próximo item, pois, como esta experiência aparece no texto e quais indicações ela sugere para o vínculo do relato de nossa personagem com esta origem como ausência, com o indizível e com a escrita literária.

3.5 Navegante sem rumo

Ao se aventurar em direção à ausência de origem, nossa narradora não poderá viver um *encontro*, visto que aquilo que procura não existe como presença. Sua experiência será antes da ordem da suspensão, da ruptura com o mundo, pois se deparará com o rompimento da simples relação de identidade e causalidade entre ela e os diversos locais de procedência que visita (cidade natal, infância, casa da mãe), o que a leva, portanto, a estranhar as construções ao seu redor. De acordo com esta suposição, nossa narradora poderá adentrar num espaço desterritorializado e fora do campo da representação. Ressaltamos, contudo, que esta é apenas uma possibilidade. Pois, ao se deparar com a experiência de ruptura, o indivíduo poderá ainda retornar à antiga ordem do mundo ou construir uma nova ordem para este.

De todo modo, caso persista na experiência de suspensão e rompimento, podemos supor que nossa narradora seria como o navegante sem rumo do desenho de criança (provavelmente criado por ela mesma) que encontra na parede da sala da mãe. Além de fazer menção à geografia amazonense, com sua imensa bacia hidrográfica e o famoso encontro das águas, a imagem nos traz a figura de um viajante. Este se aventura dentro de uma canoa numa peripécia aparentemente sem objetivo nem destinação. Tem, pois, como horizonte um não-lugar, território fora da margem do papel. A narradora nos descreve, no primeiro capítulo do livro, tal desenho:

Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia um rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristais da Bohemia e consolos recapados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado de papel. (RCO, p. 10)

Segundo a observação de Abel Barros Baptista, nossa narradora, assim como o navegante do desenho, é “também composta de poucos traços, ou talvez um só: a franzina remadora debatendo-se com uma das mais persistentes metáforas da passagem do tempo, o rio.”¹⁴⁶ Embora a interpretação proposta seja potente e produtiva, gostaríamos de sugerir uma outra, que leva em consideração o contexto da criação do desenho. Nesse sentido, não daremos tanta importância aqui à passagem do tempo e ao ato de memória, visto que acreditamos se tratar de obra produzida por nossa personagem quando menina, e, desse modo, não se relacionar com seu presente esforço de apropriação do passado. Não discordamos, com isso, da interpretação citada, apenas acreditamos também ser profícua aquela que apresentamos, levando em conta o eixo diacrônico da narrativa e supondo, portanto, que tal desenho relaciona-se com uma experiência infantil de nossa personagem.

De acordo com essa perspectiva, gostaríamos de destacar três características do desenho. A primeira delas consiste no fato de que o navegante não se dirige a nenhum lugar determinado, mas antes *erra*. Além disso, o que é indissociável desta idéia de errância, ele não possui um horizonte visível; como se o viajante se embrenhasse numa zona na qual o mundo foi suspenso. A terceira consiste no fato de que a experiência aqui evocada escapa a nossa capacidade de lhe atribuir sentido e de representá-la: não sabemos se a canoa está dentro ou fora d'água; qual a direção da pequena embarcação (está perdida, descontrolada, tinha

¹⁴⁶ BAPTISTA, Abel Barros. Relato incerto. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 80-81.

objetivo certo ou afunda?); a perspectiva do viajante não está desenhada, é evocada em sua ausência, sua situação fora da margem do papel.

Acreditamos que o desenho pode ser intimamente associado à figuração de diversas experiências extremas sobre as quais se debruçaram diferentes pensadores da nossa modernidade tardia. Estas se caracterizam por seu excesso, seu caráter refratário à linguagem, sua supressão do sentido, sua interrupção do mundo e pelo fato de serem vividas como “impossíveis”. Foram vinculadas ao sofrimento, ao mal (Blanchot), à angústia (Heidegger), à insônia (Levinas).¹⁴⁷ De forma bastante genérica, e independentemente das conclusões e dos exames singulares feitos por cada um desses filósofos, entre outros, podemos afirmar que aquele que vive, segundo o léxico blanchotiano, a “*outra noite*” experimenta: a aniquilação do mundo, a suspensão do tempo presente, a destituição da identidade e a abolição de si como sujeito. Acreditamos, de acordo com esta descrição, que podemos aproximar a experiência evocada por nossa narradora em seu desenho de criança desta “*outra noite*” que se dá como interrupção do sentido e leva quem a vive a uma errância na qual não há abrigo.¹⁴⁸

E, nesse contexto, retornamos à interpretação de Baptista. Como ele mesmo acrescenta, após citar outra imagem de navegante à qual nossa narradora faz alusão, e com a qual trabalharemos logo adiante, tal “jogo de figuras” revelaria principalmente a “inevitabilidade de reconfigurar a casa e a cidade, o rio e o espaço, em imagens que derivam de outras imagens, e que apenas delas guardam memória.”¹⁴⁹ Por esse motivo, “esse remador franzino, sozinho na sua canoa, remando incessantemente, mais do que a memória, evoca uma das possíveis figuras do incerto relato da memória: a da terceira margem do rio, do perpétuo

¹⁴⁷ Lembramos que foram ““(…) sobretudo nas noites de insônia (...)”” (RCO, p. 163) que nossa narradora iniciou o que chama de “viagens da memória”, ressaltando o caráter imaginário destas.

¹⁴⁸ Sobre a especificidade desta “outra noite” e sua aproximação de outras experiências tratadas pela filosofia moderna, lembramos que nos apoiamos aqui em ZARADER, Marlène. *L’être et le neutre*. Op. cit.

¹⁴⁹ BAPTISTA, Abel Barros. Relato incerto. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 81.

movimento rio afora, rio acima, rio adentro.”¹⁵⁰ Nesse sentido, propomos aqui a leitura da alusão à “terceira margem”, de Guimarães Rosa¹⁵¹, como uma alegoria que nos ajudará a refletir sobre o posicionamento fronteiro de nossa narradora.

Interpretamos, pois, “a terceira margem” do conto de Rosa como a escolha por um posicionamento liminar (visto por muitos personagens da narrativa como sinal de “doideira”), que rompe com a dicotomia entre vida e morte. Afinal, o personagem de Rosa caracteriza-se por: não estar situado nem à margem direita nem à esquerda do rio; ser ao mesmo tempo integrante e excluído da comunidade; estar dentro e fora da família. E como o próprio narrador nos relata, seu pai permanecia “perto e longe de sua família dele”¹⁵², “sempre fazendo ausência”.¹⁵³ Neste caso, portanto, é através do posicionamento fronteiro do pai que o narrador sente e vive sua falta, que pode ser entendida aqui como sua finitude ou mesmo sua morte.¹⁵⁴ O pai, assim, no final do conto, lhe “pareceu vir: da parte de além”¹⁵⁵, de modo que o filho prefere temer e se acovardar a passar a viver nesta enigmática “terceira margem”. De qualquer maneira, foi por meio desta, que ele intensificou seu processo de identificação com a figura paterna, com quem, acredita, tornou-se cada dia mais parecido.

De acordo com esta leitura, a experiência de sofrimento do menino-narrador provém do enfrentamento da morte ou da finitude do pai, que se fazem presentes de modo negativo, através das figuras do distanciamento e da falta, não podendo, portanto, ser vividas em sua positividade. Nesse sentido, a enunciação da morte (ou, de modo mais genérico, do acontecimento da ausência) pode ser lida na seguinte frase: “Aquilo que não havia,

¹⁵⁰ Ibidem, p. 81.

¹⁵¹ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. P. 77-82. Além de Baptista, devemos aqui à proposta de Ângela Maria Dias, integrante da banca do exame de qualificação desta tese, que sugeriu, generosamente, a idéia de trabalhar “A terceira margem do rio” como uma alegoria dos narradores de Hatoum. Evidentemente, este esclarecimento e agradecimento não visam responsabilizar a pesquisadora pelo modo como encaminhamos a sugestão, desenvolvendo-a livremente.

¹⁵² Ibidem, p. 78.

¹⁵³ Ibidem, p. 81.

¹⁵⁴ Sobre a análise da figura da morte neste conto de Rosa e a identificação entre o pai que ocupa a misteriosa terceira margem e Caronte, cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Editora Ática, 1978. P. 37-40.

¹⁵⁵ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Op. cit., p. 82.

acontecia.”¹⁵⁶ E a experiência do enfrentamento da ausência é figurada por meio da imagem da fronteira, da “terceira margem”; margem através da qual nosso narrador viverá um processo de identificação.

Nesse caso, portanto, a morte não é simples oposição à vida, o outro lado do rio ou a segunda margem, mas ocupa a posição do impensável, do que não pode ser narrado.¹⁵⁷ Pois, como afirma Walnice Nogueira Galvão, o conto de Rosa “desfere seu caráter de iluminação, de olhar súbito para dentro do indizível”.¹⁵⁸ Trata-se, pois, da morte como aquilo que não pode ser dito nem transmitido, evocada pela imagem da fronteira que, como indicamos, não pode ser simplesmente apreendida e visualizada. A fronteira indica, pois, que a passagem para o “lado de lá” não pode ser “capturada”, ocorrendo ou rápido ou lentamente, como nossa narradora aprendeu em suas tentativas de ver os limites de Manaus e como sabe todo aquele que se depara com o sofrimento da morte ou com a tentativa de apreendê-la. Além disso, a própria idéia da existência de uma “terceira margem” já aponta para a dimensão impensável desta.

Levando em consideração, pois, a breve tentativa de interpretação realizada, ensaiaremos outras leituras do desenho de nossa narradora. Por meio da imagem de um navegante na “terceira margem”, posicionamento fronteiro que aponta para o caráter impensável e indizível do vazio de onde viemos e para onde vamos, ela evocaria o abandono materno vivido em sua infância de modo traumático e radical. Nesse contexto, também afirmaria a impossibilidade de uma identidade estável e segura, e, evidentemente, a perturbação trazida por esta impossibilidade. A ela restará, no lugar de se fundar num solo e pisar em terra firme, a alternativa de se mirar num rio de águas móveis, que ela não sabe para

¹⁵⁶ Ibidem, p. 78.

¹⁵⁷ Cf. a leitura de Silvana Maria Pessôa de Oliveira, segundo a qual o conto de Rosa tematiza a problemática da atrofia da experiência coletiva. OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Narrar? Não mais.... In: OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de; OTTE, Georg (orgs). *Mosaico crítico*. Belo Horizonte: Autêntica/Núcleo de Estudos Latino-americanos (Nelam-FALE/UFMG), 1999. P. 43-46.

¹⁵⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: _____. *Mitológica rosiana*. Op. cit., p. 37.

onde lhe levarão. De acordo com a leitura, nossa narradora enuncia também a inexistência de uma figura materna “natural” e insubstituível, com quem sua identificação poderia ser entendida como um dado, e não um ato de invenção e de afeto. Ato este que o narrador rosiano reconhece ser o seu quando nos conta: “(...) sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: - *‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim....’*; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.”¹⁵⁹ A imagem da “terceira margem” e da fronteira, deste modo, estaria aqui intimamente vinculada à ausência de origem que, neste caso, é vivida por nossa narradora como uma experiência radical, de rompimento com o mundo, errância, desabrigo, e, nesse sentido, não pode ser representada por nenhuma narrativa, apenas evocada por imagens.¹⁶⁰

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de justificar por que concluímos que tal desenho é obra de nossa narradora. A suposição se dá devido a dois motivos. Primeiramente, a personagem parece reconhecê-lo. Assim, ao vê-lo, declara que “algo latejou na minha memória” (RCO, p. 11). Evidentemente, ela pode reconhecer e se lembrar de um desenho criado por outra criança qualquer, como o próprio irmão ou Soraya Ângela. De qualquer modo, a recordação é forte o suficiente para despertar alguma coisa nela. Dessa maneira, ela completa a última frase citada acrescentando: “algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas” (RCO, p. 11). O segundo motivo pelo qual nós lhe atribuímos o desenho consiste no fato de que ela própria refere-se a si mesma como um navegante, similar ao do desenho, no final do romance. Neste caso, ao fazer referência não a uma imagem de sua infância, mas às dificuldades vividas no momento da redação da carta ao irmão:

“(...) Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao

¹⁵⁹ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Op. cit., p. 80.

¹⁶⁰ Lembramos que sempre que mencionamos qualquer ato de evocação por imagens de experiências radicais não nos referimos a imagens realistas que busquem dar conta, representar o vivido, mas aludimos sim àquelas que, em vez de tentar trazer à presença, apontam para a ruptura do mundo e do sentido, tal como a citada imagem do navegante sem horizonte.

leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos. (...).” (RCO, p. 165)¹⁶¹

Diferentemente do desenho infantil, neste último, apesar de perdido, o navegante parece ter um objetivo, busca um porto; provavelmente um abrigo.¹⁶² Também aqui não encontramos a figuração da ausência de horizonte e, portanto, a idéia de ruptura com o mundo. Nesse contexto, entendemos que nossa narradora, tendo chegado ao final de sua viagem de retorno e começado a organizar o relato que enviaria ao irmão, não viveria mais de modo radical a ausência de origem, a perturbação da falta de uma identidade estável e o abandono materno. Como veremos, no final de seu relato ela permanecerá sem rosto, mas nos contará como optou por uma voz e em que figura esta foi inspirada.

Além disso, como este segundo viajante já busca algo positivo, um afluente ou um porto, ele abandonou, em alguma medida, a busca pelo indizível e o desejo pelo impossível, tendo optado por narrar sua história e por produzir sentido a seu movimento (interpretando a si mesmo como “perdido”). Em vez de buscar o vazio de onde vem a nossa fala, ele prefere, neste momento, o começo da fala, escolhe a obra. Para tal, aceita os limites dessa narrativa e o fato de que aquilo que não se pode ter como presença nem como fala deverão permanecer do lado de fora - podendo, contudo, ser evocados por imagens.

Mas se é possível concluir que nossa narradora iniciou a aventura da viagem de retorno e a escrita sobre essa viagem movida pelo desejo impossível de dizer o indizível e ver

¹⁶¹ Este trecho citado consiste naquele ao qual Baptista havia feito referência ao concluir que o remador franzino das imagens do *Relato* evoca a figura da terceira margem do rio, conclusão que indicamos mais acima.

¹⁶² A idéia de que este navegante procura um porto ou abrigo surge de forma mais explícita na primeira versão do romance, *Viagens da Memória*, na qual em vez de “remando em busca de um afluente...”, o autor escreve: “tentando remar em busca de uma saída que desembocasse na calha principal e vislumbrasse algum porto.” Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo relato*. Op. cit., p. 73. Lembramos que ao fazermos referência, ao longo da tese, à primeira, segunda ou terceira versão do romance, empregamos a terminologia da citada dissertação de mestrado, embora sua própria autora esclareça que o material das primeiras campanhas de escrita do *Relato* encontra-se perdido. Além disso, a numeração obedece à ordem indicada pelo autor na capa do documento, de forma que *Viagens da Memória* é citado como a primeira versão, embora constitua, segundo Maria da Luz Pinheiro de Cristo, uma cópia da versão *Os Olhos da Memória*, não classificada cronologicamente por Hatoum.

o invisível, não sabemos, contudo, até que ponto ela persegue este desejo e enfrenta a radicalidade da experiência implicada nele, que, em última instância, exige o abandono da obra, como o faz Orfeu. Pois, de todo modo, só temos acesso ao texto escrito, no qual ela busca dar algum sentido às experiências vividas, ordenar os relatos recolhidos, unir em alguma medida o ver ao dizer.

Ao nos narrar, porém, como se deparou com a imagem de sua experiência-limite da infância sem interpretar o desenho, restringindo-se a indicar a potência dele em agir sobre sua memória, ela opta por manter o estatuto indizível desta experiência. E nos sugere, assim, que através deste ato de rememoração e de escrita sobre este ato ela também tenha recordado e revivido sua experiência do que não podia *ser* nem *dizer*. Pois, caso contrário, por que teria optado por nos mostrar como o navegante erra num espaço desterritorializado no qual a ordem do mundo foi rompida? E é esta experiência que ela evoca, pois, sobre ela, só pode fazer e dizer isso. E calar-se para não a trair. E como veremos mais adiante, outra experiência-limite, vivida com intensidade por nossa narradora logo antes de sua viagem, quando foi internada na clínica psiquiátrica, é crucial na sua decisão por voltar a Manaus e dar seu salto no impossível. Provavelmente, será ao viver esta experiência que ela rememorarão o sofrimento da infância. E também será neste momento que iniciará a escrita de seu relato. No entanto, este projeto inicial fracassará. Tal fracasso, contudo, aponta para a experiência citada: de viver o que não pode ser como aquilo que não se pode dizer, experiência que deverá atravessar a escrita de sua obra.

Contudo, ao iniciar o romance, optando por interpretar o passado, ordenar a narrativa e, portanto, produzir sentido - abandonando a busca da origem como ausência e de certa forma sua experiência-limite -, ela sente-se perdida nesta tarefa, tal como o navegante em busca do porto da imagem evocada no final do romance. Podemos supor que isso ocorre por dois motivos. Primeiramente, a ordem do mundo foi rompida na sua experiência radical, de

modo que ela deverá ser reerguida. Seu trabalho, neste contexto, será de construção a partir de escombros. E inevitavelmente a ordem recriada será outra. Em segundo lugar, ao perseguir o desejo de escrever sobre o passado, nossa personagem ainda se sentirá atraída pelo impossível e pelo indizível, que a espreitam e podem desvirtuá-la do caminho escolhido, da palavra escrita, do sentido alcançado. Pois, de todo modo, estes invisível e indizível constituem a origem da escrita, o desejo pela obra. E como ela sabe que sempre haverá uma distância entre o que escreve, a carta ao irmão, e o que experimentou como impossível, sente, pois, que nunca dará conta integralmente do que tenta narrar, que o porto não pode ser alcançado; que remar é permanecer no meio do rio.

Se a sua busca não é capaz de lhe fornecer um sentido pleno para o passado, um fundamento para si (seja como presença ou como ausência) ou uma narrativa que dê conta integralmente do que foi vivido, nossa narradora deverá transportar esta ausência de sentido pleno, de identidade estável e o caráter impotente da escrita para sua carta. E nos relatará, assim, a experiência de estranhamento de si e de sua cidade, apresentando-se como uma personagem sem rosto nem nome, deslocada e capaz de transgredir os limites de Manaus que lhe tinham sido impostos na infância – afinal, os limites só surgem quando são transgredidos, visto que são inseparáveis deste ato de violação¹⁶³ –, incorporará a reflexão sobre a insuficiência de sua escrita à sua carta e descreverá a imagem que evoca o que não pode ser narrado. Ela optará pelo caráter fragmentário e aberto de sua obra, nos quais ressoam tanto a ausência quanto a infinitude do sentido, e ecoa o indizível.

A reflexão realizada pela narradora sobre os limites de sua escrita, a abertura e a fragmentação de sua obra serão examinadas no próximo capítulo. Interessa-nos aqui indicar que esta personagem sem rosto, nome e origem – que em vez de encontrar ou reencontrar seu nome, rosto ou origem na cidade da infância deparou com a fragilidade destas noções, com o

¹⁶³ Sobre este jogo entre limite e transgressão cf. FOUCAULT, Michel. Préface à la transgression. In: _____. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994. P. 233-250.

sofrimento e com a erosão – deverá enfrentar o questionamento sobre quem fala quando ela mesma fala ou quando busca reproduzir a voz de outrem. Ou seja, consideramos importante ressaltar a passagem da posição fronteiriça e da experiência de sofrimento (aquele da sua infância e as marcas deixadas por este em sua vida adulta) para o questionamento da capacidade de narrar. Pois se vimos que a posição fronteiriça a levou a defrontar-se com a ausência de origem e a experimentar a camada do originário, o que fará com que ela desnaturalize a si mesma e sua voz, o sofrimento também introduzirá em sua escrita a indagação sobre a possibilidade de transmitir o relato, na medida em que mostra a impotência e as barreiras da linguagem em enunciar, tornar dizível, determinadas experiências tais como ela foram acolhidas pelo sujeito.

Examinaremos ainda, aqui e no próximo item, outras duas imagens que surgem no *Relato*. Consideramos, pois, importante ter todas elas em mente ao longo da tese, visto que outras figurações de rios e viajantes, semelhantes a estas, aparecerão nas obras de Hatoum consecutivas ao *Relato*. Uma delas, de outro viajante perdido, sem rumo numa canoa, se fará presente, como veremos, no segundo romance do autor, no qual estará vinculada a problemáticas bastante próximas destas aqui tratadas. E no terceiro romance, *Cinzas do Norte*, outra composição será descrita. Esta também integrará um desenho, no qual um navio dirige-se para um “espaço vazio”. Ao nos debruçarmos sobre essas duas obras, daremos prosseguimento à análise das temáticas aqui identificadas.

Outra imagem de navegante é evocada no episódio do *Relato* em que nossa narradora conta-nos, em trecho citado no início deste capítulo, o momento em que, buscando ver Manaus de longe, teve a impressão que ““(...) remar (...) era permanecer indefinidamente no meio do rio. (...)”” (RCO, p. 124). Além de nos indicar, como afirmamos, a impossibilidade de visualização das fronteiras, este trecho nos aponta o movimento sempre adiado de retorno de nossa personagem, cadência que marca sua viagem de volta. Ela, que desconfia antes

mesmo de partir da impossibilidade de sua busca, adia o momento de encontro com Emilie, que no final será frustrado. Não realiza, assim, um percurso linear, pois sabe que remar, aqui, é permanecer no meio do rio, na alegórica “terceira margem”, posição fronteiriça, de onde poderá romper com as ilusões das noções de casa, infância, família, por meio de um processo de rememoração e estranhamento com o supostamente conhecido.

Nos três casos, portanto, a viagem não leva a nenhum rumo, seja porque o navegante não parece ter um (primeiro desenho, de acordo com a ordem em que citamos); porque, mesmo com rumo certo ou desejado (um porto, leito maior) o viajante se perdeu (segundo); ou porque a idéia de rumo parece não fazer mais sentido, surge como inútil, já que os limites que ela buscava ver de longe não poderão jamais ser visualizados, assim como seu desejo de uma identidade estável, de uma origem ou um ponto de chegada que constitua uma casa não será nunca alcançado (terceiro desenho). Sem atingir terra firme, a viajante-narradora cumprirá seu percurso por meio deste movimento entre o recuo e o avanço, mantendo-se “no meio do rio”, ou na fronteira. E como veremos ainda, no final do romance ela se lançará num sobrevôo.

3.6 Língua estranha e familiar

Há ainda uma quarta imagem próxima a estas. Diferentemente das três anteriores, contudo, ela não possui nenhum navegante. E é evocada por um personagem distinto: Hakim, um dos narradores secundários do romance. Assim como nossa narradora, ele deixou Manaus, sua cidade natal, e, ao retornar para uma visita, encontra sua mãe, Emilie, já morta. A alusão à imagem é feita quando o personagem relembra seu processo de aprendizagem do árabe, no tempo de menino. Hakim nos relata que este foi antecedido por uma narrativa fantástica sobre a bisavó Salma, a quem mais de duas dezenas de anjos haviam visitado no leito de morte. O

menino acaba por sonhar com a história, misturando no dia seguinte imagens da narrativa transmitida por Emilie com aquelas produzidas enquanto dormia:

“(...) No dia seguinte, a história e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa corrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera de meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras. (...)” (RCO, p. 50)

Mais uma vez, portanto, encontramos a alusão ao famoso encontro dos rios. Estes são associados ao contato e fascínio com uma língua ao mesmo tempo estranha e familiar; língua dos seus, mas que ele não pode enunciar como sua, visto que, neste momento, não sabe nem mesmo falar ou ler nela. Seu aprendizado do árabe, então rememorado, não ocorreu como o de uma criança com a língua hegemônica de seu ambiente externo ou com aquela de seu ambiente familiar. Seus pais não falavam, pois, com os filhos em árabe, de modo que, durante certo tempo, Hakim chegou a acreditar ““(...) tratar-se de uma linguagem só falada pelos mais idosos; ou seja, pensava que os adultos não falavam como as crianças. (...)”” (RCO, p. 49). E sua curiosidade pelo idioma dos mais velhos pôde ser saciada graças à iniciativa de Emilie, que decidiu lhe ensinar o “alifabata”. O aprendizado se deu, assim, de modo mais formal (ainda que o método empregado por Emilie tenha sido bastante peculiar), como quando na escola entramos em contato com um idioma estrangeiro, após já termos aprendido o “nosso”.

Devido ao aprendizado do árabe e do forte vínculo que mantinha com Emilie, intensificado ainda mais com a compreensão da sua língua, Hakim partilhará do mundo íntimo da mãe. Graças à capacidade de ler na língua dela, a investigação realizada no baú materno (tratada no próximo capítulo), repleto de objetos e cartas do passado, será mais frutífera, por exemplo. Desse modo, o fato de ter sido eleito o filho que aprenderá o árabe o

torna, por um lado, mais próximo do mundo materno e, por outro, sugere que, na condição de primogênito, ele já se encontrava na posição de intimidade com este mundo. Desse modo, ele se pergunta e afirma, em dois momentos distintos:

“(…) Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin? (...)” (RCO, p. 52)

Num outro trecho, acrescenta:

“(…) vivíamos entregues a um apego mútuo, e qualquer sintoma de abalo e de lassidão que tomava conta de um logo contaminava o outro. Essa contaminação de angústias, a minha idolatria por Emilie, a sua intromissão na minha vida, tudo se acentuava pelo fato de eu compreender quando ela falava na sua língua. Porque, ao conversar comigo, minha mãe não traduzia, não tateava as palavras, não demorava na escolha de um verbo, não resvalava na sintaxe. E eu sentia isso: cheia de prazer, soberana, despreendida de tudo, ela podia eleger os caminhos por onde passa o afeto: o olhar, o gesto e a fala. (...)” (RCO, p. 102-103)

O fato de partilhar com Emilie o seu mundo e sua língua dilata uma fratura em sua vida, dividida entre o árabe e o português, o ambiente familiar e aquele externo, fratura que também deve ter sido vivida por seus irmãos (e, de modo mais genérico, caracteriza a chamada “vida moderna”), porém em menor intensidade. Assim, ele descreve esta cisão que caracteriza o cotidiano de muitos integrantes, como ele, da segunda geração de imigrantes: ““(…) Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas (...)”” (RCO, p. 52). Contudo, diferentemente de Said, por exemplo, que nunca soube qual língua falou primeiro, o árabe ou o inglês, idiomas entre os quais viveu a grande cisão de sua vida¹⁶⁴, Hakim, supomos, seria capaz de estabelecer uma hierarquia entre suas duas línguas: a primeira, o português, e depois o árabe, cujo aprendizado se deu de modo semelhante ao de um idioma estrangeiro.

¹⁶⁴ Cf. SAID, Edward W. *Fora do lugar*. Op. cit.

A língua deve ser entendida aqui como mais uma ilusória figura de origem, a qual Hatoum mostra que, diferentemente de um solo natural, ela é sempre artificialmente aprendida. Deste modo, entendemos que, por meio do encontro com esta língua ao mesmo tempo estranha e familiar, que “soava como a mais estrangeira” de todas, Hakim poderá perceber que “só existe uma língua, a língua do outro”¹⁶⁵, segundo a afirmação desdobrada por João Camillo Penna a partir do “testemunho” de Jacques Derrida apresentado em *O monolinguismo do outro ou A prótese de origem*:

(...) ninguém possui a própria língua, todo mundo se apropria da língua. (...) Ninguém, diz Derrida, (...) nem mesmo aquele que fala e escreve a língua de seus pais e seus avós, que não passou por esta ruptura essencial da prótese da origem que marca a experiência colonial – ninguém possui a própria língua. (...) Não há natureza lingüística nacional ou cultural. A fantasia hegemônica e nacionalista de *perten-ser* a uma cultura ou nacionalidade é exatamente isto, uma fantasia hegemônica.¹⁶⁶

Na medida em que o árabe constitui o idioma da mãe de Hakim, mas não é sua língua primeira, ele traz a marca da ausência de uma origem lingüística e de uma identidade “natural” com a língua que se domina. De modo que, se acompanharmos e seguirmos o “testemunho” de Derrida, que se apresenta provocativamente como o franco-magrebino exemplar¹⁶⁷, poderíamos afirmar que o árabe, para Hakim, transforma-se na língua exemplar. Isto porque ele traz a marca da ausência de essência e de naturalidade de toda e qualquer língua. Encarna, portanto, o caráter de qualquer língua, aquela dos nossos ou a dos outros, visto que todas elas se caracterizam por serem dos outros, e apropriadas por nós. Podemos compreender, de acordo com esta interpretação, a afirmação de que ele ““(...) soava como a

¹⁶⁵ PENNA, João Camillo. A língua do Outro: o testemunho de Jacques Derrida. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. P. 347.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 343, grifo do autor.

¹⁶⁷ Para compreendermos tal afirmação precisamos associar a ausência de essência de qualquer identidade nacional, como a franco-magrebina, à condição de Derrida, exemplar na medida em que revela esta ausência. Nesse sentido, a perturbação de identidade de Derrida, decorrente da impossibilidade de identificação com as culturas judaica, francesa, berbere e árabe, situação de alienação que ele nos relata em seu “testemunho”, apontaria para o estatuto da identidade nacional, sua ausência de fundamento. Como afirma Penna, “à medida que *ser algo* identifica este *pertencer* a uma tradição cultural, lingüística, nacional qualquer. Não pertencer a nenhuma, segundo Derrida, indicando uma pobreza essencial da identidade, designa (...) a essência não-essencial da identidade, ou seja, a identidade tal qual ontologicamente definida”. Ibidem, p. 341, grifos do autor.

mais estrangeira das línguas estrangeiras. (...)” (RCO, p. 50). Ele revelaria exemplarmente, pois, o caráter estrangeiro, no sentido de pertencer ao Outro, de toda língua.

Mas embora explique o estatuto estrangeiro da língua, este caráter exemplar não esgota a compreensão de por que o árabe *soa* como *mais estrangeiro* do que as outras línguas, o estranhamento que Hakim experimenta. Este deve ser compreendido a partir da oposição ao que seria um *soar familiar*, vivido como perdido ou roubado. Ressaltamos, mais uma vez, que podemos sentir a ausência desta língua primeira como uma perda, mas esta não constitui uma “falta” real. Segundo Derrida, do mesmo modo que a “‘falta’, esta ‘alienação’ originária parece constitutiva. Mas ela não é nem uma falta nem uma alienação, não tem falta de nada que a preceda ou a siga, não aliena nenhuma ipseidade, nenhuma propriedade, nenhum *si* que tenha alguma vez podido representar a sua véspera.”¹⁶⁸

É a familiaridade desta língua, o fato de ela pertencer aos *seus*, que o leva a percebê-la como a mais estrangeira de todas, a se deparar com a “prótese da origem” e estranhá-la. Podemos imaginar dois percursos que o encaminharam a tal defrontação e estranhamento. Ao seguirmos o primeiro, supomos que é o sentimento de perda de uma língua natural que levou Hakim a estranhar o árabe mais do que todos os idiomas estrangeiros. Estranha, assim, aquela língua que acredita que deveria desde sempre ser sua e lhe pertencer, e cujo acesso a ela não precisaria, portanto, ter lhe custado tanto esforço.

Mas podemos ainda interpretar o sentimento de perda como decorrente de uma interdição familiar. De acordo com esta hipótese, o árabe seria sentido como uma língua perdida porque seu acesso a ele havia sido barrado (ou ao menos ele acreditava nisso) quando menino, antes de começar o aprendizado formal dele. Na medida em que seus pais não falavam com Hakim em sua própria língua, mas conversavam nela entre si, ele teria sentido como interdito seu acesso a ela. Tal crença não é sem fundamento, visto que Hakim chegou

¹⁶⁸ DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou A prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 2001. P. 39, grifo do autor.

a ser repreendido após perguntar o significado de uma conversa entre os dois: ““(…) Numa noite em que bisbilhotava a conversa, perguntei se conversavam sobre o novo vizinho. Responderam que falavam de mim, da minha curiosidade, do fato de eu querer vagar entre vozes que escutava sem compreender. (...)”” (RCO, p. 49). No entanto, nesta mesma noite, Emilie lhe contou, sussurrando, que estudariam o “alifebata”. Foi quando, após ouvir o relato sobre a morte da bisavó, ele sonhou com os dois rios.

Nesse contexto, o vínculo de Hakim com o árabe pode ser aproximado daquele de Derrida com o árabe e o berbere, línguas que, segundo seu relato, lhe foram interditas quando criança. Judeu nascido na Argélia, Derrida declara-se monolíngüe. Ele afirma só ter uma língua, o francês, mas que esta não lhe pertence (constitui, pois, a língua do Outro, no sentido em que qualquer língua o é e no daquele que ela consiste na língua do colonizador). E ao ter seu acesso às culturas e às línguas árabe e berbere barrado, esta interdição deixou, entre seus rastros, o estranhamento das línguas proibidas. De forma que, como afirma o filósofo, a “língua subtraída (...) tornava-se sem dúvida a mais estrangeira.”¹⁶⁹ A perda, aqui, diferentemente daquela de Hakim, não é a daquela língua que poderia ser ilusoriamente tomada como natural, em continuidade com a de sua família. Para Derrida, o árabe constituía a língua do outro, contudo “do outro como do próximo mais próximo. *Unheimlich*. Para mim, ele foi a língua do vizinho.”¹⁷⁰ O estatuto lingüístico e identitário de Derrida pode ainda ser associado aqui à imagem de nosso terceiro rio ou margem; à posição fronteiriça. Pois, a transcrição autobiográfica da problemática da ausência de origem colocada pelo “testemunho” de Derrida seria, segundo Penna, a seguinte: “minha identidade lingüística-nacional pode ser resumida no estatuto mínimo do hífen que separa a França do Magreb, o mar, ou as margens do Mediterrâneo. Isso significa literalmente não ser nem um nem outro (...).”¹⁷¹

¹⁶⁹ Ibidem, p. 57.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 53.

¹⁷¹ PENNA, João Camillo. A língua do Outro: o testemunho de Jacques Derrida. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Op. cit., p. 345.

A língua aprendida, portanto, “o terceiro rio”, não constitui nem aquela que poderia ser considerada natural (o português ou o árabe, caso este fosse a língua primeira do narrador) nem aquela irremediavelmente do Outro, pois Hakim, neste momento, está preste a se apropriar dela, de implantar uma nova prótese. Ela adquire, nesse contexto, o caráter fronteiriço da “terceira margem”: não é (mais) nem exclusivamente do Outro nem necessariamente minha. E a identificação por meio desta, como vimos, é mais arriscada, na medida em que as águas não são fixas e que muitas vezes não sabemos ou podemos controlar aonde nos levarão.

No lugar do viajante perdido, que não figura na imagem evocada, como naquelas de nossa narradora, Hakim aponta em sua descrição do aprendizado lingüístico para um árduo trabalho de domesticação e treino: dos gestos, da postura, do ouvido, da fala. O processo e o projeto de identificação não se desdobram aqui, portanto, por meio da busca, infrutífera, de uma origem, mas de um exercício sobre si mesmo. Nesse sentido, a identidade será ao mesmo tempo fugidia, como o ““(…) desenho da caligrafia (...) lembrava as marcas das asas de um pássaro (...)”” (RCO, p. 50), e minuciosa e afetivamente construída.

E é por meio deste árduo processo que ele faz aflorar, como escreve Maria Zilda Ferreira Cury, “a origem fenícia, origem nobre que orgulhosamente exibem os libaneses, mas que ao mesmo tempo é impossível de ‘fisgar’, escorregadia que é, como um peixe.”¹⁷² Hakim nos relata este trabalho de construção identitária, de exercício sobre si mesmo, e de aprendizado:

“(…) Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e

¹⁷² CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Op. cit., p. 175.

ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício. (...).”
(RCO, p. 51-52)¹⁷³

¹⁷³ Distanciamo-nos, portanto, da interpretação de Luis Alberto Brandão. Segundo ele, ao se aplicar com tanto afinco ao aprendizado da língua familiar, Hakim teria experimentado inicialmente “a sensação de um possível desvendamento do idioma, um domínio irrestrito que conseqüentemente traria o desvendamento do próprio passado, o estabelecimento de uma identidade por meio da revelação da origem remota” (BRANDÃO, Luis Alberto. *Voices estranhas*. In: _____. *Grafias da identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005. P. 125). Como afirmamos, não identificamos na dedicação de Hakim, seus treinos e resultados (inclusive o gestual de fazer “jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício”) a crença na revelação de uma origem remota, mas antes o trabalho de construção dessa procedência poética e imaginária (e de si mesmo, evidentemente).

4 Nem água nem terra:

A decolagem no ar

“Mestre Yehudi me escolheu porque eu era o menor, o mais sujo e o mais abjeto.

- Você não é melhor que um animal, um pedaço de nada humano – disse ele. – Esta foi a primeira frase que dirigiu a mim e, apesar de sessenta e oito anos já terem se passado desde aquela noite, parece que ainda posso ouvir as palavras saindo da boca do mestre. - Você não é melhor que um animal – disse ele. – Se ficar onde está, morrerá antes do inverno terminar. Se vier comigo, vou ensiná-lo a voar.

- Ninguém pode voar, senhor – disse eu. – Só os pássaros, e eu juro que não sou pássaro nenhum.”

(Paul Auster)

4.1 Quem fala

Ao atravessar a experiência originária, nossa narradora deverá se perguntar quem fala quando enuncia a própria fala, pois, ao escrever ou falar, perceberá a ausência de um solo no qual se apoiar, seja este entendido como um sujeito centrado e unificado, detentor de uma identidade estável; um Deus ao qual sua fala remeteria; ou a tradição na qual esta se consolidaria como fruto da *Erfahrung*. Ela se deparará, portanto, com os limites de seu relato (e aquele dos outros), visto que este não se ampara numa figura absoluta, mas numa subjetividade descentrada e numa linguagem distanciada das coisas. E ao buscar evocar uma experiência radical, vivida como excessiva, ela se defrontará com a barreira da própria linguagem que, por mais que se desdobre, infinitamente, não poderá dar conta daquilo que foi experimentado como indizível e sem sentido. Assim, na medida em que ela se perguntar sobre quem fala, defrontar-se com os limites de seu relato e com a dimensão indizível deste, também questionará sobre sua capacidade de narrar, de contar ao irmão a história da família que os criou e o que aconteceu durante a estada em sua cidade natal, depois de quase duas décadas fora. Vejamos, pois, as marcas de tal questionamento em sua escrita.

Nossa narradora, com efeito, não conseguirá dar conta de sua tarefa, seja se a compararmos com o típico contador de histórias - que não duvida da transmissibilidade da experiência coletiva e para quem a questão do sentido nem se coloca¹⁷⁴ -, ou com o narrador onisciente do romance realista, seguro da distância entre ele e o mundo, e da decorrente possibilidade de união entre o ver e o dizer. Ela deixará, dessa forma, lacunas em seu relato – permitindo que o leitor interprete ou complemente a história -, dividirá seu espaço com outros narradores e tratará a si mesma como uma personagem.

¹⁷⁴ Lembramos aqui o exame de Jeanne Marie Gagnebin do ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin. A autora afirma que, segundo o filósofo alemão, que neste ponto acompanharia Lukács, “a questão do sentido só pode se colocar (...) a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social.” GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 14.

Ao se debruçar sobre os acontecimentos que envolvem seus familiares, nossa narradora precisará recorrer a relatos de outrem, o que caracteriza qualquer história na qual quem conta não a presenciou, pelo menos não em todos os momentos. Porém, ao retransmitir o que lhe é revelado, ela deixará claro que o fato foi apresentado por uma determinada fonte. Mais do que isso. Em boa parte do romance, não somos só comunicados sobre essas fontes e ouvimos suas vozes como elas assumem o papel do narrador, encarregando-se daquele trecho da história. Os discursos dessas outras fontes são relatados, portanto, da forma mais mimética possível, de acordo com a classificação e qualificação de Gérard Genette: em discurso direto, reproduzido pela narradora.¹⁷⁵ E por meio da reprodução dos relatos de outrem nossa personagem os transforma em narradores, abrindo mão, aparentemente, de mediar a transmissão da história.

Estes narradores secundários com quem ela partilha o relato são, de acordo com a ordem em que surgem no livro: Hakim, tio da narradora (capítulo 2 e parte do 5); o alemão Dorner (capítulo 3 e parte do 5); o “avô” de nossa narradora, um dos personagens sem nome do romance (capítulo 4); e Hindié Conceição, grande amiga de Emilie (capítulo 7). Já os capítulos 1, 6 e 8 são relatados por nossa personagem. Ressaltamos que todos os narradores constituem, de certo modo, figuras exiladas. Eles são imigrantes que deixaram sua terra para viver em Manaus (Dorner, Hindié e o “avô”), ou que nasceram nesta cidade e estão de volta apenas de passagem (Hakim e, claro, nossa personagem).

É importante lembrar que, a cada mudança de narrador, a figura do narratário também muda: este passa a ser aquele personagem que até então relatava a história. Assim, quando nossa narradora anônima fala, ela dirige-se a seu irmão, mas quando ouvimos a voz de seu tio, esta se endereça a ela. Já Dorner fala com Hakim; o “avô” da narradora, com Dorner; e Hindié, com a nossa narradora. E esta não é a única a se apropriar dos discursos de outrem,

¹⁷⁵ Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Op. cit.

pois, em determinados casos, a voz que ouvimos, retransmitida por ela, já havia sido restituída por outro. Assim, o relato de Dorner (capítulo 3 e parte do 5) é reproduzido por Hakim; o do avô (capítulo 4), por Dorner (e depois por Hakim, até chegar a nossa narradora).

A troca do par narrador/narratário geralmente é precedida pelo relato da ocasião na qual se deu o encontro com o personagem que, a partir de então, será responsável pela história. Citamos trechos desses relatos para apresentarmos as transições entre os diferentes narradores do romance. No final do primeiro capítulo, Hakim é introduzido como narrador por nossa personagem:

O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando (...). (RCO, p. 32)

Já Hakim, após revelar intrigantes mistérios sobre o passado de Emilie, partilhar antigas histórias de desentendimento entre sua mãe e seu pai e relembrar o episódio do aprendizado do árabe, conta-lhe que foi o alemão Dorner quem fotografou Emir, irmão de Emilie, pouco antes de seu suicídio. Será Dorner quem nos narrará, a partir de então, como foi este encontro com Emir, no capítulo seguinte àquele relatado por Hakim. O segundo capítulo, como o primeiro, será encerrado com a transição da voz narrativa:

“(...) Num dos nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai.” (RCO, p. 60)

E Dorner, ao concluir o relato sobre a morte de Emir, introduzirá, por sua vez, a narrativa do pai de Hakim, anotada por ele próprio:

“(...) A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929.” (RCO, p. 70)

Por fim, a última passagem em que este mecanismo se repete é quando nossa narradora, após retomar a fala no sexto capítulo, realiza a transição de sua voz para aquela de Hindié, responsável pelo sétimo capítulo:

“(…) E eu, que me recusei a velar o corpo de Emilie, ouvi de Hindié a narração de cenas e diálogos; ela gesticulava muito, falava com uma voz meio travada, e quando nos olhos estriavam uns fios vermelhos ela saía da cadeira e vinha me abraçar e beijar. Aqueles olhos graúdos ainda ardiam na manhã do domingo, e os cabelos amarelados e soltos pareciam imprimir no rosto dela uma aflição bem próxima do desespero.” (RCO, p. 141)

Apenas em três momentos, portanto, este procedimento não é adotado. Eles ocorrem sempre que a voz retorna ao antigo narrador. Primeiramente quando Hakim, na segunda parte do capítulo 5, retoma o fio da história, após ter reproduzido o relato de Dorner, inserido no seu. Nos dois momentos restantes, será nossa personagem quem voltará a se apossar da voz narrativa: no capítulo 6, após ter reproduzido a fala de Hakim (que reproduziu a de Dorner, que reproduziu a do “avô”) e na passagem do capítulo 7 ao 8, após ter nos restituído o relato de Hindié. Nestes três casos, embora não haja um trecho que efetue a transição da voz, o fechamento das aspas, encerrando o relato anterior, e a abertura de novas aspas indicam que um novo relato terá início, cujo narrador, ao leitor atento, não será difícil adivinhar quem é. Além disso, nos dois momentos em que a fala retorna a nossa narradora, a transição se torna ainda mais explícita, pois há uma mudança de capítulo.

No entanto, ao mesmo tempo em que partilha a narrativa com outros personagens, nossa personagem é responsável (e assim se considera) pela organização de todas as vozes. Um sinal claro desta ordenação é o isolamento das falas desses narradores entre aspas, ressaltando o fato de que foram apropriadas - e, conseqüentemente, apontando para os limites deste ato. Nesse contexto, as vozes reproduzidas permanecem submetidas e circunscritas à autoridade da narradora, diferentemente, por exemplo, do recurso empregado no monólogo interior, que também transmite as falas (e os pensamentos) dos personagens em discurso

direto. Neste caso, contudo, as associações e discursos destes personagens são, de modo geral, apresentadas como se não houvesse ali nenhuma mediação.

Outro modelo com o qual poderíamos comparar esta reunião de vozes, o qual sem dúvida nenhuma o romance de Hatoum cita e se utiliza, consiste naquele das *Mil e Uma Noites*. Como se sabe, os relatos das *Noites* se desdobram em outras histórias que, por sua vez, introduzem novos personagens, com mais narrativas e personagens, e assim por diante. De acordo com o que exporemos logo adiante, nossa narradora se deixará perturbar pela potência reflexiva contida na estrutura em abismo das *Noites*, capaz de abalar a separação entre realidade e ficção. Chamamos a atenção, contudo, para uma distinção fundamental entre os dois modelos. Pois, nossa narradora não tece, como Sherazade, diferentes histórias, mas várias versões, lembranças e relatos a respeito da mesma história.¹⁷⁶

Portanto, através dessas diferentes escolhas, nossa narradora surge como uma figura marcada pela impossibilidade de transformar uma costura de relatos numa história linear, contínua e completa, que não apenas se apresente “como o que de fato ocorreu”, mas procure ainda mimetizar acontecimentos e falas de modo a levar o leitor a esquecer que a história que lhe chega constitui uma recriação. Por isso, ela lança mão do recurso da reunião de vozes, dividindo o espaço da narrativa com outros e indicando, dessa forma, que seu relato se origina de fontes diversas, de versões incompletas. Daí também sua opção por não transpor essas vozes num discurso “narrativizado”, contado, que as transformaria em atos (tipo de apropriação das falas dos personagens classificado por Genette¹⁷⁷ como o mais redutor), mas a preferência por sua reprodução e, simultaneamente, explicitação da apropriação realizada (através das aspas).

¹⁷⁶ Sobre esta diferença entre as *Noites* e o *Relato*, ver ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. O mito de origem em *Dois Irmãos*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 180-191. Nesse ensaio, Aleixo chama a estrutura narrativa do romance de Hatoum de narrativas em mosaico, distinguindo-a daquela em abismo das *Noites*.

¹⁷⁷ Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Op. cit. Ao chamarmos a atenção para a escolha de nossa narradora de não transformar as falas dos outros narradores em atos, referimo-nos, de modo amplo e também nos apoiando em Genette, à oposição entre *mimese* (discurso supostamente restituído, direto) e *diegese* (em que o narrador opera a mediação das falas dos personagens, tratando-as como um acontecimento entre outros).

Ao mesmo tempo em que une a transposição mimética realizada (restituição das vozes em discurso direto) à assunção do caráter mediatizado do relato (inclusão das aspas), nossa narradora é assombrada pelas falas dos outros, reflete sobre seu ato de escrita e enuncia que sua voz consiste naquela responsável pela ordenação de todas as outras reunidas. Ela frisa, portanto, a dimensão de *recriação* da história narrada, e seu papel de *protagonista* neste processo, como regente e principal voz do coral orquestrado:

“(...) Também me deparei com outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigante e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (...)” (RCO, p. 166)

Ao optar por reproduzir as falas dos narradores secundários, nossa personagem revela ainda outro limite inerente a seu ato de transmissão: ela só tem acesso à história que busca nos contar por meio de outros relatos e de atos de memória. Afinal, os causos, curiosidades e dramas que ela nos transmite, a respeito de sua família adotiva, só podem ser construídos por meio de narrativas daqueles que, como ela, ainda permanecem vivos. E como muitos dos seus personagens centrais já se foram ou não são localizáveis (Emilie, a desaparecida Samara Délia, Emir, o “avô”), eles só podem ser citados e alcançados indiretamente. Assim, na medida em que não existe uma tradição sólida na qual a história da família possa ser inserida, repetida e transmitida, de geração a geração, nossa narradora deverá recorrer a relatos fragmentados e citações que não dão conta do sentido dos acontecimentos e da restituição destes na sua completude. Estes relatos múltiplos, mesmo quando reunidos, manterão, portanto, mistérios, seu caráter relativo, diversas lacunas.

O fato de o romance de Hatoum constituir uma narrativa de outras narrativas reitera seu vínculo com as *Mil e Uma Noites*. Afinal, como remarcou Todorov, através de sua estrutura de encaixe as *Noites* apontam para uma propriedade fundamental de todo relato:

“Contando a história de um outro relato, o primeiro atinge seu tema secreto e ao mesmo tempo reflete-se nessa imagem de si mesmo (...). Ser o relato de um relato é a sorte de todo relato, que se realiza através do encaixe.”¹⁷⁸ As *Mil e Uma Noites* conteriam e explorariam, portanto, essa dimensão reflexiva que se transformará num fator de perturbação da nossa personagem, na medida em que sua narrativa não se restringirá a ressaltar e encenar propriedades de todo relato, mas frisar o limite deste e o viverá como um obstáculo. Afinal, como narrar se percebemos que nossa fala não se refere diretamente à história que buscamos transmitir, mas a relatos sobre esta história, transmitidos com sotaques singulares e através de vozes únicas? Nossa narradora enfrenta, assim, uma fundamental fragilidade inerente ao ato de narrar: a distância entre as palavras e as coisas, a partir da qual escreve o autor moderno.

A preocupação com a impureza do que é relatado, com a imbricação e a distância entre palavras e coisas, está relacionada, segundo exporemos, ao distanciamento do narrador tradicional na modernidade, diagnosticado por Benjamin. Contudo, o romance de Hatoum não é apenas marcado pela atrofia do narrador benjaminiano, que identificamos aqui ao tradicional contador de histórias.¹⁷⁹ Ele se apropria desta figura, de um de seus personagens mais emblemáticos e do modelo de relato encarnado por este. Isso não significa que pretendemos reduzir as *Mil e Uma Noites* a um modelo genérico e abrangente do relato tradicional, pois estas sempre irão ultrapassá-lo em complexidade e riqueza.¹⁸⁰ Nossa intenção é chamar a

¹⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. Les hommes-récits: les *Mille et une nuits*. In: _____. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1978. P. 40. Lembramos que Hatoum, sem dúvida, conhece este texto de Todorov, citado por ele em “Narrar para não morrer”. HATOUM, Milton. Narrar para não morrer. In: RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. São Paulo: Paulicéia, 1991. P. 183-189.

¹⁷⁹ O ensaio de Benjamin sobre o narrador foi, aliás, publicado pela Gallimard com o título de “O contador” (“Le conteur”). Pierre Rusch, responsável pela revisão da tradução de Maurice de Gandillac do texto, explica que, embora uma tradução do próprio Benjamin tenha saído com o título de “O narrador”, na *Mercure de France*, em 1952, “nós, porém, escolhemos o termo ‘contador’ para traduzir o alemão *Erzähler*, que designa aquele que conta uma história, enquanto o ‘narrador’ tende cada vez mais a designar uma figura interna ao discurso, de algum modo o ‘representante’ do autor no texto” (BENJAMIN, Walter. Le conteur. In: _____. *Oeuvres - tome III*. Paris: Gallimard/Folio Essais, 2000. P. 114).

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 197.

¹⁸⁰ Lembramos que além dos chamados contos maravilhosos, outros gêneros podem ser identificados nas *Noites*, como as epopéias, as narrativas edificantes (fábulas, histórias morais etc) e os romances. Esta classificação, porém, não deve ser lida de modo rígido, pois estes gêneros se sobrepõem freqüentemente (cf. MIQUEL, André.

atenção para a força simbólica de Sherazade como representante desta forma de transmissão e para as possibilidades interpretativas abertas pela escolha de um modelo narrativo que cite aquele das *Noites*.

Nesse sentido, embora a voz de nossa narradora se aproxime de diferentes formas daquela do contador de histórias – na medida em que ela dirige-se diretamente a seu interlocutor, como se contasse para ele seu relato; ouve, recolhe e reproduz falas alheias, também transmitidas na forma de um monólogo na presença do narratário; dialoga com o modelo das *Mil e Uma Noites* e se baseia em memórias familiares¹⁸¹ – ela também vai nos mostrar a impossibilidade de sua existência hoje. E, ao experimentar esta impossibilidade, passará pelo rito de passagem através do qual precisará se transformar numa escritora para partilhar sua história.

Como mencionamos, nossa personagem faz questão de expor aos leitores sua apropriação das falas alheias, isolando-as entre aspas e revelando, assim, que estas não são puras, posto que sua reprodução é incapaz de tornar a voz do outro presente, mas antes constitui uma recriação destas - o que implica num ato de *interpretação* e aponta para a existência de limites. Ela demonstra, portanto, uma preocupação com o “puro em si” que, segundo Benjamin, não existia na narrativa tradicional, em certo sentido entendida como

Préface. LES MILLE et une nuits I. Paris: Gallimard/Collection Folio, 1991. P. 7-17; MIQUEL, André. Préface. LES MILLE et une nuits I. Paris: Gallimard/Pléiade, 2005. P. XI-XLVI). Ressaltamos ainda a contestação da crença de que as *Noites* constituem uma literatura oral: “(...) não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas (das quais algumas por acaso poderiam ser orais, embora não exista nenhuma evidência disso) que foram sofrendo (...) a apropriação dos narradores de rua (...)” (JAROUCHE, Mamede Mustafá. Uma poética em ruínas. In: LIVRO das mil e uma noites, volume I: ramo sírio. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2005. P. 28). Nesse mesmo sentido, Aboubakr Chraïbi refere-se a esta literatura constituída no mundo árabe antes como *média* ou *intermediária* (segundo seu público, sua matéria, sua apropriação da língua) do que como popular (cf. CHRAÏBI, Aboubakr. Présentation. LES MILLE et une nuits I. Paris: Flammarion, 2004. P. I-XI; CHRAÏBI, Aboubakr. Introduction. In: _____. *Contes nouveaux des 1001 Nuits*. Paris: Librairie d’Amérique et d’Orient/Jean Maisonneuve Successeur, 1996. P. 9-16).

¹⁸¹ O vínculo traçado entre a estrutura baseada em memórias familiares do *Relato* e a tradição oral foi apontado por WILLIAMS, Raymond L. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit, p. 162-170.

“uma forma artesanal de comunicação”.¹⁸² Esta, pelo contrário, podia trazer as marcas de quem a transmite “como a mão do oleiro na argila de um vaso”.¹⁸³ Ao iniciar um caso revelando de que modo ele chegou aos seus ouvidos, o narrador estaria deixando seus vestígios naquela história.

Nossa personagem, no entanto, não se limita a nos revelar como encontrou tal personagem que lhe transmitiu tal fato que ela, por sua vez, nos retransmite. Optando por se calar para que ele nos conte diretamente a história - opção, como vimos, que parece ter sido inspirada no modelo das *Mil e Uma Noites* - ela não se restringirá a reproduzir a voz do outro, decidindo não apenas empregar aspas (operação que poderíamos interpretar como simples transposição da narrativa oral para a escrita) como também enunciar, não deixando assim nenhum rastro de dúvida, de que não se trata da voz alheia, mas desta voz norteadada pela sua. O questionamento a respeito de quem fala, dessa forma, permeia seu ato de apropriação e transmissão dos relatos, apontando-lhe o fato de que ela também fala quando reproduz as vozes alheias, que não podem ser simplesmente restituídas e trazidas à presença.

A citada preocupação com a “fala engrolada” e com o “sotaque” dos outros também revela a existência de uma barreira na passagem da narrativa oral à escrita, enfatizando, desse modo, a “impureza” do texto que nos chega. Pois, por mais que nossa narradora se esforce por restituir ou imitar as peculiaridades das falas alheias, o resultado sempre será da ordem da interpretação, da apropriação e da tradução. De acordo com Luis Alberto Brandão: “Ao se caracterizar a fala como *engrolada*, chama-se atenção para o que há de inerentemente incompreensível na oralidade, em função do seu caráter irrepetível, efêmero, inacabado, performativo.”¹⁸⁴ E, ao se referir aos sotaques, nossa personagem apontaria para outra dimensão da oralidade que não pode ser integralmente restituída na passagem para a escrita: a

¹⁸² BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 205.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 205.

¹⁸⁴ BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade*. Op. cit., p. 111-112, grifo do autor.

diferença no modo de cada grupo se apropriar da língua. Nesse contexto, ainda segundo Brandão, “ressalta-se que toda fala contém uma marca de diversidade, características específicas de determinado grupo, região, nacionalidade. Pronunciar peculiarmente certa língua considerada padrão é um modo de deformá-la, conformá-la à diferença.”¹⁸⁵

Nossa personagem parece, dessa forma, tentar partilhar sua fala com a de outrem, formando uma polifonia de narradores orais, mas isso se torna, em última instância, tarefa impossível, visto que o falar no lugar do outro perdeu para ela - que sabe muito bem como as narrativas consistem em versões e, portanto, em construções - qualquer inocência. Nesse sentido, ela deverá reconhecer que a polifonia criada é guiada por uma única voz, que interpreta as demais. Assim, concluímos, ao buscar se apropriar do modelo do relato tradicional e daquele das *Noites*, nossa personagem debate-se com a impotência de contar sua história de modo “natural”, encenando a impossibilidade de narrar do escritor moderno.

Contudo, sua indagação sobre quem fala não diz respeito apenas ao questionamento da apropriação e organização das vozes de outrem, mas inclui também a interrogação a respeito de quem enuncia sua própria fala. Isso pode ser comprovado pelo fato de que ela transforma a si mesma num personagem. Com efeito, no sexto e oitavo capítulos do romance, ela isola a própria voz entre aspas, expondo a necessidade de criar um *outro* para falar, pois seu *eu* não coincide suficientemente com ele mesmo para que ela referencie o mundo com segurança e, desse modo, conte sua história com a certeza, ou a despreocupação, de que esta não constitui uma versão dos acontecimentos, repleta de interpretações, mal entendidos ou visões distorcidas da realidade. Ao vestir a máscara de um personagem, nossa narradora revela, simultaneamente, sua dificuldade de narrar a história de modo isento e uma preocupação em não enganar o leitor, em revelar o caráter ilusório, de construção, do relato que lemos. De

¹⁸⁵ Ibidem, p. 112.

acordo com a imagem criada por Adorno, ela exporia assim “o caráter de ‘palco italiano’ da arte narrativa”.¹⁸⁶

Outra possibilidade de leitura seria considerar que um terceiro incluiu o texto de nossa narradora entre aspas, indicando assim sua apropriação dele. Nesse caso, porém, por que ele não optaria por simplesmente indicar o sinal gráfico no início e no final do livro, em vez de abrir e fechar aspas em cada um dos capítulos (exceto no primeiro)? Ou seja, por que as aspas apontam para a diversidade de falas (cada qual pertencente a um personagem diferente, com quem nossa narradora partilha o relato) em vez de, como sugeriria essa hipótese, simplesmente revelar que se trata da duplicação de uma escrita?

Consideramos, assim, nossa narradora a responsável pelo emprego desse signo gráfico, indicando a apropriação feita por ela de cada uma das diversas vozes narrativas, inclusive sua própria. A razão, porém, pela qual o primeiro capítulo do livro é o único que não está isolado entre aspas consiste numa pergunta que merece ser problematizada. O que primeiramente essa diferença em relação ao restante do livro nos sugere é o fato de ele ter sido escrito num momento (ou referir-se a um momento) em que nossa narradora ainda acreditava que pudesse narrar numa primeira pessoa idêntica a si mesma e, dessa maneira, não precisasse mostrar o caráter ilusório de seu discurso e de seu *eu*.

Outra possibilidade de interpretação, não excludente da primeira nem mesmo da terceira, que apresentaremos logo adiante, é a de nossa narradora empregar as aspas com o objetivo de marcar a mudança de voz de um personagem para outro. Por este motivo, o primeiro capítulo é o único não isolado pelo sinal gráfico. Contudo, se a abertura de aspas para indicar a mudança da minha fala para a do outro é corriqueira - afinal, trata-se de uma citação -, a escolha deste mesmo sinal para retornar a fala do suposto narrador em primeiro grau provoca, no mínimo, estranheza. E se esta opção é capaz, como já mencionamos, de

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Op. cit., p. 61.

realmente frisar para o leitor que uma outra voz começará a falar, à qual ele deve permanecer atento para descobrir quem fala, ela também realiza o mecanismo de citação de si mesmo, de inclusão de seu próprio relato no interior de outro, iniciado pelo mesmo narrador. Não esqueçamos, além disso, que caso nossa narradora tivesse optado por não isolar nenhum de seus relatos entre aspas, o leitor também identificaria de imediato quem fala. Pois, apenas o fechamento das aspas do relato anterior seria suficiente para indicar a transição narrativa.

Por fim, uma terceira leitura possível, não excludente das anteriores, e mesmo complementar, merece ser considerada. Trata-se da possibilidade de o primeiro capítulo representar uma espécie de prólogo-moldura do livro - e de estatuto, portanto, diferente dos demais -, inserção similar à da história de Sherazade e do rei Shariar no conjunto de narrativas das *Mil e Uma Noites*. Contudo, como nossa narradora não tece relatos sobre diferentes histórias, mas sempre sobre a mesma, o prólogo-moldura não seria marcado por uma grande mudança de personagens, ambiente e temas, em comparação aos relatos subsequentes. E como veremos mais adiante, os dois prólogos-moldura, do *Relato* e das *Noites*, localizam suas narradoras no interior de um impasse crucial: a situação-limite de narrar ou morrer (concreta ou metaforicamente). Porém, enquanto nas narrativas orientais esta situação é apresentada de forma explícita (e vivida não apenas por Sherazade, mas por muitos outros narradores, dispostos a salvar vidas em troca de um relato surpreendente), no “prólogo” de Hatoum ela é apenas insinuada.

Este indica que uma determinada narradora começou a desfiar tal história, que depois será retomada por outro personagem. Esse último até poderá desfiar um segundo novelo da história, mas, mesmo assim, continuará a compor o mosaico fragmentado da mesma família libanesa habitante de Manaus. Isto até que nossa narradora retome a urdidura e cite sua própria fala como se fosse uma terceira pessoa, através da inclusão das aspas. Ela não pode, nesse contexto, indicar o início de uma nova fala com o título da história consecutiva - como

nos casos em que isso ocorre em relatos dentro dos relatos de Sherazade nas *Mil e Uma Noites*¹⁸⁷ -, visto que a história permanece a mesma.

E, no momento em que volta a falar, nossa narradora transforma a si mesma em personagem. Ela indica dessa forma que, mesmo quando o relato que conta provém de sua própria memória e/ou experiência, ele continua a ser o relato de um relato, na medida em que não pode trazer o real à presença, mas este é intermediado por diversas formas de ficção e por diferentes construções: aquelas da memória e do esquecimento, de seus afetos, os hábitos de sua família, as culturas que a marcaram etc. Portanto, ao se tornar narradora secundária dentro da única história que conta, ela mostra que, mesmo quando a história é uma só e desdobra-se apenas sobre si mesma, continua a ser o relato de um relato. Neste caso, não existe narrador em primeiro grau.¹⁸⁸ Este mecanismo de citação de si mesmo permite ainda expor que a narradora que iniciou a longa carta ao irmão, relatando sua chegada a Manaus e as lembranças que tinha sobre o espaço da infância dos dois, não é a *mesma* que termina a correspondência, a qual ela cita. Trata-se, pois, de uma *outra*, máscara escolhida na criação do personagem que concluirá o relato. Assim, na ausência de um *eu* e de uma suposta voz naturais, temos uma personagem que se assume como tal e, através das aspas, desnuda uma série de características de sua escrita – reflexiva, distanciada das coisas e dos fatos, recriadora, “artificial”, formada por múltiplas vozes e versões – e revela a alteridade que a atravessa.

É possível ainda aproximar este procedimento de citação de si mesma de nossa personagem daquele empregado por Sherazade, a qual, como ressalta Borges, na 602^a Noite conta ao rei a história dele próprio.¹⁸⁹ Segundo o escritor argentino, tal mecanismo foi

¹⁸⁷ Para citarmos apenas um exemplo, lembramos as histórias “O primeiro xeique” e “O segundo xeique”, inseridas em “O mercador e o gênio”, relato que começou a ser contado por Sherazade já na sua primeira noite. Cf. LIVRO das mil e uma noites, volume I: ramo sírio. Op. cit.

¹⁸⁸ Lembramos mais uma distinção entre nossa personagem e Sherazade: esta em nenhum momento surge como narradora em primeiro grau, visto que é introduzida por uma voz impessoal.

¹⁸⁹ Borges cita essa noite mágica nos textos “Os tradutores das *Mil e Uma Noites*”; “O jardim de veredas que se bifurcam”; “Magias parciais do *Quixote*” e “Cuando la ficción vive en la ficción”. O escritor argentino refere-se a ela frequentemente, mas não sempre, como a Noite 602. Cf. BORGES, Jorge Luis. Os tradutores das *Mil e Uma Noites*; O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Editora Globo, 1998;

produzido por distração do copista¹⁹⁰ ou pela necessidade de completar as mil e uma noites indicadas no título, o que teria levado às mais diversas interpolações.¹⁹¹ Entre estas, a mais perturbadora de todas, aquela da Noite 602:

Nessa noite, o rei ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história, que abrange todas as outras e também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação? Seu curioso perigo? O fato de a rainha persistir e o imóvel rei escutar para sempre a truncada história das *Mil e Uma Noites*, agora infinita e circular...¹⁹²

Segundo o trecho citado, a rainha torna seu ouvinte, o rei Shariar, personagem (disfarçado ou não) de seu relato. E para um leitor imaginativo e atento às brechas que vislumbram o infinito, este mecanismo oferece a possibilidade (e o risco) de Sherazade desdobrar eternamente a mesma narrativa, que seria recontada, mais uma vez, sempre que chegasse a este ponto. Para tal, evidentemente, a rainha também transformaria a si mesma em personagem, como fez nossa narradora. E a separação entre prólogo-moldura e relato-encaixado, narrador/ouvinte e matéria narrada seria rompida.

Infelizmente, reunimo-nos a outros leitores de Borges que não conseguiram encontrar a perturbadora Noite nas edições consultadas, chegando a pensar na hipótese (convenhamos, nada improvável) de que se tratava de uma invenção do escritor argentino. A leitura de dois ensaios e de um breve prefácio, contudo, convenceram-nos do contrário.¹⁹³ Com efeito, Ahmed Ararou identificou na edição espanhola de Rafael Cansinos-Assens a história de um príncipe (Noite 363) de surpreendente semelhança com a narrativa integrante do prólogo-

idem. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Obras completas II*. São Paulo: Editora Globo, 1999; idem. Cuando la ficción vive en la ficción. In: _____. *Obras completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996. Cf. ainda o poema “Metáforas de *Las Mil y Una Noches*”. BORGES, Jorge Luis. Metáforas de *Las Mil y Una Noches*. In: _____. *Obras completas III*. Barcelona: Emecé, 1996.

¹⁹⁰ Idem. O Jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Obras completas I*. Op. cit.

¹⁹¹ Idem. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Obras completas II*; idem. Cuando la ficción vive en la ficción. In: _____. *Obras completas IV*. Op. cit.

¹⁹² Idem. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Obras completas II*. Op. cit., p. 50.

¹⁹³ Ver ARAROU, Ahmed. La six cent deuxième nuit. *Variaciones Borges*, The Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, Universidade de Aarhus, 14, 2002; FISHBURN, Evelyn. Readings and re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, The Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, Universidade de Aarhus, 18, 2004; SERMAIN, Jean-Paul. Notice. *Les Mille et Une Nuits III*. Paris: Flammarion, 2004.

moldura, titulada na citada edição brasileira “O gênio e a jovem seqüestrada”.¹⁹⁴ Neste conhecido relato, o rei e seu irmão deparam com um *ifrit* pavoroso, que mantinha presa num baú uma jovem a quem havia seqüestrado. Isso não a impediu, porém, de copular com cem homens (incluindo os dois reis) bem nas barbas do gênio maligno. A partir deste momento, Shariar tomará a decisão de não permanecer casado mais do que uma única noite, matando cada uma de suas mulheres no amanhecer do dia seguinte. Segundo afirmamos, tal história é enormemente parecida com aquela protagonizada por um príncipe na Noite 363 da edição de Cansinos-Assens. Desse modo, supõe Ararou, o leitor desta última não poderá deixar de pensar numa reação do príncipe semelhante àquela do rei. E assim, se o príncipe também decide se vingar, assassinando diariamente uma mulher diferente, o relato corre o risco de entrar na tal circularidade infinita imaginada por Borges...

Ararou acrescenta ainda que encontrou posteriormente esta versão da Noite 602 numa edição de Burton e na Edição do Cairo. Já Evelyn Fishburn também identificou a chamada Noite 602 em outras edições discutidas por Borges (em Burton, Littman, Payne e numa nota de Lane). Porém, segundo ela, a repetição à qual o escritor argentino faz alusão no poema “Metáforas de *Las Mil y Una Noches*” não pode ser reconhecida dessa maneira, visto que este poema faz referência à duplicação da história não apenas do rei, mas deste e da rainha. Resumimos: esta narrativa foi encontrada no conto “Tale of the Two Kings and the Wazir’s Daughters”, que repete o prólogo desde a visita do irmão do rei até o casamento de Shariar com Sherazade. Fishburn deparou-se com tal história numa Noite suplementar integrante de uma edição de Burton. Porém, segundo ela, a versão de Habicht constitui a única que a traz no corpo principal do texto, na Noite 1001.¹⁹⁵

¹⁹⁴ LIVRO das mil e uma noites, volume I: ramo sírio. Op. cit., p. 46-50.

¹⁹⁵ Cf. FISHBURN, Evelyn. Readings and re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*. Op. cit. Lembramos que também nos deparamos com uma referência à edição de Habicht, e a esta outra mágica noite, no citado prefácio de autoria de Jean-Paul Sermain. SERMAIN, Jean-Paul. Notice. In: GALLAND, Antoine. *Les Mille et Une Nuits III*. Op. cit.

Erro do copista ou não, tal procedimento é capaz de abalar qualquer um que acredita na possibilidade de permanecer sempre no “lado de cá” das narrativas: o chamado mundo “real”. Seria, pois, este mundo, a “matéria pura” à qual as histórias fariam referência. Assim, se este ingênuo leitor não tiver percebido até então como o relato constitui um relato de relato, na noite mágica (602 ou 1001) ele se deparará com essas repetições desorientadoras. E dificilmente evitará a vertigem de perceber a imbricação entre contador/ouvinte e personagem; relato-moldura e relato-encaixado; acontecimentos e narrativas. O que interessamos sublinhar nesse mecanismo consiste, pois, na sua potência em perturbar a rígida distinção, aceita pelo senso comum, entre ficção e realidade, sua capacidade de mostrar como o suposto mundo “real” é erguido por “relatos”. O procedimento aponta, portanto, para a dimensão fictícia que nos cerca e nos constitui. Citamos, nesse sentido, o exame de Borges de tal abalo dos nossos “limites”:

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das *Mil e Uma Noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.¹⁹⁶

E no momento atual, em que a comunicação não é artesanal, mas pós-industrial, e atravessada pela preocupação moderna com a “impureza” do relato, um procedimento similar a este pode ser utilizado por nossa narradora - figura que se deparou, por meio da experiência originária, com o fato de não ser contemporânea do que a faz ser – para expor seu questionamento sobre a capacidade de nos contar a história. Tal mecanismo é empregado, dessa forma, no desnudamento de sua percepção de que o material com o qual trabalha constitui uma construção e, nesse sentido, será sempre “impuro”. Por meio de seu uso, nossa personagem revelaria a dimensão “artificial”, ou o “palco italiano”, de sua narrativa.

¹⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Obras completas II*. Op. cit., p. 50.

Ao lançar mão de um mecanismo similar ao explorado por Borges nas *Noites*, nossa narradora indica que mesmo uma história em primeiro grau é constituída de relatos. Sugere ainda que, até quando fala na primeira pessoa, não pode se manter fiel a um “idêntico a si mesmo”, que muda freqüentemente. E transforma-se, assim, numa espécie de ventríloqua. Ventríloqua que não apenas cria vozes e falas para outrem, reais ou imaginários, mas também para si mesma. E que no final expõe aos espectadores este seu “dom”.

Antes de passarmos ao próximo item, gostaríamos de indicar algumas conclusões. Primeiramente, ressaltamos que, ao se apropriar do modelo de narrativa tradicional (por meio de diversos recursos, como o apoio nas memórias familiares e a citação das *Mil e Uma Noites*)¹⁹⁷, nossa personagem não se limita à criação de duplos guiada pela idéia do reflexo, da cópia fiel ou da *imitatio*¹⁹⁸, pois ela não se subordina à referência citada. Seu ato parece antes revelar a falência de qualquer modelo do que a possibilidade de se unir a este. Nesse contexto, a encenação realizada não constitui uma simples tentativa de reproduzir uma ordem tomada como verdadeira, mas antes revela a dificuldade de alcançar o real. Ela demonstra, através da própria narrativa, e não de um discurso teórico, como esta narrativa, em última instância, é impossível, como o mundo já é carregado de ficções, construções, não estando ao alcance do indivíduo em sua forma “pura”.

¹⁹⁷ Muito outros exames, breves menções e comentários aproximam o *Relato* das *Noites*. Alguns destes, inclusive, são de autoria do próprio Hatoum (cf. HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista: Milton Hatoum. *Collatio*, ano IV, n. 6, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 10 nov. 2007; TRIGO, Luciano. Manaus, a personagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 maio 2001. Prosa & Verso, p. 1-2). Entre as diversas alusões e análises realizadas, focalizou-se a personagem Anastácia Socorro, que, de modo similar a Sherazade, com sua narrativa “adia a morte diária causada pelo excesso de trabalho” (CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina*. Op. cit., p. 172); o encaixe de vozes “num coral coeso, lembrando a tradição oral dos narradores orientais” (ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 331); e uma citação explícita às *Noites* identificada no *Relato*, no qual Dorner nos conta que o avô da narradora incorporava algumas *Noites*, modificando-as, ao relato sobre sua vida (cf. CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. Op. cit.).

¹⁹⁸ Citamos Luiz Costa Lima para expormos a controvertida tradução de mimese por *imitatio*. “A concepção orgânica (da mimese aristotélica) supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i.e., o mimema. A *imitatio* supõe a subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites.” LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 398.

Tal como Dom Quixote, herói atormentado pela imbricação entre ficção e realidade, palavras e coisas, “mostra com um gesto melancólico a única realidade que ele pode tomar consciência, uma realidade ornamentada e engordurada de palavras, idealizada e empoeirada por séculos de literatura e de frases”¹⁹⁹, nossa narradora revela a dimensão fictícia de seu ato de transmissão e rememoração. Ela expõe que seu relato constitui o relato de um relato, mas este relato que media sua relação com a realidade não é dado somente pela tradição literária; ele constitui qualquer elemento ou noção que ela percebeu, por meio de sua experiência originária, ser fruto de uma constelação de construções, tais como seu *eu*, as fronteiras de sua cidade, aquelas de sua família, a recriação realizada pela memória e pela reprodução das falas alheias.

Gostaríamos ainda de sugerir uma determinada leitura da apropriação realizada por nossa personagem da narrativa tradicional: esta constituiria uma especial homenagem àquela forma de relato que já não está presente entre nós, homenagem que, ao mesmo tempo, festeja o e exprime o luto daquele que está irremediavelmente impossibilitado de transmitir suas histórias com a antiga confiança e espontaneidade dos contadores de causos. O simbolismo e a imagem do luto são também sugeridos num certo relato sobre o *Relato*, desfiado por Hatoum. Com efeito, num depoimento publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em outubro de 1991, o escritor manauara conta como surgiu o tema de seu romance de estréia.²⁰⁰ Este teria aparecido num momento em que o escritor buscava, já há alguns anos, o enredo para um texto ficcional, hesitando entre dois projetos. Ambos acabaram sendo abandonados e um terceiro se impôs a partir de um acontecimento: a morte de seu avô, um velho contador de histórias orientais em seu tempo de menino.²⁰¹ Citamos:

¹⁹⁹ ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*. Op. cit., p. 47.

²⁰⁰ HATOUM, Milton. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

²⁰¹ O supracitado depoimento não contém a informação de que tal contador de histórias era avô de Hatoum. Sobre esta informação, cf. HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista: Milton Hatoum. *Collatio*. Op. cit. Outro texto no qual Hatoum se debruça sobre as lembranças de seu avô é “Passagem para um certo Oriente”. HATOUM, Milton. *Passagem para um certo Oriente*. *Remate de Males*. Op. cit.

Para alguns escritores, o desejo de mediar o mundo pela linguagem escrita nasce de uma ausência, de um certo inconformismo face à realidade. A morte de um familiar naquele momento da minha vida foi para mim uma perda real e ao mesmo tempo simbólica. Muitas lembranças da infância ainda permaneciam em sintonia com aquele narrador oral: um mundo fantasioso, repleto de cenas estranhas era evocado por sua voz. Não apenas a voz, e sim também o sotaque, a inflexão, os gestos do corpo de um homem falando, tudo isso começou a abrir uma enorme cortina do passado: várias épocas que se entrecruzavam até formar um caleidoscópio de cenas e personagens transitando entre o Amazonas e o Oriente. A ausência definitiva daquela voz só seria recuperada pelo texto literário, reaparecendo transfigurada no vão da memória.²⁰²

Hatoum ressalta ainda, em trecho já citado no primeiro capítulo, a importância da literatura árabe e de textos orientalistas, como *As Mil e Uma Noites* e *Viagem ao Oriente*, na recuperação da “voz de um velho narrador, pois se esta desaparece com a morte, perdura enquanto símbolo; ausência que se faz presença.”²⁰³ E é exatamente com esta ausência, acreditamos, que nossa personagem trava um extenso diálogo quando reflete e problematiza a respeito de sua dificuldade e impossibilidade de narrar. Através desta encenação, ela simultaneamente celebraria a figura deste antigo contador de histórias, frisaria sua ausência e a saudade gerada por ele. E, ao mesmo tempo, é também por meio deste diálogo e desta postura enlutada que ela se transforma em escritora moderna, narradora que só pode partilhar suas histórias através da sua própria impossibilidade: do isolamento da comunidade de ouvintes, do fim da experiência coletiva, da perplexidade diante da vida e da morte, características que ainda mostraremos com mais vagar como aparecem no *Relato*. Nesse sentido, entendemos que Hatoum não recupera a voz do antigo contador de histórias, porém, ao tentar se aproximar desta ausência, cria uma outra voz. Processo de identificação semelhante ao do narrador rosiano cujo pai se ausentou para a “terceira margem”, tal como expusemos no capítulo anterior. Gostaríamos apenas de lembrar, mais uma vez, que ao realizarmos esta interpretação não tomamos o depoimento de Hatoum como uma verdade absoluta a respeito de sua obra que deve guiar e servir de fundamento a nossa leitura, mas sim, segundo mencionamos, como o relato de um relato. E, de acordo com essa perspectiva,

²⁰² HATOUM, Milton. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.

²⁰³ Ibidem.

ele foi apropriado por nós por ecoar interpretações que temos feito do romance e enriquecê-las. Prossigamos com nossas conclusões.

Consideramos ainda pertinente aproximar o romance de Hatoum de uma determinada vertente da literatura contemporânea, descrita por Vera Lúcia Follain de Figueiredo como “aquela (...) que se assume como um jogo de espelhos, expondo sua impotência para fazer as palavras representarem a realidade, evidenciando seu ceticismo face à pretensão ocidental de realizar artisticamente essa realidade para transformá-la.”²⁰⁴ Essa literatura, de modo semelhante ao que temos apresentado aqui, dobra-se sobre si mesma e encena nossa incapacidade de narrar. Segundo os termos de Figueiredo:

A enunciação passa, então, para o centro da cena, em detrimento do enunciado: dramatiza-se a própria perda da naturalidade de narrar, decorrente da diluição da identidade única e transparente do narrador. Este desdobra-se, multiplica-se, e sua palavra, não tendo um referencial fixo, partindo de um sujeito-autor que já é ele próprio ficção, é posta sob suspeita, ou autonomiza-se, deslizando de um lugar para outro no interior do universo ficcional, de tal forma que o “eu” que narra é, muitas vezes, um eu mutante, sem fixidez, sem contorno fixo.²⁰⁵

Ainda segundo a autora, essas tendências literárias de hoje manteriam uma postura conciliatória, em oposição àquela guiada pelas idéias de negação ou de superação das tradições passadas. Ao mesmo tempo em que retoma convenções, o romance contemporâneo desconstruiria certas premissas que as sustentariam. Nesse sentido, ele daria continuidade a uma postura crítica, mas não de modo radical ou antagônico. É nesse contexto que a autora insere, por exemplo, o revigoreamento, no fim do século XX, dos gêneros da autobiografia, dos romances policial e histórico. Além disso, na contracorrente de qualquer movimento experimental e mesmo da história do próprio gênero, “o romance contemporâneo simula a reconciliação com o romanescos”²⁰⁶ (entendido com base em elementos como aqueles da intriga, do herói, da ilusão de realidade), incluindo e absorvendo diferentes estilos. Assim, ele

²⁰⁴ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 237-246, 2002. P. 241.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 241-242.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 245.

simultaneamente “utiliza esquemas de composição compatíveis com o gosto mais popular; (...) elabora o desenredo e esconde outros códigos. (...) Um pé na negatividade, outro no mercado.”²⁰⁷

Se não nos ocupamos nesta tese de nenhuma estratégia ou inquietação da parte do autor com a boa recepção do público (ou do “mercado”), problemática que não nos interessa aqui, nem da renovação de um determinado gênero romanesco, mas da apropriação de diferentes modelos de narrativa escrita e oral (além dos modelos aqui citados, exploraremos outros logo adiante), podemos, contudo, relacionar o *Relato* a uma série de movimentos verificados por Figueiredo em tais vertentes. De fato, vimos identificando no romance de estréia de Hatoum tal dramatização da impossibilidade de narrar de modo “natural”, associada à realização de um jogo de espelhos no qual nossa personagem revela a dimensão fictícia que atravessa seu esforço de narrar. Além disso, o *Relato* alia a vontade de transmitir uma história (e, portanto, de referenciar o mundo e mesmo de unir o ver ao dizer) a um posicionamento crítico que sabe não ser possível narrar com “espontaneidade”. Dessa forma, ele permite tanto uma leitura de superfície, por meio da qual o leitor tem acesso somente à trama narrada, quanto uma segunda, a partir da qual o leitor depara-se com os questionamentos e jogos implicados na sua elaboração. O romance de Hatoum se situa, de acordo com essa interpretação, entre a opção por um relato fortemente realista, que não questiona sua capacidade de referenciar o mundo, e uma escrita que radicaliza a impossibilidade de narrar, levando a tal fragmentação que nos perguntamos se ainda podemos nomear tal escrita de romanesca ou identificar um relato em seu interior.

É ainda nesse sentido que consideramos profícuo interpretar a apropriação das *Noites*, realizada por nossa narradora, segundo a perspectiva explorada por Heidrun Krieger Olinto

²⁰⁷ Ibidem, p. 246.

num ensaio em que homenageia John Barth.²⁰⁸ Ao refletir sobre as circunstâncias e os motivos que fizeram de Sherazade a musa de numerosos escritores contemporâneos, considerados ou não pós-modernos, Olinto identifica no jogo entre real e ficção realizado pela estrutura em abismo posicionamentos atuais quanto ao realismo em nossa literatura. Para a autora, as histórias das *Noites*, “que se estendem simultaneamente para o ‘mundo real’ e para o ‘mundo da ficção’, interrogando posições narratológicas e temáticas, representam, neste contexto, eventuais respostas contemporâneas para o realismo, na comunicação literária atual.”²⁰⁹ Assim, como vimos afirmando, ao citar as *Noites*, nossa personagem optaria por uma narrativa que, ao mesmo tempo em que não abre mão da vontade de desfiar uma história (e da fruição gerada por este ato), não se submete a um realismo defasado em relação às crises e dificuldades implicadas no ato de representar e referenciar o mundo. Tal como o escritor pós-moderno que “se balança”, segundo Olinto, “nas zonas intermezzo do isto e aquilo e não do isto ou aquilo. Cuidando da razão e do coração com virtuosismo, maestria e paixão.”²¹⁰

Este posicionamento também responde ao questionamento do gênio-escritor introduzido por Barth numa história sobre a irmã menor de Sherazade. Tal gênio, que teria socorrido a musa na sua estratégia de narrar para não morrer, encontrava-se em crise. Vivendo num momento em que o público leitor era formado unicamente por críticos, escritores e estudantes de Letras, ele enfrentava um impasse: “não queria nem repudiar e nem repetir realizações passadas; aspirava a ir além delas em direção a um futuro com o qual estas não estavam em sintonia e, ao mesmo tempo, queria retornar às fontes originais da narrativa.”²¹¹ E este impasse, como podemos concluir, pode ser aproximado daquele identificado por Barth ao empregar o termo exaustão em seu conhecido ensaio. Pois, o escritor e teórico americano, ao lançar mão de tal termo, “referia-se explicitamente tanto aos conteúdos de um realismo

²⁰⁸ OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. Semear, Rio de Janeiro, n. 7, 2002. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/catedra/index.html>. Acesso em: 10 nov. 2007.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

ingênuo na literatura (...) quanto às formas metalingüísticas radicais que se tinham transformado, no alto modernismo, em tópico temático quase exclusivo para a discussão sobre a própria arte de escrever.”²¹²

Dessa forma, Hatoum parece aqui ter acompanhado Barth, que não cede num determinado ponto: “Eu não sou filósofo (...), eu sou contador de histórias”.²¹³ Vejamos, pois, como se insere na escrita desnudada de nossa narradora, assumidamente recriadora, reflexiva e cênica, a velha busca realista e romanesca da união entre as palavras e as coisas.

4.2 Outros modelos: jornalista e missivista

Além de não poder reproduzir ingenuamente o modelo dos contadores de história tradicionais, que não se preocupavam em encobrir suas marcas e vestígios na narrativa, nossa personagem também não se esconderá por trás de uma de uma voz supostamente imparcial e onisciente. Nesse sentido, ela também demonstra a impossibilidade de se ocultar através da construção de uma fachada de neutralidade, preferindo enunciar seu papel de regente das vozes e introduzir as aspas a se esconder como mediadora. Ela assim se defronta e enfrenta, de diferentes modos, o fato de que não existe uma forma “natural” e dada de contar sua história. E que a forma de seu relato implica escolhas.

Tanto Benjamin quanto o jovem Lukács criam teorias do romance a partir da oposição a duas formas de narrativa tomadas como seu modelo positivo: o relato tradicional e a epopéia, respectivamente.²¹⁴ Estas não seriam guiadas pela busca pelo sentido da vida ou da morte, pois este seria considerado dado pelos respectivos contextos sociais. Como comenta Gagnebin, “Aquiles não se questiona sobre o sentido da vida porque sua existência segue certas regras determinadas e reconhecidas por todos seus companheiros e por ele próprio em

²¹² Ibidem.

²¹³ BARTH, John. Apud OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. Semear. Op. cit.

²¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In:____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit.; LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Op. cit.

primeiro lugar (...).”²¹⁵ Isso não significa, porém, que a história transmitida tradicionalmente seja considerada fechada, só podendo ser interpretada de uma única forma, conter um único sentido. Pelo contrário. Benjamin opõe em seu ensaio a concisão e sobriedade da narrativa de Heródoto, aberta a diversas leituras e capaz de provocar espanto após milênios, à contextualização psicológica dos fatos presente na informação jornalística, que limita sua dimensão surpreendente.²¹⁶

A narrativa tradicional descrita pelo filósofo alemão relaciona-se às condições existentes nas sociedades artesanais, nas quais existiria uma viva tradição oral de transmissão da experiência e da sabedoria ancestral.²¹⁷ A partilha das narrativas seria assegurada pela autoridade adquirida pelo indivíduo na hora de sua morte, por aquela contida no saber do “longínquo”, presente nas narrativas desafiadas pelo sujeito que vem de longe (longínquo espacial) e naquelas há muito transmitidas, de geração a geração (longínquo temporal). Nesse contexto, o sujeito não viveria a perplexidade e a ausência de palavras para exprimir o temível da morte ou o horror da guerra. Estas condições, existentes nas chamadas sociedades pré-industriais “são golpeadas pela vida moderna em que reina a exigência da proximidade e de interesse imediato, a comunicação por intermédio dos meios técnicos ou literários, a dissimulação higiênica da morte”²¹⁸, segundo nos resume Rochlitz.

²¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 14.

²¹⁶ Gagnebin explora ainda, desdobrando a tese de Benjamin, a oposição entre obra aberta e fechada, localizando no conhecido ensaio do filósofo uma teoria da obra aberta. Segundo a autora, “enquanto a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa a conclusão.” (Ibidem, p. 14) Contudo, ao acompanharmos a teoria de Lukács, na qual Benjamin se apóia para trabalhar a questão da busca pelo sentido da vida, o romance nunca poderá solucionar tal problemática. Pois, se o romance, segundo o teórico húngaro, procura construir a totalidade da vida, não mais dada, ele também, como foi mencionado, afirma e expõe a ausência da imanência do sentido e da essência no mundo concreto, trazendo em sua forma a problemática do seu tempo e apresentando-a como o sentido do mundo hoje - que, dessa maneira, só pode surgir negativamente. Essa impossibilidade de se alcançar o “sentido da vida” a partir do mundo empírico é explicada por Guy Haarscher, em texto já citado aqui. Além disso, como a própria Gagnebin nos lembra, tal oposição entre obra aberta e fechada seria ainda recolocada em causa nos romances contemporâneos, como Benjamin nos indicaria em suas análises de Kafka e Proust.

²¹⁷ Apoiamo-nos em parte aqui na leitura feita por Rainer Rochlitz do ensaio de Benjamin. Cf. ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte*. Bauru: Edusc, 2003.

²¹⁸ Ibidem, p. 257.

Portanto, no presente momento histórico, no qual as bases necessárias à constituição e transmissão da experiência não seriam “dadas”, mas antes vividas como uma perda, será preciso criar formas que poderíamos caracterizar como “artificiais” da experiência e da narrativa.²¹⁹ Não consideramos, entretanto, que tenha existido outrora uma experiência e um relato “natural” ou “dado”, mas sim que nossa narrativa romanesca se constrói a partir de uma relação com esta impossibilidade de narrar de modo “espontâneo” e “seguro”. Daí nossa interpretação de que nossa personagem encena e vive a transformação de narradora em escritora ao expor sua incapacidade de transmitir sua história “naturalmente” e optar por uma escrita reflexiva, que desnuda seu processo e apresenta-se como limitada e atravessada pela recriação.

Nesse contexto, nossa personagem e os narradores secundários enfrentam diversas dificuldades. Primeiramente, como vimos, a história de sua família, que eles buscam resgatar, não foi conservada numa memória coletiva, obrigando-os a escavar ruínas do passado e se debruçar sobre a atividade rememoradora. E como o sentido da morte e da vida não está dado pelo contexto social em que vivem, eles perguntam-se como interpretar aqueles episódios que retiram dos escombros da memória e de que maneira, nos termos de Lukács, unir o essencial ao temporal, tal como o velho Bento tenta “atar as duas pontas da vida”.²²⁰ Pois, como escreveu Benjamin, ancorando-se em Lukács, “‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual

²¹⁹ Ao mencionarmos o fim das condições de existência do narrador tradicional nos referimos, principalmente, às seguintes mudanças: o indivíduo não executa mais hoje, na sociedade industrializada, um trabalho de caráter totalizante nem produz mais num ritmo lento e orgânico, características do artesanato que favoreciam a transmissão de histórias nas comunidades pré-modernas; há tamanha distância entre as gerações e os diferentes grupos da sociedade que ouvinte e narrador não partilham mais a experiência transmitida, o que também faz com que a narrativa perca sua capacidade de comunicar conselhos e ensinamentos, sua dimensão utilitária. Essas condições de transmissão da *Erfahrung* estão apresentadas de modo mais detalhado em GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit.

²²⁰ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. In: _____. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

se movimenta o romance. (...) Num caso, ‘o sentido da vida’, e no outro, ‘a moral da história’ – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa.”²²¹

O olhar de nossa narradora e de Hakim para o passado é marcado, portanto, pela busca do “sentido da vida”. E tal procura, como veremos, é atravessada pela tentativa de união entre o ver e o dizer, por meio da qual se esforça para ler o que se passou ou compreender a trajetória de personagens, além de se assegurar que as palavras transmitidas dirigem-se adequadamente à matéria narrada, e que esta, conseqüentemente, é mais do que uma versão ou interpretação. Acompanhemos um pouco este esforço.

Com efeito, é com a disposição de ler o passado que nossa narradora começa a recolher seus depoimentos. Foi seu próprio irmão, lembramos, que pressagiando o que podia acontecer durante sua estada na cidade, pediu a ela que ““(…) anotasse tudo o que fosse possível: ‘Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos’ (...)”” (RCO, p. 165). E, de fato, nossa personagem já chega equipada a Manaus, preparada para uma possível “dissecação”. Entre os poucos objetos e roupas que traz consigo estão seu ““(…) caderno de diário, (...) o gravador, as fitas e todas as tuas cartas (do irmão). (...)”” (RCO, p. 165). O método de obtenção dos relatos de outrem (anotação e gravação) vem marcado, portanto, por procedimentos empregados pela imprensa, cuja forma de comunicação, com sua busca pela “novidade” e pela “explicação dos fatos” contribuiu decisivamente, segundo Benjamin, para a atrofia da narrativa. Anotar e gravar, no lugar de simplesmente conservar o relato na memória, reunindo-o a sua experiência e àquela dos ouvintes, aponta para a preocupação com detalhes e com a reprodução precisa destes - logo, para as idéias de fidelidade e pureza. E o gravador, fartamente utilizado por nossa personagem, assinala a crença na técnica e a insegurança, ou desconfiança, quanto à eficácia e à abrangência da memória. Sentimentos, não custa lembrar,

²²¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 212.

compreensíveis, visto que nossa narradora não pode contar com uma memória que tenha lhe conservado a história de sua família.

De acordo com essa perspectiva, consideramos a informação jornalística outro modelo de escrita apropriado por nossa personagem, ao lado daqueles já citados do relato tradicional e das *Mil e Uma Noites*. Este modelo, que privilegia o novo e a proximidade dos acontecimentos, se mesclará à busca romanesca da união entre essência e vida e à atividade rememoradora que atravessa o gênero, tal como Lukács o descreveu. Pois embora nossa narradora não se debruce prioritariamente sobre o “último acontecimento”, como faz aquele que explora a informação, é este que desencadeia sua busca e constitui o objeto central de sua carta ao irmão. Como sabemos, será a partir da morte de Emilie (e, portanto, da decepção de não revê-la e da dor do luto) que nossa narradora começará a reunir seus depoimentos. Neste processo, será guiada tanto pela idéias de precisão (presente nos atos de anotar e gravar depoimentos) e de plausibilidade (verificada na sua intenção de “entender” e “explicar” o que se passou), determinantes para a informação, quanto pelos sentimentos de perplexidade e pelo ato de rememoração, fundamentais ao romance.

Outro modelo, explicitamente apropriado por nossa personagem, é aquele da escrita epistolar. Ao escrever sua narrativa na forma de uma longa carta ao irmão, ela explora um tom confessional e intimista fundamental para a tonalidade de penumbra que envolve seu relato. E a escrita epistolar, como podemos facilmente concluir, é marcada por idéias aparentemente opostas às do relato oral: pelas noções de separação e distância (ainda que por meio da correspondência ela busque incluir a presença do outro, aproximá-lo, estabelecendo um diálogo com este).

Dessa forma, embora durante parte da leitura do *Relato* possamos nos esquecer que ele constitui uma carta, já que o autor não desenvolve uma série de possibilidades contidas nesta literatura, tais como a polifonia (de correspondentes) ou a sucessão de missivas no tempo, ele

pode ser incluído na definição de romance epistolar aceita por estudiosos da área. Citamos esta: “Todo relato em prosa, longo ou curto, largamente ou integralmente imaginário no qual as cartas, parcialmente ou inteiramente fictícias, são utilizadas como veículo da narrativa ou exercem um papel importante no desenrolar da história.”²²²

Acreditamos, assim, que Hatoum emprega a escrita epistolar explorando o contraste entre esta e o gênero narrativo tradicional, contraste que lhe servirá de suporte para encenar a dificuldade de narrar. Pois, um dos elementos integrantes dessa dificuldade moderna localiza-se no isolamento e na solidão do escritor, em oposição à imersão na comunidade do antigo contador de histórias. Afinal, como escreveu Benjamin, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.”²²³ E na medida em que o destinatário de nossa missivista não se faz presente no romance, por meio de suas próprias cartas, o caráter de separação que perpassa a escrita é ressaltado e, conseqüentemente, a solidão de nossa remetente.

Assim, através da escrita epistolar Hatoum encena, sem precisar (mais uma vez) recorrer a um enunciado teórico, esta condição da nossa narradora que, embora esteja em sua cidade natal, perto dos seus, está afastada de seu interlocutor e de qualquer possibilidade de encontro com uma comunidade ou origem perdida. Pois, lembremos, durante suas andanças por Manaus ela não experimenta a identificação, mas o estranhamento e o abalo de seu *eu*. E como não cansa de constatar e sublinhar, a cidade de sua infância, objeto de seu desejo, não retornará. Portanto, quando ela se depara com objetos e monumentos do seu tempo de menina,

²²² DAY, Robert Adams. *Told in Letters*. Apud VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. 2. ed. Paris: PUF, 1998. Temos um exemplo de romance epistolar constituído por uma só carta em PALOMB, Louis. *Réflexions*. Apud BRAY, Bernard. Transformations du roman épistolaire au xxe siècle français. *Cahiers d’Histoire de Littératures Romanes*. n. 1, 1977.

²²³ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 201.

o sentimento não é de encontro, ou reencontro, mas aquele suscitado por quem se defronta com a passagem do tempo, com a finitude e com a morte. Dessa forma, ela nos conta:

“(...) Nada daquela época permanecia vivo na praça. Sim, os monumentos eram os mesmos, mas o banco ocupado pelos irmãos gêmeos parecia uma lápide abandonada. Nas árvores, no lago, na ponte e nos caminhos que circundam o espelho d’água, eu sentia falta da silhueta dos animais e do seu alarido inconfundível (...).” (RCO, p. 122)

E não é apenas ela que se sente irremediavelmente apartada de outra época e cidade. Esta condição é ainda exposta no capítulo em que é relatado o encontro de nossa personagem com o alemão Dorner, um dos narradores secundários do romance:

“(...) ficar ali, a sós com ele, significava dar margem a uma nostalgia sem fim. Os versos, o seu olhar melancólico e, sobretudo, o silêncio não eram maneiras sutis de recorrer a uma presença impossível? Porque parecia que tudo o que ele dizia, ou que poderia ter dito, era dirigido para ti; ou se precipitava rumo ao passado.” (RCO, p. 134)

Nossa narradora percebe, portanto, que Dorner partilha do seu sentimento de distanciamento daquele a quem se dirige ou deseja dirigir-se. E este sentimento não a une a ele. Provavelmente, afeta sua própria solidão, intensificando a distância que a separa de seu irmão que, em última instância, também é o interlocutor de Dorner. Pois, como ela conta, “(...) ao olhar para mim ele desejava te enxergar. (...) ele te queria sentado ao lado dele, pincelando passagens do passado (...)” (RCO, p. 133). Já ela, ao olhar para ele, inevitavelmente também lembra-se do irmão. E, consultando obstinadamente o relógio, apressa-se em se desembaraçar desta curiosa “companhia”, que apenas agrava sua nostalgia. Mas não é somente Dorner que a faz se lembrar do irmão e do distanciamento dos dois daquele pedaço da infância, ao qual eles já não pertencem nem sentem identificação. Pois, após desvencilhar-se dele:

“(...) esbarrei em muita gente, os mesmos vendedores de frutas, amigos de infância, todos querendo saber o teu paradeiro. O que dizer a tantas pessoas? Que tuas cartas chegavam no início de cada estação europeia? Como contar a essa gente o teu fascínio exagerado por Gaudi, o poema que dedicaste à Sagrada Família, o esquisito sabor da horchata ou aquele crepúsculo em Lloret Del Mar? Era mais fácil dizer que estavas chegando, ou que um dia certamente voltarias (...).” (RCO, p. 135)

Sem uma comunidade à qual se unir e uma casa aonde se sinta em casa, nossa narradora protela o encontro com Emilie, exacerbando seu isolamento. Como remarkamos, seu movimento de retorno à casa da avó é cadenciado pela hesitação. Além de ter se dirigido à casa materna quando chega a Manaus, buscando, dessa forma, permanecer isolada, pois sabia da ausência da mãe, ela também se depara com o vazio da casa de Emilie, quando passa por lá de manhã, no dia seguinte ao de sua chegada. E ao invés de esperar pela chegada de sua avó, acaba por adiar mais uma vez o reencontro. Como nos conta, ao lembrar-se da fala da empregada da mãe, dizendo que Emilie àquela hora devia estar retornando do mercado, ela é ““(...) vencida pela indecisão (...)”” (RCO, p. 122). Mas será após notar a ausência do aroma de jasmim branco, o odor marcante da infância, e experimentar provavelmente a distância intransponível entre aquele tempo e o de agora, que ela decide ““(...) perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo, e retornar ao sobrado à hora do almoço. (...)”” (RCO, p. 122-123).

Será a partir daí que ela adentrará na cidade proibida, estranhará a si mesma, e continuará seu passeio até encontrar com Dorner, prosseguindo em seguida sua caminhada. Nesta, sua pressa, evidenciada pelo freqüente gesto de consulta ao relógio, não indica a vontade de se reunir aos “seus”, mas aquela de fugir. Para evitar a nostalgia e o confronto com a dimensão impossível de tal encontro? Ou a descoberta da morte de Emilie, que assinalará de vez o caráter inalcançável do retorno? Provavelmente os dois. Como ela nos conta:

“(...) Talvez quisesse adiar o encontro com Emilie, afastar-me do sobrado naquele instante ou suprimir da caminhada o espaço inconfundível da nossa infância. Por isso, quase sem perceber tinha dado uma volta pelas ruas do centro, quando na verdade podia ter encurtado o percurso, atalhando por uma rua que liga a igreja ao

sobrado. Caminhava apressada, não para chegar logo, mas para fugir, como se a pressa fosse um anteparo para evitar a multidão apinhada nas calçadas e na entrada da casa, como uma árvore deitada. (...)” (RCO, p. 135-136)

Impotente, diante da morte, de viver o encontro com Emilie, há tanto tempo adiado, nossa narradora buscará entender a trajetória e os enigmas da avó. Retomemos então a sua busca e àquela de Hakim pelo “sentido da vida”, pela “explicação dos fatos” e pela união entre palavras e coisas. Além de ter chegado a Manaus equipada para uma possível investigação sobre sua família, será com a disposição curiosa quanto ao passado da vida da avó, como o mistério envolvendo o interesse de Emilie pelo relógio negro adquirido pela família, que nossa narradora procurará Hakim, único, entre os tios, que “era uma fonte de segredos” (RCO, p. 28): “Disse-lhe, então, que gostaria de conversar com ele, longe do tumulto, longe de todos. Mencionei o relógio negro, e tantas outras coisas que me deixaram intrigada; ele prometeu que se encontraria comigo tão logo recobrasse a serenidade e o fôlego” (RCO, p. 32).

Não se trata, desse modo, do desejo de ouvir uma história surpreendente - como nos contos das *Mil e uma Noites*, cuja capacidade de provocar admiração dos ouvintes salva da morte muitos narradores - mas da vontade em decifrar a vida alheia, de descobrir fatos que expliquem ou forneçam o sentido do grande interesse de Emilie pelo relógio. Nossa narradora se situa, desse modo, ao lado do jornalista, atento ao caráter plausível da história, e do romancista, que procura unir o essencial ao temporal. E, de fato, o interesse de Emilie pelo relógio vincula-se a um episódio desconhecido de seu passado, quando ela se refugiou no convento de Ebrin, decidida a dedicar-se à vida religiosa. Foi na sala da Vice-Superiora do convento que a matriarca se fascinou com o relógio pendurado numa de suas paredes. Como conta Hakim:

“(...) Ao entrar pela primeira vez nesse aposento, exatamente ao meio-dia, Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas, antes mesmo

de ouvir a voz da religiosa. Hindié Conceição me repetiu várias vezes que a amiga cerrava os olhos ao evocar aquele momento diáfano da sua vida. (...)” (RCO, p. 34)

Embora envolto num sopro de encantamento, o fascínio de Emilie é inserido num contexto psicológico que, na medida em que busca explicá-lo, limita sua interpretação e empobrece a dimensão surpreendente do relato. Processo similar, lembremos, ao da informação jornalística, em oposição ao caráter conciso da narrativa tradicional, que “ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão”²²⁴, segundo comentou Benjamin a respeito do relato de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit. A experiência religiosa e o acolhimento vivido por Emilie são, desse modo, arranjos numa narrativa que leva em conta o sofrimento pelo qual ela passava naquele momento e, principalmente, as marcas deixadas em sua vida futura por tal momento de epifania.

Desse modo, após terem acesso à explicação de Hindié, narradora e leitor já conseguem interpretar o interesse de Emilie pelo relógio, unindo duas pontas da sua vida: o projeto passado de se dedicar à vida do claustro, surgido num momento difícil de sua vida, quando ela não agüentou a separação dos pais, recém-imigrados, e a aparentemente incompreensível e obstinada decisão posterior de adquirir outro relógio negro, aliada ao reavivamento de tal experiência religiosa cada vez que escutava as badaladas da igreja. Será a partir deste ordenamento que leremos, portanto, a restituição de Hakim do esclarecimento fornecido por Hindié sobre o enigma relativo ao relógio, reduzindo o impacto de sua dimensão maravilhosa:

“(...) Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocadas através do silêncio e da meditação. Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio (...)” (RCO, p. 34)

²²⁴ Ibidem, p. 204.

No entanto, nem toda decifração é entregue de bandeja e, na maioria das vezes, ao debruçarmo-nos sobre esta tarefa, nos deparamos com o caráter incompleto das explicações e com a hesitação diante das interpretações, o que nos impele a prosseguir nesta tarefa, infinitamente. Nesse contexto, a curiosidade de Hakim sobre os mistérios de sua mãe não se saciará com o relato de Hindié. Movido pelo desejo de desvendar a vida alheia, Hakim adentrou ainda no ““(…) mundo íntimo de Emilie (…)”” (RCO, p. 53), trancado num armário do sobrado onde a família morava. Neste, desvendará fragmentos da vida da matriarca através de objetos guardados por ela a sete chaves. Entre eles, o relógio negro, localizado no baú dentro do armário, ““(…) deitado, a ocupar quase toda a superfície forrada de veludo também negro, tal um barco cravado e esquecido no fundo do oceano. (…)”” (RCO, p. 54). E ele entrará neste barco, levando-o a se mover e transportá-lo para outro tempo-espço, no qual descobrirá mais segredos sobre a vida passada de Emilie em outras terras.

Contudo, Hakim não poderá pisar em solo firme. Sua busca pela produção de sentido e pela união entre o ver e o dizer não se realizará, com efeito, de modo completo, sem dúvidas ou atritos, o que exigirá uma postura ativa na interpretação dos fatos por parte do receptor. Ao nos relatar como conseguiu ordenar diversas passagens da vida de Emilie, graças à leitura das cartas mantidas no interior do relógio, Hakim conclui:

“(…) A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante. As passagens mais obscuras das cartas foram decifradas com o auxílio da intuição: um recurso possível para sair do impasse da leitura pontilhada de titubeios, sem o auxílio de um dicionário, embora folheasse a torto e a direito os cadernos de anotações que Emilie guardara junto às cartas (…).” (RCO, p. 56)

O ordenamento da vida alheia, a união entre suas duas pontas, não é, portanto, dado pelas palavras encontradas. Invadido pela hesitação e pela dificuldade de leitura, Hakim será obrigado a interpretar e recriar em alguma medida aquilo que se passou. Ele se defronta,

portanto, com a precariedade do método de união entre o ver e o dizer, percebendo a necessidade de tradução e de preenchimento de lacunas necessários a sua execução. E foi esta mesma metodologia, como vemos, limitada, que guiou seu aprendizado do árabe. A “pedagogia” de ensino de Emilie consistia, pois, em apresentar Hakim aos ““(....) recantos desabitados da Parisiense”, *apontando* e *soletrando* cada objeto indicado, para que ele *repetisse* seu nome. Através destas lições, aprende-se, pois, que uma língua é ensinada por meio do contato com um novo mundo a ser desvendado. E este desvendamento é efetuado através da colagem das palavras às coisas, como Hakim nos relata ao descrever suas aulas de árabe:

“(....) Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais: cadinhos de porcelana, almofadas bordadas com arabescos, pequenos recipientes de cristal contendo cânfora e benjoim, alcovas, lustres formados de esferas leitosas de vidro, leques da Espanha, tecidos, e uma coleção de frascos de perfume que do almíscar ao âmbar formava uma caravana de odores que eu aspirava enquanto repetia a palavra correta para nomeá-los. No fim da peregrinação aos quartos e às vitrinas da loja, sentávamos na mesa da sala, e ela escrevia cada palavra, indicando as letras iniciais, centrais e finais do alfabeto. Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda (...).” (RCO, p. 51)²²⁵

Apesar do afinco da professora e do aluno, Hakim não pisa no “novo mundo” com segurança e firmeza, como constatamos ao acompanhar sua dificuldade de leitura em árabe ao bisbilhotar as cartas da mãe. “Ver” os objetos integrantes deste outro ambiente, dessa forma, não é suficiente para que ele aprenda a “dizê-los”, “ouvi-los” ou “lê-los”, pois coisas e palavras são irredutíveis uns aos outros.

Mesmo após deixar a casa materna e a cidade natal, Hakim continuará a brincar o jogo de união entre palavras e imagens, descrito por ele mesmo, a respeito de sua violação da correspondência de Emilie, como ““(....) esse jogo delicado e insensato que consiste em

²²⁵ Chamamos a atenção aqui para o emprego de termos de origem árabe na fala de Hakim: almíscar, benjoim, alcova e âmbar. Mais adiante, comentaremos este trabalho vocabular realizado por Hatoum.

desvendar o passado de alguém (...)" (RCO, p. 54). Desta vez, porém, interpretará fotografias enviadas por sua mãe, a partir das quais buscará decifrar seus sentimentos, os sinais do envelhecimento e acontecimentos de sua vida. Ao invés de procurar vencer a barreira temporal, adivinhando o passado, ele tentará, portanto, vencer o obstáculo da distância espacial, descobrindo os novos fatos que envolvem a vida de Emilie no presente. É desse modo que ele descobre a morte do pai ao decifrar uma imagem enviada pela matriarca, repleta de signos da ausência do marido:

“(...) Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela nas manhãs dos domingos e feriados. No dedo da mão esquerda vi dois anéis de ouro, e os olhos negros brilhavam por trás do véu de tule que escondia a metade do rosto. (...)” (RCO, p. 104)

No entanto, mais uma vez, podemos remarcar a limitada eficácia de tal “leitura”. Pois, embora Hakim interprete a vida de Emilie, decifrando os sinais de seu corpo, de suas vestimentas e do cenário a seu redor, tal decifração não lhe fará apressar sua visita a Manaus, impedindo a decepção de chegar lá após a morte da mãe. Isto apesar da existência de signos que supostamente apontavam para o falecimento, e que teriam sido lidos por Hakim. Com efeito, de acordo com o relato deste, a respeito de uma das duas últimas fotografias enviadas por Emilie, esta já anunciava a morte da matriarca, além de remeter intensamente a uma “presença”.

Segundo sua narrativa, ao contemplar tal imagem, ““(...) era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio (...)” (RCO, p. 105). A fotografia é descrita ainda como ““(...) a revelação de um momento real e de uma situação palpável (...)” (RCO, p. 105). E mais. Hakim acrescenta que ““(...) a voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com um véu espesso enunciando uma morte que já iniciara.” (RCO, p. 105). Contudo, apesar do

“anúncio” feito pela imagem (que, não esqueçamos, só nos foi transmitido depois da morte de Emilie), seu leitor e intérprete, Hakim, só retornará a Manaus após um telefonema do tio, que, discreto, ““(…) avisou por telefone que Emilie estava mais triste e saudosa que idosa, e implorou a presença dele antes do pôr-do-sol daquela sexta-feira. (...)”” (RCO, p. 29). E embora tenha desembarcado com ““(…) um pouco de esperança (...)”” (RCO, p. 29), ele se deparará com a casa fechada, sendo invadido ““(…) pelo pressentimento funesto que se tornou real ao ver a aproximação dos carros enfileirados e a vestimenta escura das mulheres (...)”” (RCO, p. 29).

A busca da união entre o ver e o dizer deixará, portanto, sempre um gosto de incompletude, desarmonia e, felizmente, de surpresa. Como nossa narradora constatará ao tentar arranjar os relatos recolhidos, as palavras e as coisas não poderão formar uma ordem estável e inteiriça. Assim, apesar dos métodos, equipamentos e da disposição empenhados na tarefa de decifração do passado e do seu sentido, após a reunião, gravação e anotação de tantas narrativas, ela não conseguirá encontrar a “ordem correta” para eles. Pois, esta não existe para ser descoberta, mas constitui uma construção, sempre passível de ser aberta ao *fora* e estranhada. Além disso, esta construção, não esqueçamos, só pode ser erguida por ela através das ruínas a que tem acesso. É nesse sentido que ela nos expõe seu embaraço:

“(…) Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear as vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso.” (RCO, p. 165)

Identificamos aqui a angústia daquele que se depara e se deixa perturbar com a existência de diferentes ordens possíveis e, portanto, com a ausência de uma ordem dada e

“natural”. Experiência próxima àquela vivida por Foucault ao ler a classificação de animais citada por Borges de “uma certa enciclopédia chinesa”, cuja taxinomia é impensável por “nós”, visto não conseguirmos descobrir o critério que guiaria tal ordenação de seres.²²⁶ Ao dispor os animais segundo diferentes princípios, incomensuráveis entre si, esta classificação nos faria esbarrar no limite de nosso pensamento.²²⁷ Segundo Foucault: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste (...) em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. (...) Onde poderiam eles (os animais) se justapor, senão no não-lugar da linguagem?”²²⁸

E assim como o texto de Borges indica que a disposição estabelecida no ordenamento e na leitura do mundo não pertence ao mundo, mas foi criada por nós, e que, portanto, há diversos critérios de ordenamento possíveis, incompatíveis entre si, como aqueles empregados ao mesmo tempo pela tal enciclopédia, nossa narradora percebe que sua história não possui uma “chave” que abriria para si e seus leitores a leitura e interpretação de tais relatos. Se as palavras não estão coladas às coisas, não basta recolher relatos para se alcançar à vida e à ordem construída. Nesse sentido, ela precisa, pois, organizar seu relato. Recriar, a partir de uma linguagem distanciada das coisas, uma ordem para estas; ordem desde o princípio, portanto, incompleta, instável e “artificial”. Mas antes nossa narradora se angustia com a defrontação dos diversos arranjos possíveis, e com o caráter fragmentário destes, atravessados por lacunas e esquecimentos.

Esta experiência de angústia também é similar, como nos lembra Foucault, da dificuldade de certos afásicos em classificar meadas de lã multicores dispostas sobre uma mesa. Como ele nos conta: “(...) infinitamente, o doente reúne e separa, amontoa similitudes

²²⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. cit.

²²⁷ Para aqueles que não se lembram de tal texto de Borges ou do prefácio de Foucault, reproduzimos este último: “Esse texto (de Borges) cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde está escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis (...)’”. *Ibidem*, p. 5.

²²⁸ *Ibidem*, p. 6-7.

diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se, recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia.”²²⁹ O distúrbio de linguagem não permite, pois, que o afásico distribua e arranje num mesmo espaço as diferentes meadas. Como explica Foucault, “a ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior (...) e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem (...).”²³⁰ Sem linguagem, não há, portanto, ordenamento possível. Não conseguimos escolher um limiar classificatório a partir do qual separamos o Outro do Mesmo. É, portanto, por meio da linguagem que tanto criamos ordem quanto nos deparamos, como Foucault diante do texto de Borges, com o heteróclito e, a partir daí, com a desnaturalização e a possível transgressão de nossas ordens, até então inquestionáveis.

E assim como nossa narradora experimentou, através do recolhimento e da tentativa de ordenamento de seus relatos, a existência de numerosas ordens possíveis, ela também se confrontou com a necessidade, através da linguagem, de escolher uma ordem, a partir da qual organizou a *montagem* de sua narrativa, evidenciando assim, mais uma vez, o caráter “artificial” desta. Mas esta não foi, como vimos, a única forma pela qual expôs a desnaturalização das ordens dadas. Pois, lembremos, nossa narradora enfrentou em seu percurso a erosão de seu *eu*, a ruptura com as fronteiras até então aceitas de sua cidade e a necessidade de criar uma voz e um personagem, além da defrontação e evocação dos limites que margeiam seu relato e a partir dos quais estes podem se deixar abrir, infinitamente, para outras interpretações e “ordens”: o indizível e a incompreensão diante da vida e da morte. Debrucemo-nos brevemente sobre este último aspecto, para concluirmos este item.

Com efeito, tamanha dificuldade de nossa personagem em relatar ao irmão sua visita a Manaus e de dar-lhe a triste notícia da morte de Emilie provém de outra faceta da escrita romanesca, intimamente associada à busca pelo sentido e pela união entre o ver e o dizer: a

²²⁹ Ibidem, p. 8.

²³⁰ Ibidem, p. 9-10.

perplexidade diante da vida e o decorrente emudecimento do indivíduo moderno, principalmente ante os acontecimentos excepcionais e incompreensíveis. E o acontecimento central que nossa narradora tinha para relatar ao irmão remete, pois, a esta situação que ela nos descreve:

“(...) O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (...)” (RCO, p. 139)

Por meio da união do essencial ao temporal, das duas atas da vida, o romancista, segundo a teoria de Benjamin, seduziria o leitor, que procura “aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.”²³¹ Pois no romance, a morte do personagem, ou o fim do livro, permite que o leitor busque o “sentido da vida” daquele indivíduo, perceba o fluxo entre seu passado e futuro, mesmo que seja para afirmar a ausência de qualquer sentido. E como a morte de Emilie, isolada e atormentada em sua casa, não lhe permite transmitir aos membros das outras gerações da sua família nenhuma sabedoria, resta à narradora tentar unir vida e morte, tarefa, como vimos, destinada ao fracasso.

Emilie vivia sozinha em sua casa desde a partida do último filho: viúva, sem notícias de Samara Délia, que havia desaparecido, afastada de Hakim há muitos anos, ela chegou a emitir sinais de desespero e descontrole. Sofria com o comportamento dos dois filhos “inomináveis”, incapazes de se reconciliar com a irmã, de respeitar a mãe e de acolhê-la em seu fim, visitando-a apenas quando lhes faltava algo de ordem material. Como conta Hindié, a matriarca havia recentemente tentado reconciliar os dois filhos com Samara, convencida de que o retorno da filha dependia disso. Mas suas palavras, aos ouvidos deles, não tinham a autoridade daquele que, na narrativa tradicional, chega ao fim de sua vida capaz de comunicar

²³¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 214.

a seus ouvintes uma experiência que ultrapassa os domínios do privado. Além de não obter nenhum êxito em seu ensaio de pôr fim as suas aflições, Emilie recebeu como resposta um ato de agressão e desrespeito verbal. Reproduzimos, nesse contexto, um trecho em que Hindié descreve a nossa narradora os últimos anos da vida de Emilie:

“(...) Nos últimos anos, ela sofreu como uma penitente, só para não mencionar nas conversas os desastres da família. Para tanto, inventava reformas na casa, capinava o quintal, podava as parreiras e as árvores, e restituía o brilho aos espelhos e vidros de todos os aposentos. Uma manhã encontrei-a sentada perto do tanque, esfregando com palha de aço a carapuça de Sálua (tartaruga da casa) e tapando com cera de abelha as fissuras e buracos (...). Sem olhar para mim, exclamou: ‘Sálua é meu espelho vivo’. (...). Inventou também várias enfermidades que apareciam de manhã e sumiam antes do anoitecer, e passou dois anos praguejando, sentindo-se ameaçada por um calo na ponta do pé direito, temerosa de que uma gangrena a deixasse aleijada (...)” (RCO, p. 152)

A morte de Emilie, solitária e atropelada pela vida, marcada por “fissuras e buracos” como Sálua, e cujos percalços e acidentes não tinham potência para se unir à vivência dos seus próximos, constitui o grande acontecimento que nossa narradora tem a transmitir a seu irmão, e o motivo para escrever a sua carta. Debruçar-se sobre este fato consiste ao mesmo tempo em procurar produzir sentido a esta vida, unindo o essencial ao temporal, e, simultaneamente, espantar-se, experimentar a impossibilidade de introduzi-lo numa ordem estável, completa e fechada. Pois, como afirmou Benjamin: “Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.”²³²

Lembramos, nesse contexto, que a teoria benjaminiana do fim da experiência coletiva e do distanciamento da figura do contador de histórias implica não simplesmente a passagem para uma nova forma de partilhar narrativas, uma mudança de gênero, mas antes um silenciamento do indivíduo. E o nascimento do romance não teria solucionado este emudecimento, mas contribuído para ele. O romance é, assim, examinado pelo filósofo como atravessado por tal perplexidade do indivíduo diante da vida que não o leva a narrar, porém o

²³² BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 54.

silencia. “Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência”²³³, escreveu Benjamin.

Nesse sentido, embora a morte e o luto por Emilie tenham sido relatados já no primeiro capítulo do romance, quando, ao referir-se à chegada de Hakim na cidade nossa personagem conta que ““(…) no momento em que ele desembarcou, Emilie já tinha expirado (...)”” (RCO, p. 28), ela precisará de toda sua longa carta para, ao reconstruir, aos fragmentos, a história da família, de seu despedaçamento e das dores vividas pela matriarca, suas manias, seus hábitos e seus segredos, transmitir ao irmão a partida da mulher que os criou. Através desta missiva, e das lacunas e dificuldades que ela optará por expor, ela afirmará, pois, sua perplexidade diante da vida e da morte, e a impossibilidade, apesar de todos os sentidos produzidos, de restituir o que foi tal trajetória de vida. Assim, além de refletir e apresentar suas dificuldades, ela mostrará como é precária a produção de sentido realizada, e a união entre as palavras e as coisas. Pois, as ordens, colagens e montagens que poderiam ser feitas são muitas, em certos casos contraditórias e incompatíveis, e sempre incompletas e abertas a outros dizíveis: ““(…) Quantas vezes recomecei a ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. (...)”” (RCO, p. 165). Não à toa, portanto, nossa narradora evoca neste momento da sua carta a figura do navegante perdido na imensidão das águas amazônicas, à procura de um porto.

Outra maneira de frisar a dimensão infinita da produção de sentido e o caráter aberto do relato desdobrado consiste na sua inserção num ato de memória – ou melhor, em diferentes atos, visto que os narradores secundários também buscam se lembrar das histórias familiares. Através da escolha da rememoração como forma de explorar o passado, nossa narradora

²³³ Ibidem, p. 55.

ressalta a dimensão afetiva do que busca recuperar, seu vínculo com o presente e a inevitável existência de lacunas. Nesse contexto, por mais que lance mão da técnica, da atenção aos detalhes e à plausibilidade, quase tudo aquilo que é recolhido, ouvido e sentido é circunscrito à memória e, portanto, simultaneamente limitado e infinito, visto que a restituição ou o retorno do passado, como nossa personagem demonstra bem saber, é impossível. Mas vejamos a importância que este ato de memória (e o esquecimento) tem na trajetória de nossa narradora e na sua decisão de retornar a Manaus.

4.3 Prólogo-moldura: A paralisia do passado (e o imperativo de narrar ou morrer)

Na parte inicial do primeiro capítulo do romance, nossa narradora nos descreve seu despertar no dia seguinte ao de sua chegada a Manaus, na casa que, como descobriremos em seguida, é aquela de sua mãe. Trata-se, portanto, daquele momento entre o sono e a vigília no qual o indivíduo pode ter acesso a imagens e associações de ordem diferente daquelas experimentadas durante o resto do dia. Porém, se nos detemos no texto do início do livro, notamos que esse estado intermediário não se faz presente, ao menos aparentemente, na linguagem e no relato desdobrados, e a narrativa que lemos surge límpida e lógica, ainda que mantendo seus mistérios e o ar de penumbra que marca o romance, luminosidade semelhante à “claridade indecisa da manhã nublada” (RCO, p. 9) na qual nossa personagem acorda.

Ao contrário do protagonista da grande obra de Proust, cujo despertar no meio da noite era marcado pelo movimento do tempo e das coisas ao seu redor²³⁴, nossa narradora enxerga, ao acordar já de manhã, dois seres *inertes*, aos quais devolve “ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida” (RCO, p. 9) - sugerindo, desse modo, o envolvimento deles nas brumas de seu estado limiar. Também de maneira diferente do narrador proustiano, ela não expressa ter tido nenhuma dúvida ou incerteza em relação ao lugar aonde se encontra e às causas das

²³⁴ Esta conhecida passagem à qual nos referimos situa-se no início do episódio “Combray”, no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*. Cf. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Globo, 2006.

sensações corporais experimentadas, tão pouco confortáveis para aquele que acaba de acordar:

Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo recolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. (RCO, p. 9)

A partir de sua conversa com a empregada da casa, ainda na primeira parte desse capítulo, um dos temas principais do romance é evocado: a memória (e a paralisia do passado). Ou ainda: a necessidade de nossa narradora trazer à tona uma dimensão temporal e espacial à qual não tem acesso direto, mas pode ser apropriada, ou quem sabe “ficcionalizada”, pelo presente. Desse modo, após ser remetida ao universo da sua infância, quando a empregada da casa materna, uma das figuras imóveis que enxergou ao acordar, lembra-lhe hábitos singulares de Emilie, ela escreve:

A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um *inferno de lembranças*, um *mundo paralisado* à espera de movimento. (RCO, p. 11, grifos nossos)

O passado também surge, dessa forma, como inerte em sua fala, paralisado, de modo similar à imagem que ela enxerga ao acordar: aquela dos vultos da empregada da casa e da criança. Ao retornar a Manaus, nossa narradora busca, quem sabe, capturar essa imagem que contrapõe presente e passado imóveis para colocá-los em movimento, ou modificar seu rumo.

O “prólogo-moldura” do *Relato* sugere assim que nossa narradora vive uma situação semelhante à de Sherazade e de diversos personagens das *Mil e Uma Noites*: o imperativo de narrar ou morrer. Pois, embora paralisado, o passado faz pressão sobre seu presente, e não quer ser esquecido, como mostraremos logo abaixo. Narrá-lo constitui, pois, um modo de ao

mesmo tempo colocá-lo em movimento e de recriá-lo. Mais do que isso. Trata-se também de salvar o presente. Contudo, diferentemente de Sherazade, a morte, no caso de nossa narradora, é representada simbolicamente pelo seu sofrimento psíquico, a respeito do qual só seremos informados no fim do livro. De qualquer maneira, é importante remarcar, apenas depois de fazer referência a este mundo “à espera de movimento” ela iniciará seu trabalho com a memória, passando à segunda parte do primeiro capítulo, na qual recorda cenas da infância dela e do irmão e o acontecimento traumático da morte de Soraya Ângela.

O imperativo de narrar ou morrer presente nas *Mil e Umas Noites* é comparado por Hatoum ao destino de Salman Rushdie²³⁵, autor do romance que desafiou, num trágico e triste episódio, a corriqueira opinião sobre a falta de vigor da literatura no mundo de hoje, e sua impotência em alcançar o grande público, levando-o à discussão e à ação. Como se sabe, *Os versos satânicos* fizeram seu autor correr real risco de vida. Porém, eles parecem também ter transformado sua escrita num meio indispensável para enfrentar a proximidade desta ameaça, levando-o a viver assim, de forma bastante literal, a imposição de narrar ou morrer. Com efeito, o primeiro livro lançado pelo autor anglo-indiano após a *fatwa* de Khomeini, proferida em 1989, foi *Haroun e o mar de histórias*, obra juvenil que mantém parentesco com as *Noites*, segundo nos sublinha Hatoum, e traz a aventura de Haroun e seu pai Rashid, contador de histórias que, após a fuga da esposa, perde o dom de narrar. Como nos resume Hatoum, os personagens das *Noites* e Rashid precisam narrar para viver: “Num certo sentido, esse parece ser o destino de Salman Rushdie. Para não morrer de fato, Salman tornou-se ‘impalpável’ como um personagem. Mas, para continuar vivendo, tem de contar histórias, e assim exorcizar o silêncio da morte”.²³⁶ Nossa narradora parece, pois, partilhar deste destino em comum com o escritor indiano, seu personagem (cujo nome, remarca Hatoum, mantém semelhança fônica com aquele do seu criador) e muitos outros autores e criaturas de nossa literatura. E se Rashid,

²³⁵ HATOUM, Milton. Narrar para não morrer. In: RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. Op. cit.

²³⁶ *Ibidem*, p. 188.

como ressalta o escritor manauara, reage à fuga da mulher suspendendo o tempo, ao quebrar os relógios da casa, o que “interrompe o curso normal da vida, e a memória já não fisga do passado as inúmeras histórias que permitem ao califa viver no presente”²³⁷, levando-o a partir para tentar recuperar o fio da história, nossa narradora, que como vimos, também transforma a si mesma em personagem, viajará temporal e espacialmente para nos relatar sua infância, a trajetória e os dramas de sua família.

Seu entorpecimento do passado merece ainda ser pensado a partir de uma preocupação identificada nas teses “Sobre o conceito da história”, de Benjamin.²³⁸ Estas revelariam a influência da estética de Proust, escritor que não apenas se debruçou sobre suas lembranças, mas explorou, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, a busca das semelhanças e das analogias entre o que se passou e o tempo presente. A autora expõe assim a inquietação e os cuidados “semelhantes” entre o tradutor de Proust e o autor:

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobriremos, inscrita nas linhas do atual.²³⁹

A importância de Proust para o modelo de história e de narrativa defendido por Benjamin é crucial, visto que o filósofo identificou na memória involuntária do escritor o esforço de construção da experiência.²⁴⁰ Como resume Gérard Raullet, “se falta em Proust a

²³⁷ Ibidem, p. 186.

²³⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 222-232.

²³⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 16. Sobre a importância de Proust para a teoria da memória e da experiência da filosofia da história de Benjamin, cf. ainda GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁴⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 103-149. Apoiamo-nos ainda, nos comentários que se seguem, no ensaio de Benjamin sobre o autor da *Recherche*: BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 36-49.

dimensão de uma lembrança coletiva, Benjamin encontra em sua obra, no entanto, uma forma de memória que restitui a experiência autêntica (...): *a memória involuntária*”.²⁴¹

Com efeito, tal memória permite ao indivíduo - que vive em meio ao choque e só conhece fatos inacabados, que não vieram nem foram incorporados à tradição, fazendo com que estes lhes sirvam de ensinamento e se integrem a seu cotidiano – tecer reminiscência e esquecimento; criar uma constelação que reúna imagens do passado e do presente, rompendo com qualquer ideal de continuidade da narrativa e investindo na dimensão intensiva do tempo. É nesse contexto que Benjamin afirma: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’ que ele fez explodir do *continuum* da história.”²⁴²

Dessa maneira, se o sujeito não possui uma memória coletiva por meio da qual os acontecimentos sobre os quais narra, lê, ouve ou vê possam se inserir numa tradição ou se relacionar entre eles - o que faz com que os fatos com os quais se depara se encerrem na esfera do privado, levando-o a permanecer preso ao sentimento de perplexidade, à incomunicabilidade e à pergunta sobre o sentido do mundo, fatores cuja presença apontamos no *Relato* – através da memória involuntária ele poderá incorporar os acontecimentos e choques que viveu num exercício que não os limita a um sentido uno (ou na eterna busca desse sentido), mas os abre para a dimensão infinita da memória. Afinal, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”, escreveu Benjamin.²⁴³

²⁴¹ RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier, 1997. P. 142, grifos do autor.

²⁴² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 229-230.

²⁴³ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 37.

Desse modo, a singularidade e o incomensurável, descritos e levados ao apogeu no romance, são penetrados pelo infinito, que os abre a incontáveis leituras. E, numa constelação que une presente e passado, estes poderão ganhar outras interpretações e sugestões de continuação para a história que está sendo lembrada. O sentimento de perplexidade, a dimensão do indizível e a irredutibilidade do que se passou poderão permanecer, mas sem dúvida a sensação de incomunicabilidade e o isolamento serão enfrentados de outra forma, menos conformista. Não se procura, pois, com esta abertura da narrativa para a dimensão infinita da memória, um único sentido para a vida e a morte, uma forma de concluir a história cujas marcas ainda podemos sentir no presente, mas produzir outras interpretações para ela, que nunca é vista de modo acabado, e sugerir outras formas de conduzi-la. Tal como o conselho descrito por Benjamin, definido não pela rigidez de uma proposta, mas a partir de um desfiar comum entre narrador e ouvinte. Com efeito, o filósofo afirma que “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.”²⁴⁴ Ou tal como o relato sóbrio e conciso de Heródoto, capaz de surpreender e gerar interpretações diversas ao longo dos séculos. Não se trata, enfim, de adequar acertadamente o ver ao dizer, referenciando o passado tal como ele de fato ocorreu, mas de se embrenhar nos diversos caminhos que este pode indicar para o indivíduo percorrer no presente.

Nesse sentido, a união entre essência e vida ou entre as palavras e as coisas (que pressupõem, em última instância, a idéia de uma história ou de uma ordem fechada e concluída), mesmo quando realizada, não poderá ser lida como um vínculo único, essencial ou indispensável, deixando espaço para o surgimento de lacunas e fissuras, necessárias à exposição do inacabamento do sentido - o que, evidentemente, permite outras apropriações da história. De acordo com essa perspectiva, o vínculo entre passado e presente que pode ser

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 200.

entendido como necessário não é da ordem da continuidade nem obedece a um projeto de restituição da história ou de revelação da verdade oculta que guiaria sorrateiramente o tempo. Seu caráter necessário deve partir das exigências do presente e de suas apostas e esperanças para o futuro. Ele integra, portanto, a dimensão de interpretação e de apropriação da história.

Nesse contexto, podemos concluir que se as operações de produção de sentido são marcadas no *Relato* pela instabilidade, hesitação e abertura a novas leituras, isto se deve em parte ao atravessamento da obra pela dimensão infinita da memória, que faz com que nossa narradora se debruce não somente sobre a experiência vivida, mas, sobretudo, sobre aquela lembrada, por ela e seus próximos. Assim, ao basear a “investigação” sobre o passado de sua família em atos de memória nossa narradora não poderá, apesar do esforço e de parte de sua intenção e desejo, “explicar”, encontrar um sentido único, a ordem correta e a finalidade dos acontecimentos. Ela se deparará, ao contrário, com diferentes leituras, esquecimentos, interpretações, e com a dimensão afetiva e singular das lembranças de cada um. As produções de sentido e as colagens das palavras às coisas são, como vimos, efetuadas, mas estas não poderão ser tomadas como necessárias em si mesmas, pois nossa narradora defrontou-se com o fato de que elas não trazem uma ordem. Portanto, do mesmo modo que em seu percurso ela enfrentou a ausência de uma voz e de uma identidade naturais, ao organizar os relatos recolhidos ela aprenderá que estes não trazem em si uma finalidade, e que sua disposição deverá ser criada por ela.

Além disso, nossa personagem apontará, através das lacunas e hesitações de sua escrita, para a dimensão incompreensível ou inexplicável dos acontecimentos (além de evocar o caráter indizível de seu relato por meio de imagens), mas sem com isso exprimir uma mensagem de conformismo frente aos fatos que causam espanto ou dor, ou a intenção de silenciá-los. E assim como vimos que sua viagem de retorno é marcada por um movimento de vaivém, de aproximação e recuo em direção à casa de Emilie, seu mergulho no passado não

parte unicamente do desejo de se lembrar, mas também daquele de se esquecer. Este apagamento do “inferno de lembranças” não foi alcançado, como vimos, pelo distanciamento da terra natal. A dificuldade em esquecer distingue, pois, nossa personagem de seu irmão, que conviveu mais tempo com a mãe e abandonou Manaus para sempre, ““(…) como se a distância ajudasse (...) a exorcizar o horror (...)”” (RCO, p. 134):

“(…) Tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventariar ilusões no teu refúgio na rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do ‘Barrio Chino’, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfrontar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno. (...)” (RCO, p. 135)

Esquecimento e memória são, portanto, considerados nesta interpretação do romance como indissociáveis, dois princípios que guariam o movimento de retorno, o ato de recolhimento de relatos e a escrita de nossa narradora. Podemos aproximar seu trabalho em conjunto daquele identificado no exame realizado por Benjamin da grande obra de Proust. Segundo esta análise, o esquecimento representa um papel fundamental na memória involuntária do escritor francês. Não se trata de uma presença negativa, das lacunas que não puderam ser preenchidas pela memória, entendidas como uma falha desta. Mas de um trabalho produtivo e ativo. Benjamin pergunta-se, com efeito, se a memória involuntária do escritor não se aproximaria mais do esquecimento do que da chamada reminiscência. Em tal rememoração, ele nos lembra, o trabalho é produzido à noite, e destruído pelas forças diurnas:

Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, (...) com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho (...).²⁴⁵

²⁴⁵ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 37.

O trabalho do esquecimento seria assim destruído pelas forças da racionalidade que predominam durante o dia, pela certeza das reminiscências intencionais e confortadoras que ele arruína durante a noite, perfurando-as com lacunas, pelo posicionamento alerta da consciência, que controla a irrupção de imagens esquecidas ou recalçadas e, portanto, o trabalho de cruzamento, constelações e associações entre imagens do presente e do passado que não obedece à lógica, ao encadeamento e aos princípios racionais. Podemos, portanto, entender esta atividade do esquecimento citada por Benjamin como um princípio constitutivo da escrita proustiana, ao lado daquele da reminiscência. Como resume Gagnebin, “não é, pois, porque Proust se lembra que ele narra, mas porque ele só se lembra do mais fundo do esquecimento.”²⁴⁶ Outra interpretação desta atividade seria compreendê-la como um dos alvos da escrita e da memória involuntária: o resgate do passado que, através da sua reatualização, busca superá-lo e, portanto, esquecer-lo de certa forma. Tal papel, acreditamos, é inseparável da escrita da memória desdobrada por nossa narradora. Mas prossigamos por enquanto com o exame de Benjamin.

Ao explorar a dimensão involuntária da memória, Proust também enfrentaria o envelhecimento, pois o escritor “está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. E é isso que nos faz envelhecer, e nada mais.”²⁴⁷ A memória involuntária daria acesso ao sujeito àqueles fatos deixados inacabados em seu passado, entendidos como responsáveis pelo seu envelhecimento. Por isso, podemos dizer que ela *salva* o passado, impedindo sua submersão no esquecimento (e, supomos, a pressão deste, que não foi inteiramente apagado, sobre o presente, provocando o surgimento de rugas e marcas em nossos rostos e corpos sem que possamos mesmo nos dar conta). É nesse sentido que Benjamin fala da “obra da *mémoire involontaire*, da força

²⁴⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan, 1994. P. 106.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit. p. 46.

rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”.²⁴⁸ Este rejuvenescimento é, pois, “concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente”.²⁴⁹ Caberá ao sujeito agarrar e se apropriar desse instante, sem entregar-se ao conformismo, mas antes buscando alimentar as esperanças que haviam sido deixadas para trás. Trata-se, enfim, de um ato do presente. E da chamada forma entrecruzada do tempo.

O vínculo entre memória involuntária e inconsciente merece ser explorado a partir do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de Benjamin.²⁵⁰ Neste, o autor ressalta a incompatibilidade entre o sistema percepção-consciência e a memória, indicada por Freud em “Além do princípio do prazer”.²⁵¹ Ao citar a observação do psicanalista de que os resíduos mnemônicos são com freqüência mais fortes e duradouros se o seu processo de impressão jamais alcança o consciente, ele a transpõe para o léxico proustiano: “Só pode se tornar componente da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’ (...)”.²⁵² O sentido de vivência, lembramos, deve ser remetido nesse contexto àquele de experiência vivida (*Erlebnis*), em oposição à experiência coletiva (*Erfahrung*).

Benjamin examina ainda a proteção do nosso organismo contra os estímulos provenientes do mundo exterior, proteção cuja importância é frisada por Freud no citado ensaio. Numa sociedade na qual o choque se tornou norma - no trabalho industrial, no confronto com a multidão das grandes cidades e, acrescentamos, no cotidiano de violência generalizada -, maior será a demanda e exigência de uma postura de alerta da consciência,

²⁴⁸ Ibidem, p. 45.

²⁴⁹ Ibidem, p. 46.

²⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Op. cit.

²⁵¹ Nesta incursão por esse trecho do ensaio de Benjamin, nos limitaremos a destacar conclusões nas quais o acompanhamos, nos abstendo de apresentar e discutir pontos que podem ser considerados problemáticos em sua apropriação de Freud. Sobre críticas e defesas da leitura de Benjamin do citado ensaio freudiano, cf. RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur*. Op. cit.; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker. In: _____. (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

²⁵² BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Op. cit., p. 108.

destinada a proteger o indivíduo contra o excesso de excitações. E quanto maior o êxito obtido por esta postura, menor será a impressão de traços mnemônicos intensos e duradouros o suficiente para serem apropriados por autênticas experiências, provenientes da memória involuntária. Tal posicionamento de vigília constante não impedirá, lembramos, que a proteção contra os estímulos falhe, permitindo o surgimento de traumas.

Neste ponto, podemos já relacionar parte do que vem sendo dito à necessidade de nossa narradora de colocar em movimento seu passado paralisado, ao esquecimento de seu desenho de criança (e a decorrente capacidade deste de latejar em sua memória, atravessando os anos num salto), e ao presente de nossa personagem, marcado por outra experiência-limite vivida por ela, que a levou a ser internada numa clínica psiquiátrica. Lembramos aqui que uma característica do sofrimento da “*outra noite*” consiste no excesso. Aquele que a vive o faz de modo desmedido, de forma que ele não tem tempo nem espaço para sofrer assim. Tal dor é experimentada como impossível²⁵³, demandando tempo para ser vivida e, em certa medida, *salva*.

Como mostramos, a necessidade de nossa narradora de colocar um mundo deixado para trás em movimento surge explicitamente no romance. E embora não tenhamos acesso de modo claro e seguro às semelhanças e interpenetrações entre passado e presente, identificamos duas situações de sofrimento-radical vividas por ela, uma quando criança, tal como nos indica seu desenho, e outra fundamental à sua decisão de “salvar o passado” e visitar Manaus. Trata-se, neste último caso, da experiência de forte abalo de sua estabilidade e saúde psíquicas, a qual, sem maiores informações sobre as particularidades do seu estado, a generalizaremos nomeando por loucura. Como nossa personagem nos conta, ela havia sido internada numa “clínica de repouso” antes de retornar a Manaus. E este período será decisivo para a viagem de regresso da qual nascerá o *Relato*. O vínculo entre o que ela viveu ali e o

²⁵³ Cf. ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Op. cit., p. 68-73.

retorno à cidade natal é indicado no diálogo, ocorrido na clínica, entre nossa narradora e sua amiga Miriam - personagem só citada nesse capítulo do romance, mas cuja aparição deixa no ar a sugestão da homossexualidade da narradora:

“(...) Miriam estranhava o fato de eu não sair dali o quanto antes; ela se incomodava quando lhe pedia para sentar no pátio, e estremecia ao ver as duas beatas que se acercavam com os olhos arregalados e se ajoelhavam à nossa frente, segurando nas mãos um terço de contas transparentes. ‘O que te atrai para continuares aqui?’, me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas *preferi dizer que estava pensando numa viagem.* (...)” (RCO, p. 162, grifos nossos.)

A paralisia do passado surge como um impedimento, um obstáculo à vida de nossa narradora, que foi internada, como ela imagina, ““(...) depois do meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava. (...)”” (RCO, p. 160). A partir dessa experiência, ela viajará em busca do passado ao mesmo tempo esquecido, paralisado, e impossível de se esquecer. Por isto, afirmamos que seu ato de memória e de transmissão de sua história integra o imperativo de narrar ou morrer. E isto implica ainda que nossa narradora se apropria do passado no momento indicado por Benjamin ao materialismo histórico, em sua 6^a tese “Sobre o conceito da história”: aquele do perigo. Citamos um trecho desta tese:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.²⁵⁴

Após viver um período de torpor, ““(...) imersa na escuridão pacata de um sono contínuo e sem sonhos (...)”” (RCO, p. 159), nossa personagem ingressou ““(...) no espaço ordenado, asséptico e sóbrio, golpeado sem cessar pelo estrépito alucinante das pessoas reconduzidas ao sono letárgico dos que haviam ingressado recentemente para passar dias e

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 224.

dias alijados de qualquer gesto lúcido ou criativo. (...)” (RCO, p. 160). Antes de emergir da inércia, contudo, ela terá uma espécie de sonho ou delírio com a visita de sua mãe (apesar de ter caracterizado seu torpor pela ausência de imagens oníricas), visita que, segundo sua interpretação, a fez permanecer em tal estado, como se este fosse uma defesa a esta presença. Neste trecho do romance, identificamos uma breve desordem em seu relato, devido a sua confusão mental ou ao desejo de nos expor esta. Ela nos narra a respeito de sua defesa à visita da mãe como se esta houvesse de fato ocorrido, e apenas depois nos damos conta do caráter imaginário desta:

“(...) Era como se eu tivesse os olhos vendados, ou como se uma cegueira precoce e súbita fosse uma defesa à vinda de nossa mãe, que chegou assim que foi informada do meu internamento. Creio que não cheguei a vê-la, nem sequer de longe. Mas certa noite, ao olhar para a porta aberta do quarto, divisei um contorno indefinido, uma forma envolta de sombras, como se um corpo tivesse escapado da claridade da luz para refugiar-se numa região obscura situada entre a soleira da porta e os confins do mundo. Talvez fosse ela, porque escutei a mesma voz que nos abandonou há tanto tempo: uma voz dirigida à Emilie, sondando de um lugar distante, notícias da nossa vida. O corpo e a voz, tão próximos de mim, já não eram mais que uma pálida lembrança de um encontro quimérico, e esvaneceram por completo quando emergi do estado de torpor (...)” (RCO, p. 159-160)

Não interessa construir aqui nenhuma cadeia de causa e efeito para os sentimentos vividos, mas somente indicar o surgimento, na escuridão deste sono sem sonhos, da experiência radical do abandono materno e o rompimento passageiro com a linguagem ordenada do nosso cotidiano no relato do que se passou. Pois, como mostramos, nossa personagem optou por narrar a emergência desta experiência-limite de abandono como se ela tivesse de fato ocorrido (pois foi o que ela viveu), embora quando escrevesse já soubesse de seu caráter quimérico. A figura da mãe se faz ainda presente na fantasia de nossa narradora a respeito de seu internamento. Pois, segundo ela nos conta, estava convencida que este se deu ““(...) a mando da mãe (...)” (RCO, p. 160), após seu ataque de fúria. Embora não tenhamos informação suficiente para avaliar a plausibilidade ou impossibilidade desta suposição, podemos facilmente notar seu desacordo lógico com a fantasia anterior. Pois, se a mãe tivesse

ido visitá-la *logo que soube* de seu internamento, não faria sentido que ela mesma o tivesse determinado. Ao afirmarmos isso, não queremos desprezar os comentários de nossa personagem nem relegá-los a uma desvalorizada dimensão, marcada pelo caráter imaginário ou pela ausência de lógica, mas frisar seu pertencimento à esfera do inconsciente, da fantasia e do desejo, na qual se localizam, de acordo com a análise de Benjamin do ensaio de Freud, os mais fortes traços mnemônicos.

Com efeito, será durante seu internamento na clínica que nossa personagem iniciará diversas “viagens da memória”. Estas ocorrerão, sobretudo, nas horas de insônia, associada por Levinas, não custa lembrarmos, à experiência do excesso. Nossa narradora adentrará então numa esfera de produção da dimensão inconsciente do sujeito a qual, supomos, é possível estabelecer semelhanças com aquele instante do *despertar* proustiano, crucial para Benjamin: instante de abolição dos sistemas de ordem, no qual os móveis, as paredes e os anos giravam em torno daquele que acordava, que não sabia naquele momento em que moradia de sua vida se encontrava.

Podemos supor que ela terá, com efeito, acesso ao estado que Benjamin, de acordo com a exposição de Krista R. Greffrath, chamava de “desordem produtiva”, tendo-a encontrado tanto em Proust quanto no colecionador e no alegorista. “As coisas giram umas em relação às outras sem formar série, ordem hierárquica (...); elas estão, pelo contrário, numa autonomia soberana”²⁵⁵, explica Greffrath, que aponta, nesse sentido, para a ultrapassagem da submissão do objeto ao sujeito. A autora lembra ainda que o que Benjamin chama de “memória inconsciente”, numa tradução livre da memória involuntária proustiana e numa síntese do escritor com Freud, “é o lugar de tal desordem produtiva”²⁵⁶.

Podemos identificar o trabalho dessa “desordem produtiva” no relato escrito por nossa personagem durante sua internação, talvez, como ela conta, durante a última semana desta.

²⁵⁵ GREFFRATH, Krista R. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris: Colloque International 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf, 1986. P. 126.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 126.

Sua narrativa era marcada, pois, pela ausência de ordem, pelo gênero indefinido, pela falta de tema e mistura de fontes. Em resumo, seu caráter desordenado traz a marca da linguagem da loucura:

“(...) Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome. (...)” (RCO, p. 163)

É possível identificar nesse relato certos temas e imagens presentes no romance: o abandono da mãe; a flor vinculada à figura da morte (a rara orquídea vermelha que segurava Emir antes de se matar, as flores atiradas no rosto de Hakim por nossa narradora, para acordá-lo e avisá-lo do acidente da prima, ou aquelas de organdi suíço que cobriram a cabeça de Soraya depois do acidente); o desejo de se dedicar à vida do claustro nutrido por Emilie, que teve de abandoná-lo devido à ameaça de suicídio de seu irmão Emir; a migração de nossa narradora para a “cidade grande”. Fundamental, porém, é como eles se aglutinam e abolem a ordem à qual integravam na memória voluntária de nossa narradora para formar, na dimensão inconsciente ou semiconsciente, outra constelação, que rompe com as linearidades temporais, espaciais, de gênero ou temática.

Contudo, o relato de nossa narradora não permanecerá como uma narrativa disforme, pois ela o rasgará e fará de seu papel picado uma colagem. Será a partir desta colagem que ela evocará a imagem, citada diversas vezes ao longo da tese, do rosto informe. Embora já tenhamos reproduzido trechos desta passagem, consideramos pertinente restituí-la aqui, de novo e de modo mais completo:

“(...) entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (...)” (RCO, p. 163)

Ao romper e destruir, com seu ataque de fúria (lembramos que a essência da ira constitui, segundo Benjamin, a incapacidade de fazer experiência)²⁵⁷ e com seu relato desarranjado (ao menos de acordo com os moldes convencionais) as ordens regentes na racionalidade cotidiana, no hábito e na memória voluntária, nossa narradora também despedaça os limites e arranjos do seu *eu* e de sua história pregressa. E será em busca do recolhimento desses cacos, da escuta de novos relatos e recordações (e, portanto, do acréscimo de novos fragmentos), que ela partirá em sua viagem a Manaus. Lá, como sabemos, não encontrará uma identidade mais verdadeira ou fundamental, ou a “história assim como ela foi”, mas, a partir de tal reunião de cacos e do trabalho de escrita, construirá um novo *eu*, entoará uma voz “artificial”, que plaina sobre as outras como um pássaro, e organizará ela mesma seu relato e, portanto, sua história. Pois, como nos lembra Greffrath, ao mencionar a série de metáforas de explosão que rompem com a continuidade histórica empregadas por Benjamin: “do mesmo modo que as ruínas que a explosão deixa para trás tornam-se as pedras desta construção do materialismo histórico, o sujeito que desperta, em Proust, começa tateando, procurando, a recolher as imagens do passado por meio de tentativas de orientação progressivas.”²⁵⁸ Como vimos, serão determinantes nesse percurso de nossa narradora sua defrontação com a ausência de origem, seu desejo pelo impossível e pela origem como ausência, além do enfrentamento da incapacidade de narrar de modo “natural”. Mais adiante, trataremos do trabalho de criação desta voz “artificial”, no qual identificamos ao mesmo

²⁵⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Op. cit., p. 135.

²⁵⁸ GREFFRATH, Krista R. Proust e Benjamin. In: WISMANN, Heinz (edição). *Walter Benjamin et Paris*. Op. cit., p. 127.

tempo a recusa em representar as outras falas com as quais se depara, a abertura para se deixar afetar por estas e um exercício de criação sobre si mesma.

4.4 Testemunho?

“Se trouver dans un trou, au fond d’un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l’écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c’est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu’elle a les mains vides, la tête vide, et qu’elle ne connaît de cette aventure du livre que l’écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d’or, élémentaires : l’orthographe, le sens.” (Marguerite Duras)²⁵⁹

O íntimo vínculo da escrita literária – e sua busca do limite e da origem da linguagem, segundo expusemos no capítulo anterior, baseando-nos Blanchot – com o vazio, o indizível e a experiência-limite é enfatizado em relatos autobiográficos de escritores nos quais eles refletem sobre sua prática e/ou sobre o que os levou a tal “ofício”. Podemos citar como exemplo o trecho reproduzido no início deste item, de Marguerite Duras, no qual ela escreve sobre a solidão implicada no ato de escrever, ressaltando que os projetos de livro não viriam da idéia de algo positivo (uma história, trama, ação), mas sim da ausência de qualquer positividade, da “imensidão vazia”, do “nada”; modo de se encontrar diante da escrita e de se deparar com a experiência-limite.

Outro exemplo pode ser identificado numa obra de *testemunho* de Georges Perec, *W, ou, A memória da infância*.²⁶⁰ Nesta, o escritor intercala a narrativa autobiográfica de suas memórias da Segunda Guerra, na qual perdeu seus pais, com uma histórica alegórica do

²⁵⁹ DURAS, Marguerite. *Écrire*. In: _____. *Écrire*. Paris: Gallimard (Folio), 1993. P. 20. Traduzimos: “Encontrar-se num buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total e descobrir que só a escrita te salvará. Estar sem tema algum de livro, sem idéia alguma de livro é se encontrar, se reencontrar, diante de um livro. Uma imensidade vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante assim de uma escrita viva e nua, assim terrível, terrível para superar. Acredito que a pessoa que escreve não tem idéia de livro, ela tem as mãos vazias, a cabeça vazia, e conhece apenas desta aventura do livro a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, longínqua, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido.”

²⁶⁰ PEREC, Georges. *W, ou, A memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

nazismo. Ele explora, desse modo, dois tratamentos distintos para a experiência-limite pela qual passou (sua separação da mãe e o exílio nos Alpes, durante a ocupação alemã da França; a morte do pai no campo de batalha e posteriormente aquela da mãe, provavelmente em Auschwitz): o relato de memória (marcado pelo caráter fragmentário, pela repetição, precariedade e incompletude), e a criação fictícia (caracterizada por uma minúcia sufocante e pelo fantástico).

No entanto, o testemunho do escritor não pode ser localizado nem nas descrições do regime totalitário expostas na sua ficção alegórica nem na narrativa cheia de lacunas sobre sua infância, mas no diálogo, que deverá ser criado pelo leitor, entre os dois relatos. Ao afirmarmos isto, pretendemos ressaltar a impossibilidade da escrita deste testemunho, que não está em nenhum dos relatos, mas na lacuna, no vazio existente entre eles, a ser preenchido e imaginado pelo leitor. Não pretendemos, desse modo, sugerir que o leitor será capaz de fornecer um sentido final e completo a este testemunho, mas apontar para o caráter ao mesmo tempo infinito, inalcançável e lacunar deste.

Num determinado trecho do livro, integrante da sua narrativa autobiográfica, Perec esclarece que o *indizível* não constitui um segredo escondido em sua escrita, algo ainda não revelado ou não descoberto, mas sim “aquilo que (...) a desencadeou”. Aquilo que não pode ser (sua experiência radical) é experimentado, portanto, simultaneamente como o que impulsiona o ato de escrever e como aquilo que não se pode dizer (tal como acreditamos ocorrer com nossa narradora). Nesse contexto, sua escrita não buscaria algo de positivo, mas sim o nada, o “branco”. Reproduzimos tal trecho de *W*:

Não sei se não tenho nada a dizer, sei que não digo nada; não sei se o que teria a dizer não é dito por ser *indizível* (o *indizível* não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a *desencadeou*); sei que o que digo é branco, é neutro, é signo de uma vez por todas de um aniquilamento de uma vez por todas.

É isso o que digo, é isso o que escrevo (...) sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles (seus pais) e do meu silêncio (...). Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles (...); escrevo porque eles

deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.²⁶¹

Nos detemos um pouco mais demoradamente em *W* por considerarmos que ele trata de temas comuns ao romance de Hatoum. Ambos podem ser qualificados como obras sobre a memória nas quais o que está em jogo não é um relato cronológico que seja inteiramente fiel à vida do narrador ou de terceiros, mas a tensão entre um passado esquecido (e que não se deixa esquecer inteiramente) e a necessidade (que sempre partirá do presente) de se lembrar dele. As duas obras também apresentam o processo por meio do qual as lembranças e os esquecimentos, na medida em que não podem ser inteiramente resgatados nem trazidos à presença, transformam-se numa escrita literária na qual é necessário o recurso à imaginação e à invenção. Podemos afirmar ainda que elas exploram, de modos distintos, a temática do exílio: aquele imposto a Perec durante a ocupação (incompreensível para a criança que ele era) e o desterramento radical vivido por nossa narradora, que escreve sobre a impossibilidade de voltar para a casa e mesmo de ter uma “casa”. Como vimos, estas duas concepções da temática merecem ser diferenciadas e ressaltadas, mas também relacionadas.

Ao mencionarmos a problemática do recurso à imaginação no processo de resgate e reconstrução do passado, deparamo-nos com uma diferença fundamental entre as duas obras, embora evidente. Em *W*, Perec faz uso da ficção para se debruçar sobre uma experiência-limite indizível (que permanecerá como tal) e elaborar, desse modo, seu testemunho. Já o romance de Hatoum constitui uma ficção (independentemente de seus traços biográficos ou suas inspirações na infância perdida) que encena os limites e as dificuldades de narrar. Assim, será ao enfrentar a impossibilidade e as dificuldades em contar tanto o que viveu como impossível (em sua infância ou na “clínica de repouso”) quanto sua passagem por Manaus, que a personagem enfocada do *Relato* passará por uma experiência literária. Nesse contexto, ela se lançará num vôo de imaginação (incentivando os outros narradores a fazerem o mesmo)

²⁶¹ Ibidem, p. 54, grifos nossos.

e procurará se lembrar/inventar de um passado submerso, criando uma forma de escrever sobre sua infância e de evocar o que viveu como indizível.

Nossa narradora, desse modo, é entendida aqui ao mesmo tempo como uma personagem que se transforma em escritora (na medida em que vive esta experiência de ordem literária) e como uma *sobrevivente*. Esta última condição pode ser interpretada de duas maneiras, não excludentes. Em primeiro lugar, ela atravessou uma experiência radical (em sua infância e ao ser internada na clínica psiquiátrica), refratária à linguagem. Ela *sobreviveu*, assim, à loucura e ao abandono materno, os quais reelaborará por meio de sua escrita e de seu mergulho na memória. Além disso, também constitui uma sobrevivente num sentido mais literal. É, pois, aquela que permaneceu viva, e por isso pode nos narrar - mas poderá mesmo? - a vida de quem se foi, buscando seu sentido. E os efeitos do primeiro sentido da condição de sobrevivente agem sobre o segundo. Pois, podemos supor que um sujeito que enfrentou experiências extremas, que deixou marcas em seu presente e foi vivida como indizível, é potencialmente mais afetado pelas dificuldades inerentes ao ato de contar uma história, tendo se deparado com os limites da linguagem e com o caráter infinito e lacunar da produção de sentido.

Lembramos, nesse contexto, que a primeira interpretação da condição de sobrevivente de nossa narradora corresponde a um dos sentidos do termo testemunho, referente à dimensão de experiência que este encerra. Com efeito, a teoria do testemunho, desenvolvida em grande parte a partir dos estudos da Shoah, implica que este seja entendido, segundo Márcio Seligmann-Silva, “também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a morte, que problematiza a

relação entre a linguagem e o ‘real’.”²⁶² Já o segundo sentido do termo, segundo sua acepção jurídica, é aquele de uma terceira pessoa que presta seu depoimento num processo.²⁶³

Portanto, se não é possível, ao menos de acordo com a interpretação que propomos aqui do romance, identificar o relato de nossa narradora ao testemunho segundo seu sentido histórico e jurídico, interessa-nos ressaltar sua condição de sobrevivente e a associação entre esta e a primeira acepção citada do termo.²⁶⁴ Ao afirmamos isto, não tencionamos chamar a atenção para um suposto teor de verdade ou realidade do romance (o que não exclui a possibilidade de sua existência), mas sim apontar o vínculo entre a decadência da narrativa, tal como esta foi anunciada e apresentada por Benjamin, e a problemática do testemunho. E, desse modo, sugerir que os limites de transmissão de uma história, enfrentados pelo escritor moderno e por testemunhas, trazem pontos em comum e partilham, segundo uma ampla perspectiva, da mesma História: aquela da atrofia da tradição, da memória coletiva e da dificuldade em transformar vivência em experiência comunicável.

Se o romance enuncia a decadência da narrativa tradicional (entendida aqui como condição e impulso para o florescimento do gênero) através da sua fragmentação, da reflexão sobre seus limites e da busca do sentido da vida, entre outros meios, a literatura de testemunho também precisa enfrentar a questão da impossibilidade da transmissão da experiência, devido ao caráter inimaginável de determinadas catástrofes, como a Shoah, e/ou à insuficiência da linguagem para dar conta do que foi vivido como traumático. Diante desta

²⁶² SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: ____ (org.). *História, memória, literatura*. Op. cit., p. 8.

²⁶³ Sobre os dois sentidos do termo testemunho, que em latim é designado por duas palavras (*superstes* e *testis*), cf. BENVENISTE, Emile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Vol. II. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. P. 278. A diferença entre *superstes* e *testis* (na etimologia de *testemunho*), entre o sentido jurídico e experiencial do termo, é descrita por Benveniste nessa obra, na qual a teoria do testemunho se apóia: *testis* “é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (...) a um caso em que dois personagens estão envolvidos”; e *superstes* é a testemunha enquanto “aquele ‘que subsiste além de’”, como *sobrevivente*. Cf. ainda AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d’Auschwitz*. Paris: Bibliothèque Rivages, 1999.

²⁶⁴ Lembramos que a problemática do testemunho no *Relato* já foi apontada. Com efeito, Sarah Wells ressalta o privilégio dado na literatura contemporânea a atos de testemunho. Esta partilha, desse modo, de uma preocupação relativa à “memória como recuperação, como um *projeto* de recordação. No entanto, o *Relato* de Hatoum destaca seu apelo no plano da ambigüidade e do estranhamento”. Cf. WELLS, Sarah. O improvável sucessor de Nassar. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 78, grifo do autor.

impossibilidade, ela lançará em muitos casos mão da ficção para evocar o indizível e aproximar o leitor do impensável, como faz Perec em seu testemunho. Como explica Seligmann-Silva, referindo-se à literatura sobre a Shoah, a linguagem, ao ter seu maquinário destruído pelo caráter inimaginável da experiência do campo de concentração, “só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: (...) só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.”²⁶⁵

Romance e testemunho enfrentam, portanto, as limitações da narrativa e da representação ao afirmarem a aguda ausência de sentido na defrontação com uma experiência radical. E se nem toda literatura romanesca explora experiências-limite e traumáticas, como faz Hatoum no *Relato*, ela sempre lidará em certa medida com a atrofia da tradição e a ausência de um sentido dado.

Desse modo, ao traçarmos o vínculo entre o *Relato* e a literatura de testemunho, não interessa-nos identificar tal romance à estética naturalista ou aos gêneros de reportagem ou denúncia. Muito pelo contrário. Um dos fatores, acreditamos, responsável pelo destaque de Hatoum no cenário contemporâneo consiste no seu trabalho tanto de elaborada construção quanto de reflexão sobre a narrativa, bem distante, portanto, da sedução de um texto que se apresenta como simples reprodução ou relato das mazelas nacionais ou amazônicas e que busca esconder o olhar que o guia por meio da postulação de uma imparcialidade dita objetiva e/ou científica.²⁶⁶

²⁶⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: ____ (org.). *História, memória, literatura*. Op. cit. P. 47. Ver ainda o artigo em que Yves Stalloni discute os critérios que permitiriam caracterizar um testemunho dos campos de concentração como uma obra literária. Cf. STALLONI, Yves. De l’horreur à la littérature. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 438, p. 41-44, jan. 2005.

²⁶⁶ Este trabalho de construção, segundo apontou Raymond L. Williams, deixa transparecer a influência de Flaubert, autor, como se sabe, que explora com maestria em *Madame Bovary* a alternância da onisciência e focos narrativos. Segundo Williams: “A presença de Flaubert é visível (em Hatoum) na mesma forma que percebemos traços do escritor francês na ficção de Vargas Llosa: o controle preciso do narrador é, mais especificamente, uma consciência desenvolvida das conseqüências de quem narra as mudanças do ponto de vista. Nesse sentido, tanto Hatoum como Vargas Llosa são profundamente flaubertianos.” Cf. WILLIAMS, Raymond L. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 166. Já sobre o exame da citada alternância, ver LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. Lembramos ainda um artigo de Hatoum sobre Llosa no qual ele chama a atenção para a fonte flaubertiana do método de escrita do autor. Cf.

Além deste trabalho de construção e de questionamento dos limites da narrativa, visível no *Relato*, Hatoum também se distancia publicamente de qualquer tentativa de pintar com fortes cores naturalistas o presente e de realizar uma suposta transposição dos problemas atuais para as narrativas, em textos do gênero jornalístico. Ele defende, pelo contrário, o trabalho efetuado através do tempo pela memória (e, supomos, pelo esquecimento), capaz de transformar os traumas em experiência e de permitir a atuação da imaginação e da invenção por meio da linguagem. Nesse contexto, o escritor nos conta sua tentativa fracassada de escrever sobre um passado ainda muito próximo, quando esboçou um romance político no qual aproveitava suas vivências de estudante secundarista em Brasília e de universitário em São Paulo:

(...) o meu texto nada mais era do que uma crônica dos acontecimentos recentes. Tudo que eu escrevia ainda estava no tempo, quero dizer no tempo quase-presente, como se o texto fosse uma reportagem sobre eventos ainda vivos, talvez vivos demais na minha memória. O bolero interrompido por bombas ainda ecoava como algo muito próximo do presente. Talvez por isso não tenha podido encontrar meu ritmo e minha música, *la petite musique* citada por Céline.²⁶⁷

Além da defesa do trabalho da memória, o autor criticou publicamente a crueza e pobreza no tratamento da linguagem numa determinada produção literária brasileira. Assim, numa polêmica entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, ao lado de três outros escritores nacionais de renome (Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho e Marçal Aquino), Hatoum fez coro a Bernardo Carvalho na apreciação negativa deste da literatura brasileira de hoje. Segundo o escritor carioca, um dos problemas desta produção consiste na “submissão à realidade. (...) Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é.”²⁶⁸ Outra crítica

HATOUM, Milton. Os demônios culturais de Llosa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 nov. 1994. Caderno Mais!, p. 6-7.

²⁶⁷ HATOUM, Milton. Um certo Oriente. *Letterature d’America*. Op. cit., p. 6.

²⁶⁸ MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 jul. 2003. *Ilustrada*, p. E1 e E3. Tal reportagem provocou polêmica no cenário literário. Para acompanhar a discussão gerada pela crítica à suposta submissão da literatura à realidade ou ao caráter de autopromoção que

realizada por Carvalho diz respeito à militância, direcionada à abertura de espaço no mercado e à criação de visibilidade, da chamada Geração 90. De acordo com ele, “o movimento que (...) caracterizou essa ‘Geração 90’ é, em primeiro lugar, uma autopromoção incrível, que nunca houve.” Ao dizer compreender tal julgamento de Carvalho, Hatoum afirma:

Uma coisa é o movimento geracional, que tenta se impor, às vezes arrombando porta, de forma impositiva. Outra coisa é movimento estético de idéias. No Brasil, o modernismo foi um divisor de águas. Isso não sabemos ainda o que vai ser. As polêmicas passam, mas os livros ficam. Mas esse movimento tem a ver com a publicidade, com a falta de experiência, inclusive de interiorização e reflexão daquilo que se quer expressar. Há uma pressa muito grande em publicar. E temas comuns em grande parte. Um erotismo cru, a violência, como se de alguma forma o conto-reportagem ressurgisse com outra feição.²⁶⁹

Ao ser informado de que o organizador do livro “Geração 90”, Nelson de Oliveira, afirmou em entrevista que não via a coletânea como um corte, mas em continuidade com os contos da década de 70, Hatoum concluiu que o romance-reportagem da época, que alegorizava o regime militar, “não vingou”. E perguntando a si mesmo se o problema de hoje consistiria na brutalidade da vida nacional, acrescentou: “Vocês dois tratam disso de forma diferente [apontando para Ruffato e Aquino], porque há uma vivência aí. Mas será que esse imediatismo de retratar essa brutalidade e em publicar vão levar a algo interessante?”²⁷⁰. Logo em seguida, ao ser lembrado por Aquino que os anos 70 são também o momento do auge de Rubem Fonseca, Hatoum replica: “Temos hoje uma espécie de requentado do primeiro Rubem Fonseca, só que não se resolve. Porque em Fonseca a solução vem pela novidade do tratamento da linguagem. Agora, não.”²⁷¹

caracterizaria a chamada Geração 90, vale ainda conferir os textos publicados por Manuel da Costa Pinto e por Nelson de Oliveira. O primeiro, por exemplo, aponta singularidades de autores associados a esta “Geração 90” que tratam da violência e da degradação social de hoje em relação às alegorias criadas por escritores da década de 70 e indica inovações no plano da linguagem que contradizem a tese da “submissão à realidade” (PINTO, Manuel da Costa. *Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária? Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 ago. 2003. *Ilustrada*, p. E2). Já Oliveira ressalta a superficialidade e arrogância dos comentários (OLIVEIRA, Nelson de. Quem ainda agüenta falar da ‘geração 90’? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 ago. 2003. *Ilustrada*, p. E10).

²⁶⁹ MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de São Paulo*. Op. cit., p. E3.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. E3.

²⁷¹ *Ibidem*, p. E3.

Polêmicas à parte, o episódio revela a distância tomada por Hatoum em relação a qualquer tentativa de reproduzir de modo imediato os problemas do presente, e mesmo sua resistência em retratar acontecimentos mais recentes, se lembrarmos sua defesa à atuação da memória, também citada. Assim, ao enfatizarmos a condição de sobrevivente da narradora do *Relato*, suas experiências radicais da infância e da vida adulta que ao mesmo tempo a levam a narrar e enfrentar os limites da sua escrita, nosso interesse consiste não em indicar a produção de uma literatura de tal modo colada à realidade que poderia servir de prova testemunhal inquestionável desta. Pretendemos antes ressaltar como a literatura dita testemunhal, nascida da defrontação com o horror de uma catástrofe ou com o excesso de uma experiência traumática, enfrenta questionamento similar àquele do escritor moderno sobre sua capacidade de narrar. E no caso do *Relato*, tal questionamento se intensifica, na medida em que o romance também trata de um trauma e transforma a escrita do relato numa das suas problemáticas.

4.5 Do salto ao vôo

Embora o vínculo entre literatura e loucura seja exposto no *Relato*, ele não determina de modo crucial sua linguagem, que não reproduz aquela deste estado psíquico, permitindo apenas que transpareça, brevemente, a confusão, as fantasias e os delírios de nossa personagem durante seu internamento na clínica, mas sem se deixar levar inteiramente por esta ausência de clareza nem impulsionar o mergulho do leitor atento nesta. De modo similar, o romance de Hatoum não parece permeado, à primeira vista, pela linguagem infantil (apesar de apontar para o caráter mimético das crianças); pelas dicções dos diferentes narradores; pelo sotaque dos índios, dos imigrantes; pela linguagem do recém-despertar da nossa narradora no início do romance. Nossa personagem opta, assim, por partilhar seu relato (e aqueles de outrem) numa dicção sóbria que enuncia os limites da narrativa – indicação clara na presença

das aspas e nos seus comentários a respeito das dificuldades em transmitir o que se passou e do que se lembrou durante a visita a Manaus - no lugar de criar uma escrita talvez mais próxima da fala dos outros personagens e do que ela viveu, mas cuja reprodução pode levar, como no caso da linguagem da loucura, ao desmantelamento do relato.

A recusa em transpor (com a fidelidade possível) essas linguagens e dicções diversas não implica, entretanto, que nossa narradora seja impermeável a estas. Pelo contrário: se ela reflete sobre o obstáculo existente na transcrição dos sotaques, conta-nos a respeito da mímica efetuada por Soraya Ângela, descreve a colagem e o relato criados na clínica e expõe sua dificuldade de ordenação das histórias recolhidas, similar à dos afásicos, é, pois, porque essas diferentes falas, associações, formas de comunicação e de apropriação da língua a afetam e a levam a se indagar a respeito de como narrar.

Nossa personagem parece antes se distanciar da ambição de *reproduzir* a realidade. Esta não guia, pois, somente romances tradicionais, podendo impulsionar até o emprego de procedimentos como o monólogo interior. Com efeito, é possível ler o surgimento desta forma não como uma ruptura com a ilusão de realidade, mas como um esforço de restituí-la, num contexto em que a credibilidade do narrador onisciente tornou-se suspeita. Apoiamo-nos aqui nos comentários de Peter Bürger, segundo o qual, embora o monólogo interior já existisse como possibilidade desde o romantismo, ele só foi concebido como uma forma, de modo deliberado, com a confluência do naturalismo e do estetismo:

Uma primeira aproximação nos permite definir o projeto literário de Joyce como uma tentativa de *ultrapassar a precisão do romance naturalista* na sua descrição da realidade. (...) Ele recusa, entretanto, o método naturalista por excelência, a saber, a descrição exaustiva (...) Finalmente, o rigor com o qual ele realiza justamente o projeto de uma *restituição precisa da realidade* faz dele um inovador formal. (...) ultrapassar o naturalismo na sua fidelidade ao real significa desenvolver uma outra noção da realidade, não fundar o princípio de construção do romance na linearidade de um destino, mas nas interferências de percepção do real, de afetos, de projetos de ação no interior de uma situação dada. Mas esta realidade do vivido cotidiano só

pode se encontrar numa consciência e, portanto, logicamente se recorreu ao monólogo interior.²⁷²

Diferentemente deste projeto de restituição da realidade, que aparentemente abole distâncias entre leitor e mundo textual, nossa personagem opta pela mediação explícita das diferentes vozes reunidas no romance e pelo emprego da citada dicção sóbria. Esta mediação não se efetuará, como mencionamos, por meio do apoio numa figura absoluta que lhe restabeleceria uma ilusória identidade verdadeira e determinaria a distância certa entre ela e o mundo, permitindo-lhe falar com uma voz entendida como essencial que, desse modo, não se deixaria abalar pelo sotaque e pelas impressões dos outros. Diferentemente disso, nossa personagem precisará inventar uma fala que, ao se deixar afetar por aquelas de outrem (as que ouviu há pouco e aquelas que rememora), precisa interpretá-las e inseri-las em seu discurso. Assim, como explica Brandão: “Se a princípio a narradora consegue unidade narrativa recorrendo à própria voz como meio de fazer convergirem as vozes dispersas, não se pode esquecer que essa voz agregadora é hesitante: um murmúrio. (...) voz desordenada, (...) que balbucia: voz babélica.”²⁷³

Nossa personagem deverá também recorrer à imaginação, pois descobre que não há um modo de restituir o passado e contar sua história sem nenhuma lacuna, este ““(...) espaço morto que minava a seqüência de idéias. (...)”” (p. 165). Nesse contexto, ela relata ao irmão que começou a ““(...) *imaginar com os olhos da memória* as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias. (...)”” (RCO, p. 166, grifo nosso).²⁷⁴ E, ao concluir, ao menos aparentemente, sua carta, conta que ritmo é esse que buscou criar e acompanhar para resgatar

²⁷² BÜRGER, Peter. *La prose de la modernité*. Paris: Klincksieck, 1994. P. 288-289, grifos nossos.

²⁷³ BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade*. Op. cit., p. 112.

²⁷⁴ Na primeira versão do *Relato, Viagens da Memória*, no lugar de ““(...) comecei a imaginar com os olhos da memória (...)””, Hatoum escreveu “fui tecendo e construindo no branco da cabeça, recordando um convívio, passagens da infância, cantigas, os animais, a fala dos outros, a nossa gargalhada (...)”, passagem, sem dúvida, menos poética que a definitiva, mas na qual a idéia de um esquecimento ativo, de um trabalho construtor da memória involuntária, surge de modo mais explícito. Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo relato*. Op. cit., p. 74.

sua infância, perdida no passado, e lhe transmitir, à distância, uma terrível notícia: a morte de Emilie. Ela procurou, pois, reinventar um tom familiar e esquecido, incorporando nele, de modo ativo, as lacunas deixadas para trás: ““(…) Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”” (RCO, p. 166). O familiar e o passado são, nesse contexto, reinventados a partir do presente, postos em movimento (visto estarem paralisados) e libertos (ressaltamos o uso do verbo seqüestrar empregado) a partir do salto dado no impossível num momento de sofrimento e perigo no qual nossa personagem se encontrava.

Essa voz inventada e modulada com a qual ela resgata e salva a melodia seqüestrada parece ainda ter sido trabalhada exaustivamente, tal como Hakim, ao se debruçar sobre o “alifebata”, transformou o aprendizado da língua ao mesmo tempo estrangeira e familiar num árduo exercício sobre si mesmo. Pois, embora não transcreva falas engroladas ou sotaques, nossa personagem realiza um trabalho de pesquisa, seleção e reunião de termos de origens distintas para formar o vocabulário com o qual nos transmite seu relato, incorporando, desse modo, as diversas falas singulares que escutou e a afetam.

Com efeito, nossa narradora mescla em sua longa carta (e, portanto, não apenas em seu relato, mas também naqueles que reúne) termos originados do árabe (alforje, azáfama, âmbar, almíscar, alfazema, mesquita), outros vindos do tupi (caboclo, jaguatirica, pitomba), palavras típicas do Amazonas ou das regiões Norte e Nordeste, provenientes ou não do tupi (jerimum, maracajá, chichuta), além de uma grande variedade de nomes próprios (de lugar, pessoa, música, etc), e termos que designam guloseimas e frutos característicos (esfiha, tâmara, cupuaçu).²⁷⁵ Esta reunião de palavras de diferentes origens parece, pois, apontar para a

²⁷⁵ Evidentemente, seria necessário um estudo minucioso do vocabulário empregado no *Relato* para dar conta da diversidade de origem dos termos, além do uso de palavras estrangeiras e de nomes próprios. Não pretendemos com esses exemplos realizar nem muito menos esgotar tal estudo, mas apenas indicar a riqueza e hibridez deste

realização de um exercício da personagem sobre si mesma, por meio do qual ela incorpora as falas que influenciam a sua própria. Neste exercício, ela não transcreve essas falas, mas as peneira, seleciona, criando o rico e híbrido vocabulário com o qual irá nos transmitir todos os relatos recolhidos, visto que não há no romance de Hatoum uma diversidade de dicções narrativas.

Nossa narradora parece mostrar ainda através desta reunião como essas falas que a afetam são dificilmente separadas e ordenáveis. Pois, caso reproduzisse cada uma delas isoladamente, ao invés de expor em seu vocabulário híbrido os encontros, as mútuas influências e as incorporações de umas linguagens nas outras, ela correria o risco de apresentar identidades estanques: cada indivíduo com a sua fala, seu sotaque, seus trejeitos, apartado do Outro. Ela também indica assim que tal hibridez vocabular integra nosso cotidiano sem que muitas vezes nem percebamos. Afinal, lembra-nos Hatoum em ensaio sobre Manaus, no qual enfatiza a presença nem sempre notada da cultura indígena nas cidades amazônicas: “Basta pronunciarmos o nome de uma fruta, de um peixe, de uma árvore, ou o nome de uma cidade (Manaus), para que reacenda em nós uma chama dessa tradição indígena, dessa ausência que nos anima e que, mesmo à revelia, se faz presente e presença.”²⁷⁶

Antes de prosseguirmos, lembramos que, ao sustentarmos esse posicionamento a respeito do trabalho de mediação e criação da voz de nossa personagem, distanciamos-nos e discordamos de críticas realizadas por Flora Süssekind e Silviano Santiago.²⁷⁷ Debrucemo-nos sobre o comentário de Süssekind primeiro. Neste, a crítica aponta a dificuldade de Hatoum em trabalhar uma reunião de vozes distintas, ressaltando que não há modificações expressivas de dicção na passagem de um narrador para outro:

vocabulário e vincular este trabalho de seleção e reunião àquele de criação de nossa narradora de uma voz permeada pelas falas daqueles que a cercam.

²⁷⁶ HATOUM, Milton. Amazonas: Capital Manaus. In: NUNES, Benedito. *Crônica de duas cidades*. Belém: Secult, 2006. P. 52.

²⁷⁷ SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*. Op. cit.; SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

(...) é um Faulkner, por exemplo, quem patenteia a dificuldade de Hatoum em figurar mais de um narrador, em trabalhar de fato uma justaposição de monólogos e vozes diversos. Entra a fala de Hakim, entra o Pai, o fotógrafo. Mas não são significativas as alterações na dicção narrativa. O que acaba forçando o romance a se auto-explicar no final, a avisar, de modo quase didático, o que já ficara claro para o leitor: que a voz é uma só, que a canoa tem uma única ocupante. O que não é mal, mas converte a multiplicação de monólogos numa espécie de jogo de paciência que não deu muito certo e o jogador se viu obrigado a interromper, não sem uma explicação envergonhada já que havia gente olhando.²⁷⁸

Süssekind parece identificar a dificuldade enfrentada pela narradora àquela que teria sofrido o escritor, concluindo que a explicação, no final do romance, de que afinal se trata de uma única voz resulta de uma espécie de fracasso de Hatoum. Diferentemente da crítica, não consideramos a enunciação da existência de uma única voz norteadora do *Relato* uma explicação de caráter *quase didático*, ou atravessada pela *vergonha*, proveniente da dificuldade detectada por ela em Hatoum.

Acreditamos, pois, que tanto a indagação da nossa personagem sobre ““(...) como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros (...)”” (RCO, p. 165-166) quanto o anúncio da opção feita (a recorrência à própria voz para nortear as outras) integram sua encenação da incapacidade de narrar. Elas estão associadas, portanto, ao questionamento e à defrontação com os limites existentes na representação mimética das falas alheias, uma vez que a reprodução destas resultará sempre de um ato de apropriação, que deverá interpretá-las, correrá o risco de reduzi-las, repetir clichês etc. Nesse contexto, entendemos que a dificuldade em reunir diferentes dicções pertence à personagem e está vinculada à leitura que vimos apresentando do *Relato*. Nossa interpretação, esclareçamos, independe do projeto original do autor, pois refere-se especificamente à obra final do romance, na qual identificamos tal jogo de encenação, e não à intenção de Hatoum. Desse modo, não nos interessa se ele falhou na execução de seu plano (e a encenação de nossa narradora diz respeito às suas próprias dúvidas

²⁷⁸ SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

e soluções encontradas para reparar o estrago) ou se teve êxito na realização deste, sendo fiel a supostas intenções iniciais.²⁷⁹

Mas passemos à crítica de Santiago. Antes de introduzi-la, ele faz uma digressão teórica a respeito da caracterização de narrador e personagens na narrativa contemporânea. Segundo ele, esta se faz pela linguagem, e não pela caracterização cuidadosa de aspectos físico, social, intelectual e moral. Narrador e personagens são, de acordo com o crítico, “*descritos* com mais acuidade e precisão pelas peculiaridades das falas individuais”.²⁸⁰ A partir daí, Silviano desdobrará seu exame das falas dos narradores do *Relato*. Citamos o longo trecho:

São vários os narradores. Mas não há *diferença* alguma de fala (a não ser as acidentais, em geral de comportamento) entre os vários narradores. Um exemplo. Na página 59 é dito que o fotógrafo alemão, Dorner, “falava um português rebuscado, quase sem sotaque”. Duas páginas depois o romancista passa a palavra ao fotógrafo alemão (...). No entanto, a sua fala é em tudo por tudo semelhante à fala dos narradores anteriores.

Há falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem. Isso é grave. Voltamos a Lúcio Cardoso. Os múltiplos narradores escrevem e até pensam com as mesmas construções de linguagem e as mesmas idéias. Como resultado, um continuum estilístico e ideológico que percorre, estrutura e costura o livro dando-lhe a aparência de “acabado”. Trata-se, na verdade, de uma narrativa in-diferenciada e o leitor fica no limbo das conjeturas a maior parte do tempo porque lhe faltam as caracterizações clássicas e se furtam as caracterizações modernas.

²⁷⁹ Detemos duas informações contraditórias a respeito de Hatoum ter tentado ou não criar diferentes dicções narrativas. Embora consideremos que a veracidade de nenhuma destas versões modifique nosso exame, pois, como afirmamos, este tem como objeto a versão definitiva do *Relato* e não se preocupa com a intenção do autor, citamos as informações que dispomos. Em “Mil e uma noites em busca de um estilo”, o escritor explicita seu desinteresse em restituir as falas regionais e sua escolha pelo tom de confissão da narradora, que reuniria e *filtraria* as vozes alheias: “Outro problema com que me defrontei diz respeito ao ponto de vista e, portanto, à fala e dicção dos personagens. Queria dar à narrativa um tom de confissão, como se a narradora, depois de filtrar a fala dos outros, reunisse tudo num imenso texto epistolar a ser enviado ao irmão que mora na Espanha. Por isso, não me interessei em reproduzir ou mesmo reinventar a fala regional. Alguns escritores regionalistas concebem a linguagem como reprodução da fala cabocla, e isso resulta em imitação de Guimarães Rosa, que ao invés de representar o sertão, inventa uma linguagem, encara a geografia e fala do sertanejo como vocabulário a ser inventado” (HATOUM, Milton. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de S. Paulo*. Op. cit.). Já na dissertação *Memórias de um certo relato*, Maria da Luz Pinheiro de Cristo afirma que, segundo Hatoum, o final do romance apresentava um problema, exposto na dúvida da narradora a respeito de como transcrever falas engroladas e sotaques, questionamento presente na segunda versão do romance, *Retratos da Memória*, e que não fazia parte da primeira versão do *Relato*, *Viagens da Memória*. “Na verdade ela (a dúvida) tem como origem o plano original do autor de tentar escrever literalmente a fala engrolada e o sotaque (...). O autor desistiu desta idéia por achar que o resultado não era satisfatório. Mas ele sente necessidade de explicar esta opção através da fala da narradora e de sua voz” (CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo relato*. Op. cit., p.77).

²⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*. Op. cit., grifo do autor.

Milton Hatoum tenta desesperadamente matar o defeito na última página do livro, embora o leitor tenha convivido com o defeito durante toda a leitura. Entre os vários narradores, existe um que é o *dodói* do romancista. Diz ele: “...me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?” A pergunta é mais do que pertinente e deveria ter sido feita *antes* de o livro ter sido escrito. Diria eu em resposta à pergunta: Transcrevendo, e com maestria. Mas esta não é a resposta do narrador privilegiado: “Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. (...)”. A narrativa saiu para ser plural e acabou no umbigo. Pássaro gigantesco, tudo bem, mas frágil, convenhamos.²⁸¹

Não repetiremos a discordância com a crítica de Sússekind, apresentada logo acima. Mas evidentemente também vale aqui nossa interpretação de que a indagação e a resposta da personagem, no final do romance, fazem parte do seu processo de encenação da dificuldade de narrar. Consideramos, assim, que a escolha de uma única dicção (sóbria, com o emprego de um vocabulário híbrido) para a mediação de todas as vozes não consiste numa deficiência do texto, mas se sustenta e se justifica nele. Pois, ao nos expor sua dificuldade em transmitir seu relato, nossa personagem optou por uma escrita auto-reflexiva por meio da qual ela não busca criar o efeito de eliminação da distância entre leitor e narradores, mas justamente nos indicar este intervalo, intransponível. Nesse contexto, em vez de abolir distâncias e gerar uma impressão no leitor de que ele está diretamente em contato com os outros narradores, ela introduz aspas; deixa claro quem será o próximo a tomar a palavra; opta por uma única dicção; transforma a si mesma em personagem.

Retornemos, pois, às nossas considerações. Segundo afirmamos, mesmo assumindo sua voz como mediadora e regente das outras, nossa personagem é assombrada pelas falas dos narradores secundários, dos personagens e pela sua própria, uma vez que não sente seu *eu* coincidir com ele mesmo. Ao não ter, pois, uma voz essencial nem um *eu* centrado, ela se deixa afetar e atravessar pelo que escuta dos outros, questionando sua capacidade de narrar. É nesse contexto que realiza um exercício sobre si mesma, a partir do qual reúne e filtra as

²⁸¹ Ibidem, grifos do autor.

vozes alheias, elaborando uma para ela mesma e criando um personagem que, ao assumir-se como tal, ocupa o lugar de uma suposta identidade natural.

Dessa forma, ao abandonar qualquer projeto de busca de um solo firme no qual se apoiar (e de uma identidade una e fixa), nossa narradora poderá também deixar a canoa e os rios, evocativos de sua experiência radical e nos quais se sentia sem rumo, para decolar vôo. Seu personagem se aproxima, pois, da figura do pássaro, que flutua sobre os outros com a leveza daquele que implodiu a carga do pesado passado que imobilizava seus passos, permitindo-lhe recolher e recompor, de uma diferente maneira, os cacos de sua história. Segundo citamos, ao renunciar à representação mimética das diferentes vozes, sotaques e falas engroladas, restou a nossa narradora, como ela nos conta, ““(…) recorrer à minha própria voz, que planaria como um *pássaro gigante e frágil* sobre as outras vozes. (...)”” (RCO, p. 166, grifo nosso).²⁸² Ela parece, desse modo, ter aprendido a lição do protagonista Walt, do romance *Mr. Vertigo*, de Paul Auster:

Lá no fundo, eu não acredito que seja preciso qualquer talento especial para uma pessoa se erguer do chão e planar no céu. (...) Com bastante trabalho e concentração, todo ser humano é capaz de repetir os feitos que realizei como Walt, o Menino Maravilha. Precisamos aprender a parar de sermos nós mesmos. É aí que começa, e tudo mais continua deste ponto. Devemos evaporar, deixar nossos músculos se entorpecerem, respirar até sentir a alma sair de nosso corpo. E depois fechar os olhos. (...) O vazio dentro de nosso corpo se torna mais leve que o ar ao redor. Aos poucos, começamos a pesar menos do que nada. Fechamos os olhos. Abrimos os braços. Evaporamos. E então, aos poucos, subimos no ar.²⁸³

Esta lição pode ser comparada ainda à metáfora empregada por Juan Rulfo para se referir ao ato de criação literária. Como lembra Eric Nepomuceno no prefácio à edição de *Pedro Páramo & Chão em Chamas*, que reúne sua tradução das duas obras, o escritor

²⁸² Lembramos que a figura do pássaro já havia aparecido no relato de Hakim, numa passagem referente a seu aprendizado do árabe. Como examinamos anteriormente, tal figura também se relaciona ao trabalho de exercício sobre si mesmo efetuado pelo personagem, cuja subjetividade e identificações serão ao mesmo tempo fugídias e frágeis como a figura de um pássaro e arduamente construídas.

²⁸³ AUSTER, Paul. *Mr. Vertigo*. São Paulo: Editora Best Seller, s/data. P. 284.

mexicano costumava explicar seu silêncio literário, numa série de conversas entre 1981 e 1983 do tradutor com o autor, da seguinte maneira: “Eu tinha o vôo, mas cortaram minhas asas. Perdi”.²⁸⁴ A imagem pode ser complementada pela seguinte frase dita com insistência pelo autor, segundo Nepomuceno: “No começo, você deve escrever levado pelo vento, até sentir que está voando. A partir daí, o ritmo e a atmosfera se desenham sozinhos. É só seguir o vôo. Quando você achar que chegou aonde queria chegar é que começa o verdadeiro trabalho: cortar, cortar muito.”²⁸⁵

Nossa personagem, contudo, demorou um pouco mais a levantar vôo. Precisou se debater antes com a impossibilidade de narrar de forma natural, se deparar com os limites de seu relato e de seu desejo e passar pelo mencionado rito de passagem, por meio do qual se transformou em escritora moderna. Neste rito, ela não apenas enfrentou a distância inatingível entre si mesma e a figura do contador de histórias, da qual pôde se apropriar e homenagear, mas não trazer à presença. Também se confrontou, como vimos, com as implicações desta distância: a ausência de um chão comunitário onde pudesse assimilar e sedimentar experiências transmissíveis.

Ela não se conformou, no entanto, com o sentimento de perplexidade diante da vida. Transformou o retorno à cidade natal num abalo das noções de origem e identidade una e sólida; mergulhou na memória inconsciente e imaginativa em busca da construção da experiência; tornou o recolhimento, reunião e redação de relatos um ato de escrita literária. Ao fazê-lo, renunciou à voz natural e reordenou os cacos da sua memória por meio de uma escrita desnudada. Esta enuncia seus próprios limites e é perpassada pelo questionamento da capacidade de narrar. Assim, ao realizar este trabalho de escrita e memória, ela levantou vôo imaginativo. Conseguiu se libertar do peso do passado e criar um personagem, um *eu* e uma

²⁸⁴ NEPOMUCENO, Eric. Prefácio: anotações sobre um gigante silencioso. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo, & Chão em chamas*. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 11.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 19.

voz para narrar. Nesse sentido, ela atravessou uma *experiência de subjetivação*, transformando a si mesma.²⁸⁶

²⁸⁶ Ao ressaltarmos esta experiência de subjetivação, chamamos a atenção para a possibilidade de constituição de um sujeito que não seja nem, por um lado, aquele soberano, fundador e enraizado num solo nem, por outro, aquele definido unicamente pela erosão de si, pela transgressão dos limites e das normas existentes em seu meio social. Esta “terceira margem” foi indicada por Michel Foucault, acreditamos, quando ele se dedicou ao estudo das práticas de si e da estética da existência na cultura greco-romana da Antiguidade. Com efeito, ao se debruçar sobre os exercícios que estóicos praticavam sobre si mesmos (exame de consciência, meditação, memorização, unificação e apropriação de escritos, dizeres e ditos dispersos da tradição), ele apontava para um processo de elaboração de si que podia ser entendido para além da simples aplicação ou interiorização de regras universais. A estética da existência é antes interpretada por Foucault como um exercício por meio do qual o sujeito se constitui através de uma prática de liberdade, que não era uma obrigação imposta a todos e se referia a um determinado critério estético (variável segundo a época histórica). Evidentemente, não sugerimos aqui uma comparação estrita. Não se trata, desse modo, de reduzir o relato da nossa narradora a uma “prática” ou a um “exercício” (intimamente relacionados à subjetivação de saberes dados pela tradição), mas vincular seu trabalho de memória e escrita a um processo de criação de si como um sujeito móvel, fronteiro, descentrado, construído a partir de experiências de ruptura e de reconstituição, rompimento e reelaboração. Cf. FOUCAULT, Michel. *L'écriture de soi; Qu'est-ce que les Lumières?*. In: _____. *Dits et écrits IV*. Idem. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

5 Bastardia e Orfandade

“Séculos se concentraram em um único momento evanescente. A História foi pega no contrapé, desguardada. Descascada como a cobra descasca a pele velha. Suas marcas, suas cicatrizes, suas feridas de velhas guerras e os dias de andar para trás sumiram. E nesse vazio, a História deixou uma aura palpável, cintilante, tão visível quanto a água do rio ou o sol do céu. Tão sensível quanto o calor de um dia quente, ou o puxão de um peixe na linha retesada. Tão óbvia que ninguém notou.”

(Arundhaty Roy)

5.1 Narradores-autores

Nos dois romances seguintes ao *Relato*, Hatoum cria narradores de forte similaridade com a personagem enfocada anteriormente: Nael (*Dois Irmãos*) e Lavo (*Cinzas do Norte*). Neste capítulo, nos debruçaremos sobre essas semelhanças, não nos limitando, contudo, a apontar repetições e identidades, criando uma unidade artificial para a obra e para o autor. Também indicaremos caminhos diversos tomados a partir de condições e situações de maior ou menor proximidade, investigando, assim, algumas das diferentes decorrências de análogos pontos de partida (e excluindo de nossa análise a idéia de *necessidade*).

Segundo afirmamos, Nael e Lavo podem ser caracterizados como personagens fronteiriços, de modo similar à descrição que fizemos da narradora do *Relato*. O primeiro testemunhou a história que partilha conosco a partir da sua localização *entre* a casa e a rua, num quartinho no quintal. O segundo cresceu *entre* dois tios em pé de guerra, em tudo opostos, e nos relata o conflito que acompanhou, também a partir do intervalo indicado pela preposição, *entre* pai e filho. Assim como a narradora do *Relato*, ambos são marcados pela ausência do que poderiam utopicamente tomar como origem. Enquanto no primeiro romance do autor esta ausência era indicada pelo estatuto de filho adotivo, pela condição de agregado e pelo abandono da mãe biológica, entre outros aspectos, nos dois títulos seguintes ela surgirá por meio da *bastardia* e da *orfandade*. Reencontraremos ainda a figura do agregado da casa (Nael), que nos contará as dores e injustiças decorrentes de sua posição ambígua, e daquele que, mais do que acompanhar o desmoronamento do lar em que nasceu, já cresce numa família destruída (Lavo).

Outra semelhança está na duplicação da escrita. Assim como a narradora do *Relato*, Nael e Lavo desnudam o romance que lemos. Com efeito, os dois últimos títulos de Hatoum constituem, segundo nossa leitura, livros dentro de livros. E ambos narradores indicam, desse modo, que o relato que desdobram consiste numa versão, interpretação dos fatos - e, como tal,

não pode ser simplesmente transmitido, mas implica uma construção. Além de narradores, Nael e Lavo são, pois, autores.

Porém, se a personagem enfocada no romance de estréia de Hatoum desnudou seu processo de criação ao nos expor e problematizar a impossibilidade de comunicar sua história, passando, como buscamos sustentar, por um rito de passagem em que tornou autora moderna, Nael e Lavo indicarão os limites de seu ato principalmente por meio da duplicação da escrita. Não acompanharemos, portanto, como na leitura anterior, a encenação de sua transformação em escritores - ao menos não da forma direta identificada no *Relato*, no qual nossa narradora exprimiu seu embaraço e sua incerteza quanto ao modo de ordenação dos depoimentos recolhidos.

Como vimos, esta personagem não nominada torna-se autora ao assumir uma escrita auto-reflexiva, fragmentada, rememorativa e incapaz de restituir o mundo relatado. Porém, embora tenha exposto, segundo afirmamos, “o caráter de ‘palco italiano’ da arte narrativa”²⁸⁷, ela não apresenta sua carta como um livro nem se declara escritora. Assim, se a forma epistolar permite a Hatoum expor as fortes dúvidas de sua personagem sobre a possibilidade de narrar, ela também insere a escrita produzida no interior do romance, cuja trama permite que o leitor forneça sentido a essa escrita: o desejo de nossa narradora de comunicar ao irmão distante o que viveu em sua visita a Manaus, e o pedido do irmão para que ela assim o faça. A etapa final do processo acompanhado (a transformação em autor) constitui, portanto, uma hipótese elaborada a partir da nossa interpretação da obra.

Já em *Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, não seguimos de tão perto as dores e dúvidas relativas ao ato de redação das respectivas histórias familiares. Na medida, porém, em que este ato se apresenta desnudado, poderíamos supor que seus autores em algum momento questionaram os limites da comunicação do que viram e ouviram, optando por frisar, por meio

²⁸⁷ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Op. cit., p. 61.

da duplicação do livro, o caráter problemático da transmissão proposta. Ao seguirmos por essa via interpretativa, consideraríamos estes romances também marcados pelo enfrentamento da impossibilidade de narrar.

O citado enfrentamento não será entendido, entretanto, como simplesmente dado, um desdobramento imediato e necessário da duplicação da escrita. Supomos, pois, que mesmo quando não focado diretamente pelo narrador, este deve atravessar a linguagem e gerar outros efeitos e tensões, produzidos pelo embate com o silêncio e a perplexidade diante da história testemunhada; pelas incertezas advindas da impossibilidade de se referir ao mundo com a segurança de um solo fundador e de uma identidade estável; pelo caráter de relato de relatos das histórias recolhidas aos fragmentos, nunca reunidas por uma memória coletiva.

Nesse contexto, apresentaremos uma distinção fundamental entre Nael e Lavo. Defendemos a hipótese de apenas o primeiro investir com força em sua posição fronteiriça, o que o levará a se deparar com a problemática da ausência de origem e a explorar as decorrências desta experiência em sua escrita: o estranhamento do mundo; a falta de apoio numa identidade sólida; o risco do encontro com a experiência-limite e a impossibilidade de dizê-la. Com efeito, para nos relatar sua história, Nael enfrentou o drama de sua vida (a ignorância sobre a identidade de seu pai), debatendo-se com a inexistência de um solo fundador e criando um *eu* capaz de interpretar seu passado de submissão e invisibilidade com os olhos críticos de quem desnaturalizou o mundo que o constituiu e, conseqüentemente, a si mesmo. Já Lavo aparentemente não sofrerá as dores e decorrências dos atributos que o caracterizam. Segundo buscaremos sustentar, ele não investe com potência suficiente em seu posicionamento liminar, não elaborando um olhar capaz de estranhar de modo contundente o familiar universo que recria. Lavo também não traz para o cerne de sua escrita a desestabilização de si mesmo, mantendo uma distância entre aquele que narra e o personagem que supostamente sofreu com as histórias relatadas e, nesse sentido, deveria deparar-se com a

perplexidade e a dificuldade de partilhá-las. Nesse contexto, a duplicação de sua escrita não deve ser entendida como marca da auto-reflexividade desta, mas como um dado do enredo, que se mantém afastado do miolo textual.

O enfrentamento dos limites da narrativa e a constituição de si como autor moderno ainda podem ser vinculados a uma determinada experiência estética de subjetivação. Este processo foi indicado no *Relato*, no qual nossa personagem, ao se debruçar sobre sua narrativa romanesca e rememorativa, reinventando seu passado, criou um *eu*, uma voz e uma imagem (aquela do pássaro) para si mesma. E será ainda apontado em *Dois Irmãos*, no qual Nael recusa os modelos de identidade de dois de seus possíveis pais (Omar e Yaqub) e elabora, pela memória e pela escrita, outro projeto de subjetividade.

Indagaremos, contudo, se Lavo também vive este processo. Supomos que embora o personagem passe por uma grande mudança ao longo da história, deixando de lado a antiga passividade e assumindo uma postura em defesa de seus ideais, esta transformação não parece ter sido alcançada por meio de seu ato de criação, permanecendo um elemento exterior a este. De acordo com nossa leitura, Lavo reúne atributos e colhe realizações similares àquelas dos outros narradores de Hatoum, porém sem realizar os mesmos movimentos em sua escrita - da fronteira ao originário; da experiência radical à defrontação com a dimensão do indizível; do sofrimento no presente ao imperativo de narrar ou morrer -, e enfrentar as dores decorrentes destes. Nesse contexto, se os acontecimentos vividos e testemunhados por ele foram reelaborados de alguma forma, permitindo-lhe transformar-se e inventar outra continuação para sua história, este processo não é obtido pela linguagem. O rompimento e a superação do passado, nesse sentido, limitam-se, mais uma vez, a um dado do texto, que permanece distante do bojo da escrita.

Antes de enfocarmos Nael e Lavo separadamente, gostaríamos de ressaltar uma última similaridade entre os três narradores: o caráter de sobrevivente destes. Segundo já expusemos,

esta sobrevivência pode ser interpretada de duas maneiras, ambas abordadas no exame do *Relato*. Relembramos. Em primeiro lugar, eles são sobreviventes num sentido restrito. Eles constituem, pois, aqueles que ainda estão vivos e buscam nos narrar a vida de quem se foi, e o sentido desta. O relato, nesse caso, transforma-se numa rememoração da vida produzida após a morte, essa figura cujo afastamento do mundo dos homens se relacionaria com o fim da narrativa, segundo Benjamin.²⁸⁸ De acordo com este sentido, tanto Lavo quanto Nael devem ser entendidos como sobreviventes. Ambos se debruçaram, pois, sobre a vida de seu amigo ou de seus familiares mortos, e sua escrita nasce deste movimento.

Em segundo lugar, os três narradores de Hatoum também sobreviveram aos dramas que testemunharam ou lhes antecederam: o ódio e ciúmes entre dois irmãos, o conflito entre os entes próximos que o criaram, a orfandade, a loucura, a humilhação. No caso do *Relato* e de *Dois Irmãos* a defrontação com essas experiências-limite aparece claramente, ainda que mantendo seu estatuto de indizível, por meio de evocações e relatos sobre a loucura da narradora, o abandono da figura materna, o sofrimento derivado da bastardia e da ignorância a respeito de quem é o próprio pai. Em *Cinzas do Norte*, porém, apenas sabemos que Lavo é órfão de pai e mãe. As cicatrizes e dificuldades derivadas deste fato não são trabalhadas por ele. E, deste modo, a informação figura como um acessório, mero atributo do personagem, descartável até, caso ela não pudesse ser intimamente associada às outras caracterizações dos narradores romanescos de Hatoum. Daí derivaria, suspeitamos, o tom sentimental do romance. Pois, se o narrador não se debruçou sobre sua experiência radical, e suas dificuldades em relatá-la e em vivê-la, ele poderá mais facilmente acreditar ser possível dizer o indizível, retirando a tensão e a problematização necessárias ao relato da sua dor e daquela do outro. Mas afastemo-nos por enquanto de Lavo e debruçemo-nos sobre o narrador do segundo romance de Hatoum.

²⁸⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit.

5.2 Entre a razão calculadora e o capricho

Dois Irmãos inicia-se com o esboço de um cenário de ruínas e o anúncio de uma morte. Sua primeira frase nos dá uma idéia do quadro de desilusão, desamparo e melancolia que será delineado em apenas duas páginas: “Zana teve de deixar tudo (...)” (DI, p. 11). Ao longo da leitura, poderemos concluir a sentença com complementos diferentes daquele escolhido pelo narrador, que relata a partida de Zana do bairro portuário de Manaus, da “rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância (...)” (DI, p. 11). Zana abandonou, pois, além da moradia de décadas, suas esperanças, o equilíbrio psíquico, o cotidiano familiar e, no fim, a própria vida. O tema da casa que se desfaz (e de seus vestígios na memória e no esquecimento), central nos três romances do autor, já é, aliás, sugerido antes mesmo do início da narrativa, por meio da epígrafe da obra, composta por versos do poema “Liquidação”, de Drummond.²⁸⁹

Assim, de modo similar ao começo do *Relato*, o segundo romance de Hatoum tem início com uma espécie de prólogo. Este é indicado de forma mais explícita ainda do que no livro anterior, visto que apenas o capítulo seguinte é numerado como o primeiro. Diferentemente do romance de estréia do escritor, porém, a abertura de *Dois Irmãos* não insinuará o imperativo narrar ou morrer (o que não significa que este não marque a obra). E em nenhum momento o fio do relato será entregue a outro narrador, de modo que não o caracterizamos como um prólogo-moldura. A estrutura narrativa do segundo romance de Hatoum distingue-se bastante, portanto, daquela do primeiro. Mais tradicional, ela tem um único narrador.

Os dados contidos nessa abertura consistem, contudo, nos elementos básicos com os quais adentraremos no romance. Nela, somos informados da morte de Zana, matriarca que exerce os papéis de esposa e mãe na família de ascendência libanesa cuja história

²⁸⁹ “A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os móveis todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis (...)” (Carlos Drummond de Andrade).

acompanharemos. Saberemos ainda que ela teve que deixar sua casa, pouco antes de morrer, e do seu intenso desejo pelo retorno do filho Omar. E aprenderemos sobre sua preocupação e seu desespero extremos, no final da vida, com a briga entre os dois gêmeos: “‘Meus filhos já fizeram as pazes?’”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte” (DI, p. 12). Mais uma vez, portanto, a morte surge já no início do romance e, mais uma vez, ela não transformará a vida da personagem em questão num exemplo a ser seguido pelos leitores, mas os levará antes a se indagar pelo sentido e pelas conseqüências dos atos da personagem.

E a dimensão de produção inconsciente, à qual fizemos referência no estado entre a vigília e o sono no qual se encontrava a narradora no início do *Relato*, também se faz aqui presente pela indicação dos pesadelos que Zana tinha antes de deixar sua casa, e pela sugestão do estado psíquico alterado em que esta se encontrava, confundindo imagem onírica e realidade:

(...) Zana via o vulto do pai e do esposo (já mortos) nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia *eu* a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar...eles estão nessa casa”, e aí de quem duvidasse disso com uma palavra, um gesto, um olhar. (DI, p. 11, grifo nosso)

O trecho acima traz a primeira aparição de Nael (“*eu* a ouvia repetir”). Apesar da discricção, somos desde então prevenidos: temos um narrador-personagem (ou um narrador homodiegético, segundo a terminologia de Genette²⁹⁰), que testemunhou parte dos acontecimentos. Logo adiante, ele continuará a se insinuar, porém permanecerá na sombra. Ainda não sabemos, pois, quem fala, qual é seu nome, sua posição, outros de seus atributos. Nael surgirá de modo negativo, em contraposição ao desejo de Zana pelo retorno, pela presença de outro, Omar: “‘Sei que um dia ele vai voltar’, Zana *me* dizia *sem* olhar para *mim*, talvez *sem* sentir a *minha* presença (...)” (DI, p. 12, grifos nossos). O narrador surge, portanto,

²⁹⁰ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Op. cit.

na condição de *invisível*. E esta invisibilidade não resulta apenas do estado perturbado de Zana, mas já sugere a situação de exclusão social e familiar em que ele se encontra. Hatoum insinua, portanto, que este narrador, mais do que testemunha ou espectador dos acontecimentos, também tem uma história.

Até então, porém, este *eu* que nos fala permanece misterioso. E a atmosfera de enigma e suspensão envolve o leitor, atento a qualquer indício a respeito de quem lhe conta aquele relato e preocupado em tecer os fios da trama que compõem este quadro de desilusão e decadência. Tal construção da narrativa esteia-se, segundo a crítica Leyla Perrone-Moisés, no segredo e no anúncio, que prendem a atenção do leitor ao longo do livro. E este segredo, no fundo, seria triplo. O primeiro deles consistiria exatamente na identidade do narrador; o segundo, naquela de seu pai; e o terceiro “é urdido na própria trama narrativa, pelos anúncios de um desenlace que só conhecemos nas últimas páginas.”²⁹¹ Em cada um deles, portanto, Nael desempenha um papel: “O narrador é detentor do segredo, parte integrante dele, e testemunha de uma história que implica todas as personagens.”²⁹²

Só aos poucos saberemos seu estatuto na casa aonde mora, de quem é filho, os sentimentos e conflitos vividos por ele. De modo similar à narradora do *Relato*, Nael permanecerá a maior parte do romance sem nome. E este, mesmo depois de revelado, só será enunciado mais uma única vez. Ele aparece na página 241, na voz de sua mãe, e mais adiante na página 254, enunciado por Zana.²⁹³ Ao nos enredar nesse clima de mistério, Nael nos atrai para o conflito central da sua vida: aquele relativo a sua própria identidade, vinculado à

²⁹¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2000. Jornal de Resenhas, p. 7.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Ao que tudo indica, Hatoum cogitou deixar o personagem anônimo. Segundo Maria da Luz Pinheiro de Cristo, que em sua tese de doutoramento se debruçou sobre o dossiê de *Dois Irmãos* (formado por diferentes versões do livro e outros materiais empregados na sua produção), “num pequeno esboço manuscrito do romance, o narrador aparece sem nome ou com a possibilidade de ser chamado de ‘curumim’.” Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. 2005. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. P. 22. Mais adiante, a autora aponta outro indício desta possibilidade: “Nas primeiras versões ele é o *curumim* sem nome, o filho de ninguém”. *Ibidem*, p. 110, grifo da autora.

ignorância sobre quem é seu pai. Mais do que isso. Ele nos coloca na mesma situação de ignorância vivida por ele.

Seu movimento é ao mesmo tempo semelhante e inverso àquele analisado no *Relato*. Neste, como mostramos ao examinar os abalos provocados pelo afeto *Unheimlich*, acompanhamos o processo de aniquilamento subjetivo vivido, a destruição do antigo *eu*. Já em *Dois Irmãos*, seguiremos a conquista e assunção de um nome. Trata-se de uma questão de privilégio. No *Relato*, o acento é dado à exibição do buraco no rosto no lugar da máscara, ao despedaçamento dos antigos limites faciais, aos movimentos e às hesitações de uma personagem fantasmagórica. Este processo, como vimos, levará a uma experiência de subjetivação, à criação de uma voz inspirada no vôo de um pássaro, que narrará a história libertando-se de parte do peso do passado.

Em *Dois Irmãos*, Nael nos chamará a atenção para a aquisição de um nome e lugar na sociedade da qual era excluído. Não sugerimos, porém, que o romance trabalhe com uma identidade fixa ou verdadeira que foi, enfim, encontrada. Como veremos, esta conquista também implicará a recusa (e a destruição) de uma determinada máscara, aquela que o mantinha invisível ou submisso, e envolverá uma experiência de subjetivação criadora. Segundo exporemos, o ato de assunção e enunciação do nome de Nael será alcançado por meio da escrita literária e da memória. Estas lhes permitirão elaborar um *eu* para falar livre das certezas e das garantias de qualquer solo fundador. Assim, ao final do romance, não interessará mais a Nael revelar a identidade de seu “verdadeiro” pai. Já em relação a seu processo de identificação, ele não negará suas dívidas: estas pertencem aos mortos. Prossigamos.

Ao longo do romance, conheceremos as impressões, os sentimentos e os pensamentos do narrador, além de sua posição social, sua história e, já no final do livro, seu nome. Seu estatuto de testemunha dos acontecimentos – no sentido de *testis*, daquele que assistiu ao

conflito entre dois personagens -, será então somado àquele de sujeito envolvido nos dramas relatados, que se cruzam com os seus, formando uma mesma trama.²⁹⁴ A partir daí, acompanharemos também a exploração do segundo sentido do termo testemunha: aquele que ressalta o caráter de sobrevivente desta, seu enfrentamento de uma experiência-limite. E é nessa condição, supomos, que Nael se defronta com a impossibilidade de comunicar o indizível, optando por uma narrativa lacunar, atravessada pela incompletude do sentido, pela duplicação da escrita e por imagens evocatórias do que não pode ser enunciado.

Nesse contexto, *Dois Irmãos* reúne diferentes marcas do posicionamento do narrador em relação àquilo que ele nos relata. Além de sugestões da existência de um indivíduo invisível para aqueles a seu redor, signo, portanto, da sua negatividade enquanto sujeito, o romance traz indicações da condição de testemunha de Nael (no sentido de *testis*) e dos encontros e bifurcações de seus próprios conflitos com aqueles desdobrados na narrativa. O personagem não se limita, portanto, a observar e comunicar o enredo. Nael integra a história que nos desdobra a qual, segundo exporemos, também é a sua. E ele surgirá ainda como depositário da memória familiar, aquele que reúne e costura os causos desfiados por outrem.

Seu estatuto de *testis* será sublinhado ao longo do relato por verbos como ver e ouvir – “eu ouvi” (DI, p. 12); “eu mesmo vi” (DI, p. 29); “pude enxergar” (DI, p. 176). Já ao focar

²⁹⁴ Lembramos que nas primeiras versões do romance Nael permanecia afastado dos acontecimentos relatados. Segundo Maria da Luz Pinheiro de Cristo, “o narrador mantinha uma distância dos dramas e conflitos por ele narrados. Essa distância comprometia todo o desenvolvimento da narrativa, pois mais do que testemunha, Nael, o narrador, participa da trama, está envolvido de uma forma ou de outra nos conflitos e tensões do romance. Sua implicação, no entanto, não aparecia nas primeiras versões dos manuscritos. ‘Passei um ano reescrevendo o narrador!’ afirma Hatoum. Nesse período o autor procedeu a aproximação de Nael com relação às outras personagens, mostrando seu envolvimento com a família e com os conflitos da casa. Embora marginal, sua história estava completamente entrelaçada à dessa família da qual fazia parte por uma via clandestina” (ibidem, p. 21-22). A autora destaca ainda problemas apontados por leitores dos manuscritos ao longo do processo de reescrita das diferentes versões. Entre estes, a opinião de que a dúvida do narrador sobre a identidade de seu pai deve ser importante para o leitor, pois o drama de Nael não aparece; e a conclusão de que Nael é apenas uma testemunha, precisando aumentar sua participação. Mais adiante, Cristo conclui: “Nas primeiras versões trata-se de um narrador testemunha que conta o que viu e ouviu, mas ao longo da construção do texto, nas versões seguintes, o narrador também é personagem, embora não tenha o lugar de protagonista na narrativa. Essa transformação que desemboca, nas últimas versões, na oscilação entre narrador-personagem e testemunha, ao mesmo tempo altera todos os personagens do romance e suas relações” (ibidem, p. 72). Ressaltamos que mais adiante, ao tratarmos de Lavo, buscaremos mostrar que este se diferencia de Nael e da narradora do *Relato* por se limitar ao papel de espectador, de testemunha enquanto *testis*.

sua condição de sujeito integrado na história, Nael nos revela não apenas suas emoções, reações e impressões – “eu invejava” (DI, p. 97); “fiquei agitado” (DI, p. 111); “me deixava confuso” (DI, p. 114); “me desnorteava” (DI, p. 147); “não tive pena dele” (DI, p. 179) –, que podem ainda ser lidas como circunscritas à função de observador (espectador parcial, evidentemente). Ele sublinhará também suas ações e impulsos – “eu as visitei” (DI, p. 105); “eu retribuiria” (DI, p. 128) -, não deixando dúvidas a respeito de sua participação na trama.

Lembramos, contudo, que a distinção entre os estatutos de *testis* e de sujeito participante na história é artificial e não deve ser entendida de forma rígida, pois obviamente todo ato de testemunho implica uma integração mínima à trama. Afinal, quem testemunha algo, o faz sempre a partir de um lugar e de uma certa proximidade da cena enfocada, o que implica uma via de acesso a esta. Há casos, além disso, nos quais o narrador precisou agir ativamente para poder testemunhar os episódios, como quando foi atrás de Zana e Perna-de-Sapo e pôde acompanhar cenas do desfecho do caso de Omar com a Pau-Mulato. Se operamos essa diferenciação é para chamarmos a atenção dos diferentes posicionamentos de Nael na história desdobrada, a qual ele observou – “(...) muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante” (DI, p. 29) –, ouviu e da qual ainda participou. E neste último caso, ele não constitui apenas um coadjuvante no enredo alheio. Em determinados momentos, Nael protagoniza a cena narrativa, dedicando-nos a nos relatar seus conflitos - e os nós e lacunas entre estes e a trama a qual assistiu.

Por fim, o narrador destaca ainda seu ato de recolher os causos e dramas familiares. Nael o sublinha ao focar a transmissão realizada por outrem – “me contava” (DI, p. 50); “me recitava” (DI, p. 51); “ele me fazia revelações” (DI, p. 51); “disse-me” (DI, p. 56). Desse modo, ele encena a narração a partir da qual ouviu parte das histórias e explicita suas fontes. E é nesse contexto que ressalta o caráter descontínuo e fragmentário da sua escuta e reunião.

Antes de iniciar o relato sobre um dos casos do romance (aquele de Omar com a Paulato), Nael afirma: “Desta vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu *juntava os cacos* dispersos, tentando *recompor* a tela do passado” (DI, p. 134, grifos nossos). Já quase no fim do livro, ao partilhar revelações feitas por Zana, o narrador sublinha que esta “falava *aos pedaços*” (DI, p. 251, grifo nosso). Nesse sentido, ele expressa a dimensão de *relato de outros relatos* de seu romance e a faceta construtiva e recriadora de sua tarefa. E ao reunir fragmentos e pedaços de histórias, ele também não formará um mosaico completo, pois certos mistérios do livro não serão esclarecidos. Nael não tem, pois, ao seu alcance, assim como a narradora do *Relato*, uma memória coletiva que tenha sedimentado e transformado em experiência transmissível o passado que o atravessa.

Mas prossigamos com o enredo de *Dois Irmãos*. No primeiro capítulo, após o prólogo, mergulharemos num passado mais remoto. Nael começará a nos contar a história de conflito e choque entre os “dois gêmeos” aos quais o título faz referência, a partir do retorno de um deles do sul do Líbano, por volta de 1945. Trata-se de um período anterior ao nascimento do narrador, que ele reconstruiu com base em relatos de outrem. E a figura do duplo, que aparecia com discrição no *Relato*, insinuada pelo par narradora/narratário, surgirá com força aqui, ocupando o centro dramático do romance. Desta vez, ela será focalizada a partir de um tema já intensamente explorado: aquele dos dois irmãos. Mais precisamente, da discórdia entre estes.

O motivo do duplo introduz no romance a problemática da fragmentação do sujeito, da impossibilidade de uma identidade una e fixa e da ruptura com a idéia de origem. Com efeito, segundo pretendemos mostrar, Hatoum não explorará na oposição entre os dois irmãos nenhuma possibilidade de conciliação ou de complementação entre os opostos. Nesse sentido, o autor nos indica que a procedência em comum – que no caso dos dois irmãos pode ser lida

pela mesma ascendência, a gestação partilhada e a formação inicial no mesmo óvulo - não deve ser entendida como uma origem. E sugere a idéia que nossas influências e pontos de partida também se quebram, rompem, fragmentam, como no caso do óvulo que formará os futuros irmãos. Assim, lida como uma metáfora, a divisão do óvulo e a formação de dois embriões, que gerarão irmãos radicalmente parecidos e diferentes, pode ser interpretada como a imagem de nossa história múltipla. Esta, embora nos atravesse, não nos pertence, trazendo elementos nos quais não nos reconhecemos, como o gêmeo com o qual não nos identificamos, mesmo que com ele nos confundam o tempo todo. Tal imagem aproxima-se, portanto, da noção de originário, que ao nos mostrar as temporalidades múltiplas que nos constituem, permite que vejamo-nos como marcados por diferentes identificações e contradições.

Idênticos fisicamente, os irmãos do romance “tinham o mesmo rosto anguloso, os mesmos olhos castanhos e graúdos, o mesmo cabelo ondulado e preto, a mesmíssima altura. Yaqub dava um suspiro depois do riso, igualzinho ao outro” (DI, p. 16), descreve-nos o narrador, referindo-se ao período em que eles tinham dezoito anos. A intensidade da semelhança física corresponde, contudo, ao contraste igualmente forte entre os temperamentos. Yaqub é o primogênito temeroso e introvertido, e Omar, o eterno caçula, impulsivo e atirado. A diferença entre os dois pode ser identificada numa fotografia, tirada quando eles tinham por volta de treze anos: “ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras” (DI, p. 21).

Filho preferido e eternamente paparicado pela mãe, Omar (anagrama de amor, como lembra Arthur Nestrovski²⁹⁵) se torna um adulto sem limite nem responsabilidade, cheio de *caprichos*. Já Yaqub aprende a planejar e *calcular*, de modo frio e com persistente dedicação,

²⁹⁵ NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais!, p. 22-23.

seu futuro, e também aquele de seus próximos. Dessa maneira, se o leitor é levado no início do livro a lamentar a sorte do primogênito, até o fim do romance ele perceberá, através das observações e dos fatos narrados por Nael, que entre esses Caim e Abel, ou Esaú e Jacó, não há vilão nem mocinho.

Os gêmeos se aproximam e se chocam num outro ponto, para o qual Perrone-Moisés também chama a atenção, central para compreendermos a força da rivalidade entre os dois. Ambos amarão e disputarão a atenção e preferência das mesmas mulheres, o que gerará embates e rancor. A primeira delas é a mãe, evidentemente. Desde o nascimento dos filhos, Zana dedicará um cuidado excessivo a Omar, em grande desequilíbrio com a atenção dispensada a Yaqub, que ficará a encargo da empregada Domingas. A disparidade da atenção pode ser em parte compreendida pelo fato de Omar ter adoecido muito nos seus primeiros meses, embora isso não explique nem muito menos justifique a desigualdade no afeto materno, sempre distribuído com mais generosidade ao caçula. Este, nos conta o narrador, “cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte eminente” (DI, p. 67). O afeto de Zana, porém, é atravessado ainda pela paixão incestuosa, pela cegueira e pelo ciúme doentio, criando difíceis obstáculos ao amadurecimento e à independência do filho. Omar constitui, em resumo, “o filho eleito”, segundo indica a anotação do próprio Hatoum numa espécie de árvore genealógica da família.²⁹⁶

Mas a desarmonia entre os gêmeos não ficará por aí. A partir do desequilíbrio no amor materno, e das decorrências deste, a rivalidade entre Omar e Yaqub será fomentada e crescerá. Ela produzirá sucessivos episódios de violência, alimentando o ódio que culminará no desastre final e fará da casa familiar o cenário de ruínas delineado na abertura. A rivalidade

²⁹⁶ Cf. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Op. cit., p. 78. Segundo Pinheiro de Cristo, Omar é assim caracterizado nesta árvore: “Errância, vagabundagem – o escolhido, o filho eleito – alguém que está fora, de passagem, mas que precisa de um teto – nômade e sedentário.” A árvore genealógica integra o dossiê do romance trabalhado pela autora em sua citada tese de doutoramento.

abrangerá ainda a disputa por outras mulheres: a irmã dos gêmeos, Rânia, que mantém um vínculo incestuoso com ambos (embora este não os leve, ao menos explicitamente, às últimas conseqüências); Domingas, a empregada da casa; e a futura esposa de Yaqub, Lívia. Esta protagonizará a história de ciúme e agressão física que terminará com uma cicatriz no rosto do primogênito (marca que o distingue fisicamente do irmão) e sua partida para o sul do Líbano.²⁹⁷

Nael nos narra o conflito ainda no primeiro capítulo. Antes, nos dá mais uma indicação sobre si mesmo. Ele nos relata que foi Domingas quem lhe contou o episódio da cicatriz, e nos revela seu vínculo com esta personagem:

Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão (relativa à cicatriz). Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela.

A minha história também depende dela, Domingas. (DI, p. 25)

Já sabemos, portanto, que a vida de Nael está ligada àquela de Domingas, apontada anteriormente como a empregada da casa. Somente no capítulo quarto, porém, esta será revelada sua mãe. De qualquer modo, o narrador enuncia explicitamente neste trecho: ele também tem, afinal, uma história.

²⁹⁷ A cicatriz de Yaqub, segundo Nelson de Oliveira, aproxima-o de Caim, marcado por Deus após ter matado Abel, o próprio irmão (OLIVEIRA, Nelson de. Dois irmãos que simbolizam o claro e o escuro dos arquétipos humanos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2000. Prosa & Verso, p. 4). É possível ainda identificar outras referências ao mito bíblico no romance. Num determinado trecho, o narrador chega a relatar, a respeito de Zana: “Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel” (DI, p. 227-228). Outra citação, desta vez referente à discórdia entre os gêmeos Esaú e Jacó, pode ser reconhecida no livro, no qual Omar é chamado pela mãe de “meu peludinho”, pois havia nascido mais cabeludo que Yaqub. Lembramos, nesse contexto, que Esaú é aquele que nasceu do ventre de Rebeca “como um vestido de pêlo” (Gênesis. A BÍBLIA sagrada. Londres, Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Britannica e Estrangeira, 1924. P. 24). Em *Dois Irmãos*, contudo, o gêmeo cabeludo não é o mais velho, e sim o caçula preferido da mãe. Benedito Nunes chama a atenção para a inversão realizada por Hatoum: “É Omar (Jacó) que agride Yaqub (Esaú); e este, que jovem ainda, é mandado para fora, para o Líbano, como o outro, Jacó, o mais novo, na lenda bíblica, é forçado a seguir para as terras da Labão; e é ainda Yaqub-Esaú que afinal, deixando Manaus e, tornando-se engenheiro de renome e grande empresário em São Paulo, sorrateiramente manobra, depois da morte da mãe, que em vão tentara unir os gêmeos, para destruir a casa da família e liquidar Omar-Jacó sempre sob a dependência da matriarca (...)”. Nunes sublinha ainda mais uma distinção fundamental entre o relato bíblico e o romance de Hatoum: enquanto o primeiro constitui um mito de conciliação, o segundo retrata uma rivalidade irredutível. Cf. NUNES, Benedito. Volta ao mito na ficção brasileira. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 207-218.

Mas concluíamos o episódio da cicatriz. Esta é resultado de uma agressão de Omar a Yaqub envolvendo a disputa por Lívia, “a menina loira” (DI, p. 26) pela qual ambos haviam se interessado e que se casará, muitos anos depois e sorrateiramente, com Yaqub. Assim como Flora, de *Esaú e Jacó*, Lívia não conseguia se decidir entre os irmãos. E “(...) olhava dengosa para os dois (...)” (DI, p. 27).²⁹⁸ Até que, no meio de uma sessão de cinema, no porão da casa de vizinhos, uma pane no gerador obrigou a interrupção da projeção:

(...) alguém abriu uma janela e a platéia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. (...) O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensangüentado do irmão. (DI, p. 27-28).

Além dos treze pontos no rosto e da cicatriz em meia-lua, a agressão se desdobrará num outro episódio traumático para Yaqub: a separação de seus pais e de seu país por cinco anos. Incompreensivelmente, o gêmeo agredido será aquele castigado. Pois, embora a idéia inicial de Halim fosse embarcar os dois filhos para o Líbano, Zana o convenceu a mandar somente o primogênito. Já Omar, na ausência do outro passou a ser “(...) tratado como filho único, o único menino” (DI, p. 15). Assim, se Halim apostou na possibilidade de a distância extinguir o ódio e o ciúme, embora também se preocupasse com a separação dos irmãos (“porque nunca se sabe como vão reagir depois...”, DI, p. 15), Zana não conseguia entender como pôde ter concordado com a viagem. “E ela permitira por alguma razão incompreensível,

²⁹⁸ A evidente citação de Hatoum da obra de Machado de Assis, que também relê o mito bíblico de Esaú e Jacó, se torna explícita na reprodução de um trecho do romance. O escritor manauara, porém, realiza mais uma inversão ao empregar a descrição machadiana de Flora, enunciada no livro pelo Conselheiro Aires, para retratar Rânia, com as palavras de Nael. Citamos os dois livros: “Gostava dela, era atraído pelo contraste de uma mulher assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo” (DI, p. 262); “(...) acholhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita... (...)” (ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esaú e Jacó*. In: _____. *Obra Completa*. Vol. I. Op. cit., p. 1.024). Maria da Luz Pinheiro de Cristo foi quem nos chamou a atenção para a inserção do trecho machadiano (CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Op. cit., p. 136).

por alguma coisa que parecia insensatez ou paixão, devoção cega e irrefreável, ou tudo isso junto, e que ela não quis ou nunca soube nomear” (DI, p. 16).

Yaqub voltará para casa marcado por um quádruplo abalo. Além de ter sido relegado no amor materno e sofrido com o distanciamento da família, não conseguirá esquecer outro acontecimento, ocorrido durante a estada no Líbano. Isso sem mencionar a violência sofrida. Pois, com o golpe, cresciam, junto com a marca em seu rosto, “a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse” (DI, p. 28). O primogênito podia ser diferenciado do irmão por sua cicatriz, por uma pequena mecha no cabelo e pelo esquecimento de palavras em português. Seu jeito era calado, reticente, “como se um silêncio paralisante o envolvesse” (DI, p. 16). Entretanto, lembramos, ele havia começado a emudecer antes mesmo da viagem, quando não reagia aos insultos dos colegas na escola, que zombavam de sua cicatriz, e obrigava seus pais a “conviver com um filho silencioso” (DI, p. 28). No Líbano, a recusa em falar permanece. Yaqub não responderá a nenhuma das cartas enviadas por Zana e ignorará a tentativa de conversa de uma visita.

Não se trata, portanto, apenas da dificuldade com o idioma, parcialmente esquecido, mas do efeito do choque da violência do irmão e da fissura provocada em sua vida pela brusca separação do universo familiar. Efeito, portanto, ao que parece, de sua impotência para reagir e elaborar naquele momento, aos treze anos, os acontecimentos que lhe atropelaram e se tornaram, assim, traumáticos. E diferentemente da personagem enfocada no *Relato*, que tenta superar o choque vivido por meio de sucessivas narrativas da morte trágica de Soraya Ângela, Yaqub opta pelo silêncio e pela desconfiança, ao menos quando estava entre os “seus”, na casa familiar. Até o fim do romance, não saberemos o que lhe ocorreu no Líbano, visto que ele evitava comentar o período em que morou por lá. Nael conta que, quando a irmã insistia no assunto, ele “se tornava áspero, quase intratável, contrariando a candura de gestos e a altivez (...). No entanto, havia acontecido alguma coisa naquele tempo de pastor. Talvez

Halim soubesse, mas ninguém, nem mesmo Zana, arrancou do filho esse segredo” (DI, p. 38-39). E este permanecerá, portanto, um dos mistérios do livro, cujo relato não se desdobra num sentido pleno e completo, assim como o *Relato*.

De volta ao Brasil, o primogênito se esforçará para preencher as lacunas de seu português hesitante. A descrição de suas noites de estudo lembra a dedicação de Hakim para aprender o árabe, a qual examinamos no capítulo dois como um árduo exercício sobre si mesmo por meio do qual Hatoum nos mostra a língua como uma utópica figura de origem. Segundo afirmamos, não possuímos uma identidade natural com nenhum idioma. Materna ou estrangeira, a língua nunca nos pertence integralmente, sendo sempre apropriada do Outro. E é esta mesma via interpretativa que tomamos para ler o reaprendizado de Yaqub de seu próprio idioma.

O português parece ser sentido, assim, como tendo sido usurpado pela viagem, além de surgir como a língua que, acreditando-se na ilusão da origem, deveria lhe pertencer integralmente, sem o custo de nenhum esforço. Mais uma vez, portanto, destacamos o *sentimento de perda* de uma língua ilusoriamente natural, o que faz com que Yaqub a *estranhe*, dispondo-se a estudá-la como se ela fosse um idioma estrangeiro. Tal sentimento, contudo, segundo mencionamos, não implica uma falta real, apontando somente para a percepção enganosa desta e para o estranhamento que transforma o outrora familiar em estrangeiro.

Nesse contexto, o retorno do domínio do português - que com o distanciamento da viagem reaparece em sua condição de língua do Outro - não será inteiramente automático. Ele deverá, mais uma vez, ser apropriado do Outro. Tal apropriação surge claramente na dedicação de Yaqub para aprender a própria língua. E esta dedicação indica ainda que o primogênito *estranha* o idioma, sentindo-o como perdido (roubado pelo distanciamento forçado ou percebido como uma falta). Pois, caso não se incomodasse nem se preocupasse

com o esquecimento parcial da língua (não estranhando esta), sua fluência ressurgiria de qualquer maneira, e poderia ser ilusoriamente percebida como automática, não como apropriada, reaprendida. Dessa maneira, embora estivesse feliz por compreender tudo que diziam a seu redor, e sentisse ressurgir “as palavras, a sintaxe, a melodia da língua” (DI, p. 23), seu domínio do idioma será também fruto de uma conquista realizada com afínco:

Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; repetia mil vezes as palavras malpronunciadas: atonito, em vez de atônito. A acentuação tônica...um drama e tanto para Yaqub. Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando as palavras, até que os sons dos nossos peixes, plantas e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca. Mesmo assim, nunca foi tagarela.” (DI, p. 31)

Chamamos a atenção para o fato de que Yaqub não se dedica somente ao aprendizado de uma suposta língua pura. Ao atravessar noites estudando a gramática, ele buscava ainda se familiarizar e relembrar o *tupi esquecido*, metáfora do idioma falado em sua cidade e a cujo acesso ele possivelmente sentiu-se barrado pela viagem. Nesse sentido, ele estranha e percebe como estrangeiro o português dos seus conterrâneos: de vocabulário próprio, misturado com outros troncos lingüísticos, enunciado numa determinada cadência e com um certo sotaque. O gêmeo precisa, portanto, não apenas adquirir conhecimento das regras e da gramática do português esquecido, mas também desobstruir o acesso vivido como vetado, tornando de novo familiar a forma como essa língua é apropriada por aqueles de sua região, até que ela deixe de *embolar na sua boca*.

Imaginamos ainda que o português do primogênito receberá interferências do árabe. Nesse contexto, seu “tupi relembrado” manterá uma dose de estranheza. Ele não o perceberá como inteiramente natural, sentindo-o atravessado por outros sons, palavras, ritmos. Yaqub mesmo comenta, muitos anos depois de seu retorno, nunca ter esquecido o árabe. Em sua declaração, ele contrapõe a lembrança deste idioma e do acontecimento misterioso vivido no país estrangeiro ao esquecimento completo do ambiente que o cercou durante cinco anos:

“(...) É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...” (DI, p. 119), disse, antes de acrescentar, referindo-se ao enigma já citado, não ter podido esquecer outra coisa.

Yaqub indica, portanto, a fissura introduzida em sua vida pela separação dos seus, fissura esta que marca também sua fala, aberta pela interferência da outra língua. E alguns de seus diálogos, como aqueles de outros personagens do romance (Halim, Zana), serão pontuados por uma ou outra palavra no idioma estrangeiro.²⁹⁹ Além disso, no momento de sua volta, parte desses também será descrita como tendo sido enunciada inteiramente em árabe. Desse modo, o narrador faz referência às “saudações em árabe” (DI, p. 14) entre pai e filho, no momento do reencontro, após o retorno, e às explicações, também em árabe, que Yaqub deu a Halim no mesmo dia.

Assim, apesar do aparente esforço para esquecer o difícil período vivido no Líbano, duas marcas surgem como inextinguíveis: a abertura da língua, pressionada pela outra, e o enigmático trauma. Tanto a fissura em seu português quanto aquela em sua vida cotidiana, provocada pelo afastamento de Manaus, engendram a ruptura com a idéia de pertencimento pleno e natural ao lugar de “origem” e, em última instância, com aquela de uma identidade una. Nesse sentido, além de ter decidido se dedicar ao aprendizado de sua própria língua (em vez de somente aguardar o retorno daquilo que “naturalmente” lhe pertenceria), atitude que já sugere o estranhamento do que outrora foi familiar e o rompimento com a noção de origem, Yaqub será descrito no romance como um personagem de comportamento variável, marcado pela oscilação e pela descontinuidade.

Com efeito, Domingas e Nael identificam uma alteração em sua postura, que muda quando ele está junto à família ou a sós com cada um deles. O narrador, por exemplo, escreve sobre a impressão ambígua que o primogênito lhe causou, “de alguém duro, resoluto e altivo,

²⁹⁹ Citamos como exemplo termos em árabe pronunciados pelo primogênito ao longo do romance: *baba* (DI, p. 14 e 15); *la*, (DI, p. 17); *mama* (DI, p. 17); *harami* (DI, p. 123).

mas ao mesmo tempo marcado por uma sofreguidão que se assemelhava a uma forma de afeto” (DI, p. 114). Esta duplicidade lhe deixa confuso: “Muita coisa do que diziam de Yaqub não se ajustou ao que vi e senti. Em casa, diante da família, ele se alterava, ficava desconfiado. Mas perto de mim não vestia uma armadura sólida, como dissera Halim a respeito do filho” (DI, p. 114). Mais adiante, Nael cita palavras de Domingas que complementam seu próprio juízo: “Logo que ele chegou do Líbano, vinha conversar comigo. Só ele entrava no meu quarto, só ele dizia que queria ouvir minha história...Ele só era calado com os outros” (DI, p. 195).

Poderíamos, evidentemente, “explicar” tal descontinuidade baseando-nos na trajetória de vida do personagem, na qual identificaríamos a “causa” de tal comportamento: o trauma do distanciamento, ou a preferência da mãe pelo caçula. Consideramos, contudo, mais profícuo ler essa oscilação como constitutiva de sua identificação pessoal, atravessada pelo conflito e distanciamento da figura materna (em cuja presença não se expõe, desconfia) e pelo investimento no vínculo afetivo com Domingas, sua “mãe postiça” (DI, p. 67). Nesse sentido, não supomos a existência de uma identidade primeira e mais verdadeira nem interpretamos seu comportamento como o ato de defesa do *eu legítimo*, que se disfarça na presença daqueles que lhe feriram. Assim, Yaqub é ao mesmo tempo desconfiado, duro e calado, além de atento, atencioso e capaz de expressar seu afeto. Entendido como nem inteiramente bom ou mau, ele escapa da interpretação maniqueísta que simplificaria seus atos cruéis no desenlace da trama ou enfatizaria sua posição de vítima no início desta.

Contudo, a ruptura entre os dois irmãos alcança um patamar bem mais abrangente, além daquele o qual vimos indicando, localizado na esfera pessoal (disputa pelo amor de diferentes mulheres, forte contraste entre temperamentos). Esta dimensão já foi sugerida quando contrapusemos os *caprichos* de Omar aos *cálculos* de Yaqub. Referimo-nos aqui ao dualismo entre *razão e emoção*, que pode ser desdobrado em diversos outros pares de

opostos: *mente e corpo, cultura e natureza, civilização e barbárie*. E estas oposições serão ainda marcadas por uma outra, integrante da nossa história, à qual nos referimos com base em obra seminal de Roberto Schwarz: entre a ideologia liberal e os mecanismos e as “razões” do *favor*.³⁰⁰ Com efeito, identificamos no romance o contraste entre, de um lado, a citada ideologia liberal, com sua defesa da liberdade, da igualdade e do universalismo dos princípios, influência incompatível com o Brasil escravocrata que fomos e cujos vestígios e heranças são explorados por Hatoum, segundo mencionamos no primeiro capítulo. Do outro lado da oposição, localiza-se o mecanismo do *favor*, que dominou as relações entre latifundiários e homens “livres” (porém dependentes) no Brasil do século XIX, retratado por Machado e examinado por Schwarz. Segundo o crítico, “entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo.”³⁰¹ Trata-se de uma ordem, portanto, a princípio incompatível com aquela liberal. No entanto, suas alianças e deslocamentos das idéias burguesas não são nada impossíveis, como resume o autor:

(...) as idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. (...) Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas (...) e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção. E naturalmente foram revolucionárias quando pesaram no Abolicionismo.³⁰²

Ressaltamos, contudo, que ao explorarmos a oposição entre clientelismo e valores burgueses racionais e individualistas nos limitaremos a apontar certos vestígios do paternalismo brasileiro que identificamos na obra de Hatoum, em seus vínculos e embates com os ideais liberais. Consideramos, pois, fundamental a interpretação dessas heranças para

³⁰⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Op. cit.

³⁰¹ Ibidem, p. 16.

³⁰² Ibidem, p. 26. Ao examinarmos as relações paternalistas neste segundo romance de Hatoum, inspiramo-nos ainda no excelente exame de *Dom Casmurro* realizado por Schwarz. Cf. SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: _____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

a compreensão tanto da figura do narrador quanto da rede de relações estabelecida entre os demais personagens do romance. Esclarecemos, assim, que as feições particulares do clientelismo da Manaus do século XX (sobretudo na sua segunda metade) não constituem nosso objeto de pesquisa, assim como sua hibridização com a ordem familiar libanesa e com os traços específicos do núcleo criado e focalizado pelo autor. Um exame mais realista do sistema de favor manauara exigiria, pois, um estudo histórico complementar que foge aos objetivos da tese, implicando ainda a consideração do mundo singular tratado pelo escritor. Este, como vemos, é composto por imigrantes libaneses comerciantes (e não por grandes proprietários) cujas famílias obedecem prioritariamente às vontades e decisões da *figura materna*, característica que surge com mais força ainda em *Dois Irmãos*. Pois, se no *Relato* acompanhamos os desentendimentos entre Emilie e o marido (ainda que a *matriarca* fosse o centro da casa e a depositária da memória familiar), no segundo romance de Hatoum “Zana mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele (Halim), paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela (...)” (DI, p. 54). Enfim, não nos propomos a realizar nem a construção de um sistema (dedicado a entender e descrever as alianças e formas do clientelismo no contexto mencionado) nem uma transposição do universo recriado por Machado de Assis ao mundo ficcional de *Dois Irmãos*, caminho que consideramos impróprio e fruto de uma interpretação grosseira. Isso não nos impedirá, entretanto, de nos debruçarmos sobre a figura do agregado, central no romance, e sobre as trocas de favores, os arbítrios e caprichos, em sua oposição aos projetos, ao individualismo e à defesa da razão, tais como estes surgem especificamente no romance.

Por fim, acrescentamos outra problemática encenada por meio da dualidade entre os gêmeos: a velha e inesgotável pergunta sobre o que define a identidade nacional. Afinal, somos trabalhadores ou preguiçosos? Racionais ou prisioneiros dos sentidos e das paixões?

Modernos ou atrasados? Tais oposições, contidas naquelas supracitadas, serão também lidas, portanto, como integrantes de discussões a respeito da nossa identidade, tendo atravessado diferentes discursos sobre esta. Como ressalta Estela J. Vieira, em cujo ensaio nos apoiamos em parte aqui: “Omar e Yaqub representam nas suas formas contraditórias os problemas de definição da identidade brasileira. Nesta reescrita o autor interroga estes discursos de identidade pondo-os dentro de uma tradição literária e intelectual.”³⁰³ Assim, de um lado teríamos a encarnação dos princípios da razão e do progresso (Yaqub) e, de outro, aquela da irracionalidade, dos sentidos e da natureza (Omar).

Tais antagonismos são alegorizados no romance por meio da rivalidade entre o gêmeo que permanece em sua cidade natal e aquele que se muda da província, estabelecendo-se numa grande metrópole no sudeste do país. Com efeito, desde o retorno do Líbano, Yaqub passará a exibir traços de *forasteiro*, fato que pudemos comprovar pela sua dificuldade em dominar o português. Mas não é apenas isso. O primogênito recusará os prazeres da cidade, isolando-se. Ele preferirá trancar-se em seu cômodo para dedicar-se aos estudos, e à execução de seus *planos* de sucesso voltados para o *futuro*:

Dias e noites no quarto, sem dar um mergulho nos igarapés, nem mesmo aos domingos, quando os manauaras saem ao sol e a cidade se concilia com o rio Negro. (...) O pai tampouco entendia por que ele renunciava à juventude, ao barulho festivo e às serenatas que povoavam de sons as noites de Manaus. (DI, p. 31-32)

A recusa em integrar-se à cidade se somará a seu comportamento comedido na própria casa, na qual habitou como “pouco mais que uma sombra” (DI, p. 44). Até decidir partir novamente cerca de cinco anos depois, radicando-se em São Paulo, onde vestirá a “máscara do que havia de mais *moderno* no outro lado do Brasil” (DI, p. 61, grifo nosso). Anos mais tarde, ao visitar os “seus”, o regresso não será ocasião apenas de reencontro, mas também de desconforto. Na moradia familiar, conta Nael, “ele não parecia um estranho, mas alguém que

³⁰³ VIEIRA, Estela J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Op. cit., p. 177.

não conseguia ser espontâneo na casa onde nascera” (DI, p. 112). Já ao andar por Manaus, percebe-se o impacto da distância e, provavelmente, do tempo: “Durante o nosso passeio pela cidade, enquanto nos aproximávamos da zona portuária, ele parecia *estranhar* tudo. Estava ensopado de suor, irritado com a sujeira acumulada nas ruas” (DI, p. 114, grifo nosso). Irritação que não durou nem o impediu de degustar sua *madeleine* numa banquinha de tacacá, onde “tomou duas cuias, sorvendo com calma o tucupi fumegante, mastigando lentamente o jambu apimentado, como se quisesse recuperar um prazer da infância” (DI, p. 114).

E os traços daquele que já não se sente inteiramente integrado à cidade em que nasceu, ao menos no momento citado³⁰⁴, serão somados ao perfil do indivíduo racional ao extremo, com todos os defeitos que esta descrição implica (cálculo, frieza, ambição desmedida, crueldade), seja quando avaliada com base nos valores da família ou quando criticada pela própria razão crítica. Nesse contexto, se Nael pode nos levar a acreditar, sobretudo numa primeira leitura, no seu apoio a Yaqub no conflito entre os gêmeos – apoio que sem dúvida existiu, mas nunca de modo completo ou inquestionável -, o desenlace da trama deixará claro seu rompimento com o mundo do primogênito. Não é preciso, no entanto, alcançar o fim do romance para identificar este olhar crítico. O narrador nos fornecerá ao longo do livro pistas do comportamento perverso do gêmeo preterido e indicações da impressão de ambigüidade que este lhe causava. Sua narrativa insinua, pois, que o projeto de vingança de Yaqub - que culminará com a prisão de Omar e a venda da casa familiar - foi maquinado muitos anos antes de sua execução. Nesse sentido, ao comentar as cartas enviadas pelo primogênito de São Paulo, Nael observa: “Ele se sofisticava, preparando-se para dar o *bote*: minhoca que se quer serpente, algo assim (DI, p. 61, grifo nosso)”. Chamamos a atenção para a referência bíblica, enunciada com humor, que será repetida mais vezes, por outros personagens, antes do desfecho da trama.

³⁰⁴ Posteriormente, em outra visita, Yaqub se mostrará mais à vontade no ambiente familiar e na cidade natal: “Tampouco se comportou como hóspede. Era um filho que volta à casa dos pais e ao lugar da infância” (DI, p. 195), escreve Nael.

Lembramos ainda que as feições de personagem *estrangeiro* não colocam Yaqub em pólo oposto à “nação” brasileira. Pelo contrário. O *forasteiro* aqui veste a máscara da identidade nacional. Com efeito, em diversos momentos, Hatoum sublinha o vínculo do primogênito com os destinos escolhidos ou louvados pelo país em sua História. Vieira ressalta esses vínculos no citado ensaio: o desfile do primogênito com farda de gala no Dia da Independência; sua opção pela profissão de engenheiro, a qual o levará a contribuir para a construção de cidades brasileiras; e a própria identificação entre personagem e país expressa na frase “Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor” (DI, p. 41).³⁰⁵ Para completar, o primogênito se aliará ao regime militar. Hatoum indica, assim, que nem sempre os princípios liberais do direito à liberdade e o primado da lei andam de mãos dadas com a chamada razão moderna ou com os projetos de “modernização” e de “progresso” defendidos em seu nome, e alegorizados por Yaqub.

Omar se identificará com o Brasil num outro sentido e plano. O caçula parece mesclar traços da figura estereotipada do “nativo” - cuja caracterização é atravessada por preconceitos etnocêntricos que interpretam o “local” a partir de valores exteriores às culturas em questão – a feições do indivíduo privilegiado e autoritário que impõe seus caprichos numa ordem patriarcal. Omar constitui, pois, uma figura forte, assustadora e mesmo grotesca. Nascido numa família de situação confortável, cujos rumos eram em grande parte decididos pela matriarca da casa, a mãe que lhe mimava, o caçula não se preocupa em planejar o futuro nem aposta no “progresso”. E age como se estivesse acima da lei, chegando a estuprar Domingas. Diversas de suas características podem, pois, ser remetidas tanto à imagem redutora do brasileiro preguiçoso e avesso ao trabalho quanto àquela do representante da ordem patriarcal que rejeita os princípios mais modernos propulsores do capitalismo.

³⁰⁵ VIEIRA, Estela J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória*. Op. cit.

Boêmio e impulsivo, Omar não se deixa contaminar pela ética do trabalho. Suas raras ocupações serão o contrabando ou a pesca, esta última num período em que foge de casa para viver com a Pau-Mulato. O trabalho, no primeiro exemplo, é ilícito, caminho fácil para se fazer dinheiro, excluindo a idéia de *merecimento*. No segundo, consiste somente num meio de sobrevivência e subsistência, recusando as noções de planejamento ou carreira. E diferentemente do irmão, o caçula não se dedicará aos estudos nem conseguirá diploma, chegando a ser expulso do colégio dos padres por agredir um professor. Ele passa boa parte de suas manhãs dormindo na rede vermelha pendurada no alpendre da casa familiar, após as farras noturnas. Como sublinha Vieira, “as características de Omar lembram algumas das múltiplas de Macunaíma, o anti-herói nacional de Mário de Andrade. Enquanto Yaqub está ligado ao mundo racional dos números, o caçula relaciona-se com as letras (...).”³⁰⁶ Para completar o contraste com o irmão, Omar se opõe à ditadura militar, que matou seu amigo, o poeta e professor de francês Antenor Laval.

Mas não é apenas isso. O caçula encarna ainda os princípios dos sentidos, da paixão e da natureza, entendida como incontrolável. Com efeito, ao longo do romance ele é freqüentemente comparado a um animal, o oposto do indivíduo “civilizado” da metrópole. A aproximação é feita por diferentes personagens. Nael escreve, por exemplo, que o caçula “no começo da tarde, *rugia, faminto* (DI, p. 61, grifos nossos). Já Halim, no meio de uma conversa, solta a seguinte: “Conheço um *bicho*, mas sem muita coragem” (DI, p. 121, grifo nosso). A oposição deste *animal* com o ideal de indivíduo racional que moldou Yaqub se torna ainda mais clara quando este último desabafa com o pai sobre o irmão: “Um mal-agradecido, *um primitivo, um irracional*, estragado até o tutano” (DI, p. 122, grifo nosso). E diferentemente do primogênito, que vestia uma armadura em casa, escondendo seus

³⁰⁶ Ibidem, p. 177.

sentimentos e pensamentos, o caçula “se expunha até as entranhas” (DI, p. 112).³⁰⁷ Citamos por fim um último exemplo, reproduzindo a descrição feita por Nael do retorno de Omar para casa, após suas bebedeiras, na época em que ele ainda estudava no colégio dos padres:

De madrugada, na hora do último sereno, voltava para casa. E lá estava Zana, impávida na rede vermelha, no rosto a serenidade fingida, no fundo atormentada, entristecida por passar mais uma noite sem o filho. Omar mal percebia o vulto arqueado sob o alpendre. Ia direto ao banheiro, provocava em golfadas a bebedeira da noite, cambaleava ao tentar subir a escada; às vezes caía, inteiro, o corpanzil suado, esquecido da alquimia da noite. Então ela saía da rede, arrastava o corpo do filho até o alpendre e acordava Domingas: as duas o desnudavam, passavam-lhe álcool no corpo e o acomodavam na rede. Omar dormia até meio-dia. O rosto inchado, engelhado pela ressaca, *rosnava* pedindo água gelada, e lá ia Domingas com a bilha: derramava-lhe na boca aberta o líquido que ele primeiro bochechava e depois sorvia como uma *onça sedenta*. (DI, p. 32-33, grifos nossos)

Segundo indicamos, tais pólos em oposição não receberão tratamento maniqueísta. Hatoum não tomará, pois, partido de nenhum dos dois irmãos nem os reconciliará. E embora um deles possa ser declarado vencedor do conflito, o final de ambos será melancólico e infeliz. Assim, se a ênfase na razão calculadora levará à crueldade planejada que acaba por isolar ainda mais o personagem; aquela na emoção, nos prazeres do corpo e no arbítrio provocará a punição (aplicada com os punhos da “lei” em tempos de regime de exceção), o desequilíbrio psíquico e, por fim, também o isolamento.³⁰⁸ E no final das contas, razão e emoção, tais como alegorizadas pelos gêmeos, apoiarão ou gerarão arbítrios: a aliança de Yaqub com o regime militar, os atos inconseqüentes e violentos de Omar mencionados ao longo do livro, como o estupro de Domingas e o roubo dos dólares do irmão. A brutalidade moldará, portanto, os dois personagens, como sugere Rânia, ainda que num ato em defesa de Omar:

³⁰⁷ Yaqub também chega a ser comparado a um animal no romance, mas num número bem menor de vezes do que Omar. Já no final do livro, Zana diz, por exemplo: “(...) Yaqub se casou como um cardeal, sem conhecer mulher. Casou escondido em São Paulo, longe da família, que nem um bicho...” (DI, p. 249).

³⁰⁸ O estado de loucura de Omar é insinuado por Nael no trecho final do livro, quando o narrador se refere ao “olhar à deriva” (DI, p. 266) do gêmeo, no último encontro entre os dois: “Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva” (DI, p. 266).

Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa. Escreveu que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou desprezá-lo para sempre, queimar todas as suas fotografias e devolver as jóias e roupas que ganhara, caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. Cumpriu à risca às ameaças, porque Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz do que uma resposta escrita. (DI, p. 261-262)

E se os dois personagens, situados em extremos opostos, terminam por se identificar na crueldade e no infortúnio, não se trata de escolher entre eles. É preferível, pois, buscar entender que razão, emoção ou favor estão em jogo cada vez que essa opção se coloca. Parece ser este, ao menos, o caminho trilhado por Nael. E neste caso, ele se decidirá por rejeitar as direções tomadas por ambos os gêmeos. Recusará ainda a via escolhida por Rânia, dedicada ao comércio: “Me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido” (DI, p. 262).

Assim, apesar de ter crescido entre os dois irmãos, Nael preferirá uma “terceira margem”, optando por não seguir os passos de nenhum dos dois. Nem aquele que permaneceu grande parte de sua vida “presente demais” (DI, p. 61) nem o outro que se mudou para São Paulo, e cujas histórias ele escutou ao longo de sua infância. “Cresci vendo as fotos de Yaqub e ouvindo a mãe dele ler suas cartas” (DI, p. 61), escreve. E a “terceira margem” de Nael será aquela da escrita, aquele espaço desterritorializado ao qual perseguimos, mas sem sentir o solo sob nossos pés. Ao comentar esta via escolhida por seus narradores, Hatoum sugere a presença do imperativo narrar ou morrer. Com efeito, o autor afirma não desejar o destino de nenhum de seus personagens, exceto dos seus narradores que “sobreviveram para escrever um livro. Só percebi isso quando estava terminando *Cinzas do Norte*. Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história. Um pouco como Sherazade, que inventa e fabula para não ser decapitada. Nós vivemos a síndrome de Sherazade.”³⁰⁹ Debrucemo-nos, pois, sobre a figura de Nael.

³⁰⁹ BORGES, Julio Daio. Milton Hatoum. *Digestivo Cultural*. Op. cit.

5.3 O “filho de ninguém”

Nael é filho bastardo de um dos três homens da família nuclear de *Dois Irmãos*, cuja história de formação e esfacelamento ele nos transmite. Sua narrativa é construída principalmente a partir de relatos que ouviu de sua mãe, Domingas; de Halim, um de seus possíveis pais (ainda que ele não mencione explicitamente esta possibilidade); e do que ele mesmo presenciou, vivenciou e experimentou. Ele pode ser visto ao mesmo tempo como integrante e excluído da família, quase escravo e homem livre. Trata-se, pois, de um agregado da casa, assim como a narradora do *Relato*.³¹⁰

Acompanhemos um pouco o que ele mesmo enuncia sobre seu passado. Até o quarto capítulo do romance, Nael nos terá feito importantes revelações sobre si mesmo, de modo bastante esparso: seu testemunho dos momentos finais de Zana e de outros episódios da casa, o entrelaçamento de sua vida com aquela de Domingas, a escuta ao longo de seu crescimento das cartas enviadas por Yaqub de São Paulo, o ingresso na escola abandonada por Omar e a moradia no quartinho dos fundos, além de outros indícios de sua situação de exclusão. Será no início do citado capítulo, porém, que ele passará ao centro da narrativa e partilhará conosco a dolorosa dúvida a respeito de sua ascendência paterna:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (DI, p. 73)

Outra vez, deparamo-nos com imagens de rio e de barco associadas à ausência de origem, no sentido de um solo fundador, garantia de uma identidade estável. Nael enuncia, dessa forma, a contingência que marcou sua chegada ao mundo, a ânsia por um passado misterioso e a dor do abandono: seu sentimento de ter sido “esquecido” dentro de um barco,

³¹⁰ Lembramos que a figura da bastardia foi trabalhada por Hatoum em seu primeiro romance. Referimo-nos à personagem Soraya Ângela, filha de Samara Délia e de “pai desconhecido”, que morre ainda menina.

até que, aleatoriamente, uma das margens o acolheu. E embora expresse o desejo pela apropriação de sua história, pelo entrecruzamento da sua vida naquela de seus antepassados, ele já sugere o risco contido na procura pela origem: o rio deserto, o vazio. Portanto, ao que tudo indica, Nael se deparou desde muito cedo com a impossibilidade de se fiar à ilusão de um solo fundador. E parece ainda ter vivido o sofrimento extremo daquele que busca a origem como ausência, o rio deserto no qual ele foi jogado, defrontando-se com a experiência-limite.

Seu conflito é agravado pelo silêncio de Domingas em relação ao assunto, que acaba por também emudecê-lo. Às vezes sua mãe começava a dizer algo, mas em seguida “interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes” (DI, p. 73). A “fraqueza” de Domingas, que a impede de falar, provavelmente se origina de algum sentimento vinculado à autoridade familiar: o medo, a obediência aos patrões (com quem teria feito um acordo) ou a vergonha por ter sido violentada. E embora sua tristeza consiga por vezes frear as perguntas do filho, ele permanecerá com sua grande dúvida.

Ele e seu leitor, que o acompanhará na busca pela identidade paterna. O narrador nos conduzirá, assim, pela decifração do comportamento de Domingas e dos dois gêmeos, operação que, evidentemente, se mostrará incompleta, vencida pela indecisão. Ele nos conta, nesse sentido, que quando Omar viajou para São Paulo, sua mãe

rastreava todos os móveis do quarto, não parava de encontrar objetos, fotografias, brinquedos, a velha farda de guerra do Galinheiros dos Vândalos. Era diferente do quarto de Yaqub, vazio, sem marcas ou entulho: abrigo de um corpo, nada mais. Não sei qual dos dois minha mãe preferia limpar. O fato é que todos os dias, de bom ou mau humor ela entrava em cada quarto e se demorava antes de começar a limpeza. E se o remo e as tralhas do Caçula lhe exaltavam o ânimo, o despojamento do espaço de Yaqub lhe esfriava a cabeça. Talvez minha mãe gostasse desse contraste. (DI, p. 107)

Num outro momento, Nael menciona seu próprio silêncio, e provavelmente seu medo: a dificuldade de perguntar a Halim sobre seu pai, dificuldade esta que não o impede de continuar atento aos pequenos gestos capazes de revelar o segredo. “Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele” (DI, p. 133). Entre o horror que sentia por Omar e falta de correspondência no olhar de Yaqub (“O olhar dele não me intimidou, mas não sei se eram olhos de um pai. Ele nunca respondeu ao meu olhar”, DI, p. 232-233), o narrador permanece remoendo seu conflito.

Agregado, bastardo e corroído por esta dúvida, Nael difere radicalmente da narradora do *Relato*, que, como vimos, defende seu estatuto igualitário em relação aos outros filhos de Emilie. O narrador de *Dois Irmãos* nem de longe recebeu o mesmo tratamento ou teve os mesmos direitos e oportunidades que Omar, Yaqub e Rânia. E ele tem plena consciência da hierarquia que existia na casa familiar, e da distância que o separava dos filhos do casal. Esta hierarquia é descrita pelo próprio, quando retrata e compara os cômodos ocupados pelos quatro na casa. Até a localização de seu quarto, no quintal, já demarca um território fronteiriço, entre a casa e a rua:

Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. (DI, p. 29-30)

A condição de agregado na família para a qual sua mãe trabalha como empregada não traz, portanto, nenhuma ilusão de igualdade ou de plena integração. Ao mesmo tempo em que cresceu nessa casa (ou melhor, nos *limites* desta), enterrou sua mãe no jazigo da família e recebeu até uma espécie de herança, Nael sacrificou seus estudos para servir aos integrantes deste núcleo, sempre dormiu num quarto no quintal e viu sua mãe ser explorada e aviltada,

esmorecendo ao longo da vida. Domingas, ele nos conta, morreu “quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e, quem sabe, ao mundo” (DI, p. 65).

Contudo, não é apenas o posicionamento entre a família e fora dela, entre o interior da casa e a rua, que indica o caráter fronteiro do narrador. Sua etnia também traz a marca da mistura e da fronteira: nem branco nem índio, ele é caboclo. Não nos referimos aqui a nenhuma idéia de “raça” ou de “mistura racial” que o determinaria, mas aos conjuntos de valores, hábitos e crenças que o marcaram. Nael é filho de uma índia apartada de seus próximos e de “pai desconhecido”, tendo sido criado longe da família e dos costumes de sua mãe. Ele não pertence inteiramente nem ao universo do povoado de São João, no qual Domingas viveu até ser levada para Manaus, nem ao mundo da família libanesa, a qual integra numa condição marginalizada. O narrador de *Dois Irmãos* é, portanto, alguém capaz de sentir de forma bastante aguda a atrofiação das tradições e dos valores estáveis, perguntando-se sobre o sentido da vida e dos episódios que testemunhou.

Uma cena descrita por ele nos sugere sua separação do mundo materno. O cenário é a praça da Matriz, num domingo à tarde em que ele foi passear com a mãe. “Sentados na escadaria da igreja, índios e migrantes do interior do Amazonas esmolavam. Domingas trocou palavras com uma índia e não entendi a conversa; as duas se benzeram quando os sinos deram seis badaladas” (DI, p. 240). Nael, ao que tudo indica, não compreendeu a língua falada pelas duas mulheres, sendo incapaz, conseqüentemente, de acompanhar ou participar do diálogo travado. O distanciamento do mundo de Domingas não o impedirá, entretanto, de inserir sua história naquela dos indígenas do Amazonas, identificando-se com estes. Nael enunciará, assim, seu pertencimento a esta etnia massacrada cujos integrantes vivem à margem da cidade. Citamos dois trechos para sustentar esta idéia. No primeiro, ao nos relatar um episódio de humilhação do passado, Nael relembra uma tarde na qual se sentiu mal sob o sol forte:

Sentei num banco sombreado por um caramanchão. Olhava para a rua Simon Bolívar, que dá para os fundos do orfanato onde minha mãe havia morado. Pensei nela, no tempo que havia passado naquele cativo, e depois me lembrei das palavras de Laval: que ali, debaixo da praça, havia um cemitério indígena. A algazarra de um grupo de homens me despertou. Quando se aproximaram do caramanchão, um deles apontou para mim e gritou: “É o filho da minha empregada”. Todos riram, e continuaram a andar. Nunca esqueci. Tive vontade de arrastar o Caçula até o igarapé mais fétido e jogá-lo no lodo, na podridão desta cidade. (DI, p. 179)

A cena da afronta sofrida por ele está, portanto, intimamente associada em sua memória à lembrança da violência impingida a sua mãe, arrancada de seu povoado, e à referência ao cemitério indígena. Assim, ao nos narrar a humilhação vivida entrelaçando-a a massacres de tribos e à trajetória de Domingas, Nael traz para o presente este passado parcialmente soterrado, buscando outras possibilidades para continuar esta história. Desse modo, independentemente de ter sido criado no interior ou na cidade e da língua que ele fala, é com o sofrimento de Domingas e dos outros índios marginalizados de Manaus que ele se identifica, e tenta reavivar no seu próprio relato.

O segundo trecho que citaremos pode ser comparado àquele sobre o qual nos debruçamos no *Relato*, no qual a narradora penetrava na “cidade proibida”, defrontando-se com a alteridade existente em si mesma. Já em *Dois Irmãos*, Nael nos revela suas escapadas aos domingos, quando, ao cumprir ordens de Zana, aproveitava para passear pela cidade. E ao se deparar com um “outro mundo”, diferente daquele que o cercava em Manaus, ele não ressalta sua estranheza em relação àqueles moradores, mas a semelhança física existente entre as mulheres que via e sua própria mãe:

(...) passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava. (DI, p. 80-81)

Nael vincula, portanto, o sofrimento de sua mãe àquele dos indivíduos inteiramente excluídos da sociedade. E o “outro mundo” visto por ele não apenas faz parte da sua cidade, como a narradora do *Relato* reconhece, mas constitui claramente aquele a partir do qual ele interpreta a história que nos narra sobre si mesmo. Morador de um belo sobrado localizado no bairro portuário de Manaus (ainda que no quartinho dos fundos), onde podia comer e beber fartamente, Nael insere sua trajetória de vida na daqueles seres “que improvisavam tudo para sobreviver”. Porém, como buscaremos ainda mostrar, ele também estranhará a si mesmo, experiência que nos parece indispensável para que se liberte da condição de invisibilidade na qual vivia e nos relate sua história com o olhar crítico que temos acompanhado.

Antes de prosseguirmos, consideramos necessário frisar que a caracterização de Domingas como uma “índia” demanda cautela. A personagem não deve ser lida nem com olhos em busca de pureza nem com aqueles à procura de uma fiel representatividade nacional ou local. Domingas, lembramos, vive afastada dos “seus” desde menina, e passou por certa transformação. Como mencionamos no primeiro capítulo, após tornar-se órfã, ela foi levada para Manaus, tendo sido alfabetizada e “educada” religiosamente num orfanato, no qual viveu por cerca de dois anos. Segundo o relato de Halim, era “uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs” (DI, p. 64). Supomos, portanto, que ela deixou essa instituição de alguma forma modificada, processo que terá prosseguimento na casa de Zana e Halim, na qual conviverá e negociará com outros costumes e valores.

Além disso, ao nos descrever a separação de Domingas de seu povoado, seus hábitos novos e antigos, Hatoum não busca restituir as crenças ou a linguagem de uma determinada etnia. Segundo o escritor, ele não podia nem mesmo desejava “construir um personagem indígena, no sentido antropológico de trabalhar com o sistema simbólico e social de um povo. Eu não tinha uma vivência intensa com uma tribo, nem havia feito um estudo rigoroso sobre

qualquer nação indígena.”³¹¹ Hatoum foi mobilizado, principalmente, “por uma adesão afetiva a pessoas desgarradas de seus povoados, que moravam e trabalhavam em Manaus.”³¹² Uma de suas fontes na criação da personagem está, portanto, nas várias “Domingas” que ele conheceu em sua cidade natal. Nesse contexto, o autor conclui, a respeito da personagem, que “ela é e não é uma índia”.³¹³ Ou, como Nael mesmo nos conta, sua mãe, “não (era) muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade” (DI, p. 67).

No entanto, ressaltamos, se a mãe de Nael não constitui uma índia “pura” nem foi transposta para o mundo da ficção com o máximo de representatividade possível, o fato de ela ser vista e tratada como pertencendo a esta etnia é fundamental para compreendermos sua história e aquela do narrador. Lembramos aqui a declaração de Hatoum de que “os índios na Amazônia são párias”³¹⁴, complementar à descrição que ele faz de Domingas e ao relato de sua trajetória. O escritor observa, por exemplo, que o internato no qual sua personagem viveu existe: “Ainda está lá, com suas religiosas que ‘educam’ e transmitem os valores da ‘civilização’ às caboclas e índias pobres ou miseráveis que são enviadas do interior do

³¹¹ HATOUM, Milton. Laços de parentesco: ficção e antropologia. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. P. 137.

³¹² Ibidem, p. 137. Neste mesmo artigo, Hatoum aponta outra fonte de inspiração para a criação de Domingas: a personagem Félicité, do conto “Um coração Simples”, de Flaubert. As duas fontes, aliás, se imbricam. O escritor conta que, em sua leitura de juventude, “o personagem de Flaubert parecia saltar das páginas traduzidas pela professora de francês às edículas das casas burguesas da minha cidade” (ibidem, p. 140), acrescentando que chegou a presenciar episódios de “humilhação e resignação, cenas que lembravam muito a vida da pobre Félicité” (ibidem, p. 140). Ressaltamos que Hatoum é responsável, ao lado de Samuel Titan Jr., pela tradução de uma edição nacional que traz esta narrativa de Flaubert. Cf. FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

³¹³ HATOUM, Milton. Laços de parentesco: ficção e antropologia. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Antropologias, histórias, experiências*. Op. cit., p. 138.

³¹⁴ ALVES, Terciane. A tolerância racial no Brasil é um mito. In: MARETTI, Eduardo (org.). *Escritores*. Op. cit., p. 222.

Amazonas para a capital.”³¹⁵ Não importa, portanto, se a personagem constitui uma índia “verdadeira”, mas sim a identificação dela a esta etnia, e o tratamento recebido daí decorrente.

A empregada mantém uma postura servil e de dependência não apenas financeira, mas também afetiva, em relação à família libanesa que explora seus serviços. Ela constitui uma agregada cuja submissão confunde-se com a escravidão, segundo mencionamos no primeiro capítulo. Domingas era, pois, a “sombra servil” (DI, p. 34) e a “escrava fiel” (DI, p. 35) de Zana. “Meio escrava, meio ama” (DI, p. 67), como descreve Nael, referindo-se a um período anterior a seu nascimento. Não por acaso, o narrador menciona diversas vezes o ideal de *liberdade* em seu relato, seja para fazer referência aos sonhos de Domingas, “louca para ser livre” (DI, p. 67), como ela disse, ou ao alívio que ele mesmo experimentava ao mirar o rio em suas tardes de folga, quando “a imensidão escura e levemente ondulada (...) me devolvia por um momento a liberdade tolhida.” (DI, p. 81). E é esta mesma idéia que está em jogo quando Nael nos conta que conseguiria o diploma do Liceu Rui Barbosa: “minha alforria” (DI, p. 37).

Mas enquanto Domingas tem medo de fugir da cidade e parece esperar que a liberdade seja concedida como um favor, o narrador defende uma postura mais ativa e exigente. Esta diferença entre eles aponta para a oposição entre a ordem e a ideologia paternalista e àquela liberal, como veremos. “Entregue ao feitiço da família” (DI, p. 67), a mãe de Nael se limitou a sonhar com a liberdade, não seguindo ao impulso do filho, que se empenhava pela tomada de iniciativa: “ou a gente age, ou a morte de repente nos cutuca, e não há sonho na morte” (DI, p. 67). E parte da inércia de Domingas vinha da dependência afetiva mencionada: “preferiu capitular, deixou de agir, foi tomada pela inação. Pela inação e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia. Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça (...)” (DI, p. 67). Para completar o círculo de

³¹⁵ HATOUM, Milton. Laços de parentesco: ficção e antropologia. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Antropologias, histórias, experiências*. Op. cit., p. 139.

aprisionamentos, a paralisia de Domingas acaba por também atar Nael à casa, de modo que os laços familiares prevalecem por um bom período de sua vida.

No relato sobre seus projetos de fuga, o narrador menciona o “conto da paciência” no qual Domingas teria caído. Sua mãe, ao que tudo indica, esperava a liberdade resignadamente, como um favor. Reproduzimos o trecho:

Olhava para todos aqueles barcos e navios atracados no Manaus Harbour e adiava a partida. A imagem da minha mãe crescia na minha cabeça, eu não queria deixá-la sozinha nos fundos do quintal, não ia conseguir...Ela nunca quis se aventurar. “Estás louco? Só de pensar me dá uma tremedeira, tens que ter paciência com a Zana, com o Omar, o Halim gosta de ti.” Domingas caiu no conto da paciência, ela que chorava quando me via correndo e bufando, faltando aula, engolindo desaforos. Então, fiquei com ela, supor-tei a nossa sina. E passei a me intrometer em tudo. (DI, p. 90)

Filho de uma desgarrada, Nael precisará conquistar um lugar para si na terra em que vive, já que seu nascimento não lhe garantiu por direito esse lugar. E do mesmo modo que sua posição resultará de uma conquista, seus vínculos e laços com os integrantes da família na qual cresceu, e que é e não é a sua, também não serão dados e aceitos passivamente, mas constituirão frutos de escolhas. Este caminho, contudo, não será nada fácil. Para percorrê-lo, Nael contará com os favores recebidos (que lhe permitirão estudar e abrir-se a novas possibilidades de ser), com o desenvolvimento de um olhar crítico, e com seu ato de escrita e memória.

Ao iniciar seu relato, o narrador já havia se libertado em parte da situação de sujeição extrema na qual viveu, tendo rompido com a dependência familiar, recusado certos papéis sociais e conquistado uma profissão. Supomos, porém, que a experiência de escrita foi fundamental neste processo de questionamento do seu próprio mundo, interpretação de sua história e criação de um *eu* que nos narre seu passado. Dessa maneira, quando estiver chegando ao final do livro, tendo já reinventado sua trajetória, criticado o universo que o constituiu e elaborado uma voz capaz de tecer e desmanchar as tramas da sua infância, ele finalmente nos enunciará seu nome.

Assim como a narradora do *Relato*, o passado de Nael faz pressão sobre o presente, exigindo ser salvo. Nesse sentido, o narrador nos conta: “até hoje me vejo correndo da manhã à noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens” (DI, p. 88). E do mesmo modo que a personagem analisada anteriormente, Nael se caracteriza pelo desejo de capturar o tempo submerso. Ele sempre teve, pois, “sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio” (DI, p. 91). O personagem pode ser visto, assim, como um indivíduo marcado pela dificuldade de esquecer, assombrado por imagens de um outro tempo que ameaçam envelhecê-lo. Dessa forma, para salvar seu passado, e especialmente seu presente, ele deverá mergulhar nestas imagens, buscando articular memória e esquecimento; o tempo de hoje àquele que custa a passar. Assim, muitos anos depois de ter acompanhado o embate entre Yaqub e Omar, após a morte de quase todos os personagens envolvidos, ele nos relata sua história e aquela dos dois irmãos. Partindo da necessidade do presente e da passagem do tempo (que contribuiu para o esquecimento dos acontecimentos), ele investe na possibilidade de produzir outras leituras para o passado e de transformá-lo em experiência.³¹⁶ Estes acontecimentos, certamente, não serão inseridos numa memória coletiva, mas poderão ser sedimentados num exercício de criação e interpretação de si mesmo, do outro e do mundo que ajudam Nael a elaborar e reinventar a si mesmo, o outro e o mundo.

Sustentamos, portanto, a hipótese de que, ao se debruçar sobre a história de sua família – focalizando sua posição fronteira – e explorar num ato de rememoração a situação de extremo sofrimento da infância e juventude, provocada pela ignorância a respeito da identidade de seu pai e pela situação de exclusão em que se encontrava, Nael recriará seu passado e seu próprio *eu*. Por meio da escrita literária e da memória, ele enfrentará ainda a

³¹⁶ O próprio Nael ressalta a importância do esquecimento para sua narrativa ao nos relatar outra tentativa de escrita, na época em que sua mãe morreu: “Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas” (DI, p. 244).

ausência de origem, percebendo não ser contemporâneo do que o faz ser e estranhando o próprio mundo. Com efeito, identificamos no romance uma série de marcas indicativas da experiência originária. Esta surgirá, sobretudo, a partir da confrontação entre as ideologias liberal e paternalista, confrontação que supomos ter auxiliado Nael a questionar a ordem que o regia: aquela do favor. Vamos a estas marcas.

Segundo afirmamos, Nael se distingue de sua mãe por apostar no alcance da liberdade pela via da conquista, e não esperá-la como um favor. A diferença entre os dois parece se localizar no caráter fronteiro do narrador. Pois, ao mesmo tempo em que também será submetido a um regime de exploração e dependerá do favor, Nael freqüentará a escola e ganhará livros, tendo acesso a um “outro mundo” que ainda não é o seu. Há, pois, em seu cotidiano uma brecha para que alcance a libertação afetiva e financeira, diferentemente de sua mãe, que não conseguirá contrapor a ordem familiar a outras possibilidades de ser, permanecendo presa aos que abusam de seu trabalho e mesmo àquele que violou seu corpo (Omar). Enfim, apesar de excluído e invisível para alguns, Nael agarrará as oportunidades recebidas. E estas são concedidas, ao menos em parte, devido a seus laços sanguíneos com a família libanesa, como constatamos ao lermos a narrativa de seu nascimento, feita por Domingas: “‘Quando tu nasceste’, ela disse, ‘seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ia estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. (...)’” (DI, p. 241).

Muitos anos depois, ao nos reconstruir sua história, Nael confrontará os valores regidos pelos desejos, caprichos e favores dos donos da casa com aqueles do direito e da igualdade, experimentando-se como tendo sido constituído por ordens contingentes e particulares. Esta confrontação é indicada, por exemplo, na hierarquia traçada por ele entre os membros (“legítimos” e “ilegítimos”) da família, graduação correspondente aos cômodos que eles ocupam na casa. Ao fazer esta comparação, Nael opõe a desigualdade vivida por Rânia

(em menor grau) e por ele (mais intensamente) à igualdade entre os gêmeos (que será desmentida num outro momento, visto que o afeto de Zana pende para o lado de Omar). Nesse contexto, porém, apenas os filhos legítimos e homens têm “direito à igualdade”. Ao examinar a hierarquia familiar, aceita com naturalidade em outro contexto, com os olhos dos princípios da igualdade iluminista, a primeira mostra-se não apenas injusta, mas, sobretudo, nada evidente. E, se ela não é evidente, por que aceitá-la? Prossigamos.

Bastardo e agregado, Nael estará sujeito a caprichos de Zana e dependerá de favores de outros membros da família, que lhe proporcionarão momentos de lazer, lhe permitirão se vestir melhor e ter livros para estudar, caminho que o levará a se profissionalizar e a se libertar desta situação. Para dedicar-se aos estudos, ele receberá, por exemplo, ajuda de Halim, graças a quem entrou no colégio. Seu “avô” também “arrumava no meu quarto os manuais que o Caçula desprezava e os muitos livros que Yaqub deixou ao viajar para São Paulo” (DI, p. 37-38). Será ainda Halim quem lhe proporcionará momentos de festa nas tardes de folga, dando-lhe alguns trocados: “Entrava num cinema, ouvia a gritaria da platéia, ficava zozinho de ver tantas cenas movimentadas, tanta luz na escuridão. Depois eu cochilava e dormia (...)” (DI, p. 81). Mais adiante, Yaqub virá a seu auxílio. O primogênito o presenteará com livros e pagará a reforma de seu quatinho, livrando-o da convivência com goteiras e mofo.

Mas independentemente dos caprichos e favores que extrapolam o dia-a-dia, variando segundo as circunstâncias e a boa vontade de outrem, Nael tem “deveres” (serviços) e “direitos” (mais favores) na casa, que ele descreve ao nos relatar sua rotina. Estes, evidentemente, também dependem da (boa ou má) vontade do casal, porém obedecem a uma certa regularidade:

Podia freqüentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava

em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. Saía a qualquer hora para fazer compras, tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. Era um corre-corre sem fim. Zana inventava mil tarefas por dia, não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis. A estátua da santa no pequeno altar tinha que ser lustrada todos os dias, e uma vez por semana eu subia à platibanda para limpar os azulejos da fachada. (DI, p. 82)

O estabelecimento dessas “regras” deriva em grande parte das decisões e vontades de Zana, em negociação, supomos, com os outros membros da casa e até com vizinhos. Podemos imaginar ainda que elas estão em sintonia com hábitos aceitos na Manaus da época. Contudo, embora correntes no mundo descrito e, portanto, capazes de passar por evidentes, tais determinações constituem, em geral, frutos de arbítrios e costumes entendidos como injustos segundo a ótica defensora dos chamados direitos do homem (e daqueles da criança e do adolescente). Elas estão, portanto, em desacordo com os ideais dos princípios liberais aos quais Nael terá acesso, permitindo que ele as desnaturalize.

Este distanciamento de si mesmo (e abertura para o Outro) aponta, segundo afirmamos, para a realização da chamada experiência originária. Esta parece ter se tornado possível graças à distância existente no presente em relação a ele mesmo: as ordens clientelista e liberal. Distância, portanto, entre os discursos enunciados em nome dos direitos do indivíduo e da igualdade entre os homens e a ordem autoritária que rege o cotidiano e a situação de exclusão na qual ele vive. Trata-se da separação entre o ver e o dizer, permitindo que, por meio das lacunas existentes entre as palavras e as coisas, o sujeito perceba que as construções entendidas como naturais não passam de construções: a família, as regras, os hábitos. Por meio desta experiência, em que o narrador percebe não ser contemporâneo do que o faz ser, não possuindo, pois, uma origem que o levaria a aceitar todas as influências e ordens que o constituem, Nael poderá romper com os limites que o definem – ato que, evidentemente, engendrará outros limites, invisíveis.

Ao se perceber como constituído por contingências, Nael poderá descrevê-las como tais, como podemos constatar ao ler o trecho destacado acima. Ele sabe, assim, que a

permissão para beber e comer depende de uma vontade, assim como as ordens que obedece se subordinam a arbítrios. Em resumo, seus “direitos” e “deveres” dependem de fatores como o incômodo gerado no outro (“podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se *importavam*”) ou suas exigências do momento (“Zana *inventava* mil tarefas por dia”). A prestação de favores aos vizinhos, por meio dos serviços de Nael, também é enunciada explicitamente pelo narrador. Segundo seu relato, não há dúvidas que os favores prestados são entre Zana e os vizinhos, e não entre Nael e estes, que, segundo conta o narrador, “às vezes nem agradeciam” (DI, p. 82).

Nem sempre, contudo, as regras são ditadas por Zana. E às vezes os “moradores legítimos” da casa discordam delas entre si, o que apenas reforça seu caráter arbitrário e contingente. Tal discordância, e a violência de se submeter ao capricho do outro, surge num dos trechos em que Nael nos narra seus embates com um dos gêmeos:

E havia também Omar. Aí tudo se embrulhava, foi um inferno até o fim. Eu não podia comer à mesa com o Caçula. Ele queria a mesa só para ele, almoçava e jantava quando tinha vontade. Sozinho. Um dia, eu estava almoçando quando ele se aproximou e deu a ordem: que eu saísse, fosse comer na cozinha. Halim estava por perto, me disse: “Não, come aí mesmo, essa mesa é de todos nós”. O Caçula bufava, depois se vingava de mim. (DI, p. 88)

A mesma confrontação entre as lógicas da “razão” e do “capricho” surge quando Nael nos descreve sua dedicação aos estudos, e relata os empecilhos enfrentados para se aplicar com a seriedade necessária. Como fizemos referência no primeiro capítulo, o narrador se via freqüentemente impedido de ir à aula (um dos seus “direitos”) devido a caprichos de Zana, que lhe ordenava que cumprisse outras tarefas. E ele demonstra percepção do caráter arbitrário das determinações da patroa, pois afirma que “ela era teimosa, se sentia melhor quando dava ordens” (DI, p. 88). Tais ordens, portanto, são remetidas ao ato de vontade do qual derivam, remissão que permite lê-las como injustas quando elas são analisadas a partir de outros princípios.

Já o afinco aos estudos é contraposto à ociosidade de Omar, que abandonou o colégio no último ano e jamais ingressou numa universidade. Este, nos conta o narrador, “nunca suportou me ver estudar noite adentro, concentrado no quartinho abafado” (DI, p. 88). O incômodo parece se localizar na inversão dos papéis: o agregado-empregado aplicando-se no lugar do filho legítimo, que desprezou tal projeto de vida. E a confrontação entre as duas ordens localiza-se na identificação e explicitação do incômodo do outro. Nael enunciara ainda aquele de Zana, ao ver o filho, após a morte de Laval, passar horas trabalhando sob o sol quente, decidido a dar uma de jardineiro da casa. Ela, observa, “devia achar estranho me ver sentado no quartinho, lendo e estudando, enquanto o filho mourejava” (DI, p. 207). A afirmação, como vemos, traz implícita a compreensão da visão do outro de que “filhos não mourejam” e “empregados não estudam”. Ao enunciá-la, o narrador critica e ironiza a ideologia regente, explicitando a distância desta em relação ao que, num outro mundo, também parece evidente: jovens estudam e adultos trabalham. Isso não implica, contudo, que o próprio Nael na ocasião, muitos anos antes de nos contar sua história, também não pudesse se surpreender com a visão do filho eleito de Zana executando seu próprio serviço no quintal. Como ele nos relata: “Era *estranho* vê-lo assim, tão perto do nosso canto, descalço e sujo” (DI, p. 204, grifo nosso). Ao que parece, o estranhamento inicial, ainda não questionado, se tornará matéria para a observação irônica e crítica do mundo que o constituía.

Citemos um último exemplo: o aniversário de dezoito anos de Nael, considerado por ele “inesquecível”. O episódio será relatado a partir da correspondência e comparação estabelecida entre ele e Omar. Desta vez, porém, o narrador receberá um tratamento capaz de fazer concorrência e despertar ciúme e raiva no caçula. Expliquemo-nos: o aniversário foi pouco depois do assassinato do professor de francês Antenor Laval, ocasião em que tanto Nael quanto Omar adoeceram. E a alegria do narrador derivará dos cuidados que recebeu de

Halim, Yaqub e Domingas nos dias em que ficou de cama, atenção ainda mais valorizada quando comparada àquela dispensada ao caçula.

Passei alguns dias deitado, e me alegrou saber que Halim dera mais atenção ao neto bastardo que ao filho legítimo. Ele sequer pisou na soleira da porta do Caçula. No meu quarto entrou várias vezes, e numa delas me deu uma caneta-tinteiro, toda prateada, presente dos meus dezoito anos. (...) Foi um aniversário inesquecível, com minha mãe, Halim e Yaqub ao lado da minha cama, todos falando *de mim, da minha febre e do meu futuro*. Lá em cima, o outro enfermo, enciumado, quis roubar a comemoração da minha maioridade. Escutamos gemidos, gritos, pancadas, sons de metal, uma zoadada dos diabos. (...) Não, ele não deixaria por menos, não ia permitir que eu *reinasse* um só dia na casa. (...) Rânia subia e descia com compressas e pratos de comida. Zana não se despegava dele; ela se ressentiu com Domingas e Halim, que não tinham ido ver o Caçula. Minha mãe não foi visitá-lo. Halim não suportava escutar os cochichos entre Zana e o filho. No meu quarto, ele repetia, cabisbaixo: “Tu entendes isso? Entendes?” (DI, p. 200-201, grifos nossos).

O trecho contrasta fortemente com aquele já citado no qual Nael aparece invisível aos olhos de Zana, tendo sua condição de sujeito negada. Nele, o narrador parece já caminhar em direção à autonomia e à realização como sujeito, incentivada por parte dos membros da casa. Ao menos, ele já é reconhecido como tal por esses personagens, que lhe falaram “de mim, da minha febre e do meu futuro”. Chamamos a atenção para o fato de seu direito a um futuro ser mencionado no momento em que alcança a “maioridade”. Esta pode, portanto, ser interpretada metaforicamente: maioridade no sentido de rompimento com a dependência e submissão. A mesma maioridade, portanto, que foi entendida como alcançada pela razão na era das Luzes. Lembramos a definição de Kant do Iluminismo, comentada por Foucault em ensaio já citado: “Kant indica (...) que esta ‘saída’ que caracteriza a *Aufklärung* é um processo que nos liberta do estado de ‘menoridade’. E por ‘menoridade’ ele compreende um certo estado da nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de alguém para nos conduzir nos domínios nos quais convém fazer uso da razão.”³¹⁷

³¹⁷ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Op. cit., p. 566. Não nos ocupamos aqui nem de reproduzir a integralidade da apresentação de Foucault do texto de Kant nem seu exame deste.

A maioria de Nael, contudo, está ameaçada de *roubo*, não sendo aceita por Omar, que esbraveja diante de tamanha audácia. Pois, na terra em que ele vive, ela é entendida como pertencendo aos “reis”, como se pode concluir a partir da insinuação de que a comemoração dos dezoito anos, com todo o simbolismo que esta carrega, implica um reinado (“ele não deixaria por menos, não ia permitir que eu *reinasse* um só dia na casa”). Para libertar-se do estado de menoridade, Nael ainda terá, desse modo, outras conquistas pela frente. Parte delas ele as alcançará num período de sua vida a respeito do qual não nos relata tão minuciosamente. O narrador nos fornece, porém, algumas informações importantes a respeito dessas conquistas: ele se distanciará dos dois gêmeos (e de Rânia, que se ressentia com a sua omissão em relação à prisão de Omar), começará a dar aulas no antigo liceu em que estudou (passando a viver, portanto, de seu salário) e iniciará a escrita do que, supomos, se transformará no romance que lemos. Já quase no final deste, tendo recriado seu passado - interpretado-o de forma crítica e completando assim seu rompimento e questionamento da ordem familiar que o sujeitava -, Nael nos narrará o episódio em que Domingas lhe revelou a identidade de seu pai. O narrador optará, porém, por se calar sobre esta identidade, deixando-nos com a dúvida que foi aquela de sua vida:

Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão.” (DI, p. 241)

Neste mesmo trecho do seu relato, seu nome é pronunciado pela primeira vez, na voz de sua mãe, pouco antes da citação reproduzida acima. Nael, Domingas explica, é uma homenagem ao pai de Halim: “Ele (Halim) foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei...” (DI, p. 241). Poderíamos daí deduzir que o

narrador alcançou finalmente a condição de sujeito graças à informação a respeito de sua ascendência. Nossa interpretação, entretanto, segue o sentido inverso.

Sustentamos que Nael redige o próprio nome após ter conseguido, por meio da escrita e da memória, criar um *eu* para falar que recusa qualquer fundamento originário, libertando-se assim não apenas da ausência de um “pai”, mas da necessidade de um solo fundador que garanta o sentido da sua história e uma identidade una e estável para si mesmo. Para elaborar este *eu* e reinterpretar o passado, Nael precisou enfrentar a ausência de origem, experiência a partir da qual apropriou-se e questionou sua história, reinventado a si mesmo. Nesse sentido, ele não considera necessário partilhar conosco a identidade deste “pai” (em sentido estrito e amplo), do qual não mais depende. Mais do que isso. Ao mesmo tempo em que nos dá pistas ora de que pode ser filho de Yaqub, ora de Omar, conclui não ter nenhum dos dois como pai: “Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos” (DI, p. 264). Assim, ao mesmo tempo em que rejeita ambos os gêmeos como pais, e exclui tanto Zana quanto Rânia de sua família, Nael enuncia sua identificação com Halim. Este se transforma, portanto, numa espécie de “avô” que não lhe deu nenhum pai. Um avô localizado na “terceira margem”.

A recusa a Yaqub, e a firmeza contida no ato de escolha de sua própria família (liberta da imposição dos laços sanguíneos), manifesta-se de forma aguda num determinado ato de Nael. Ele nos conta este após revelar ter jogado no lixo as folhas de um projeto de engenharia do gêmeo, recolhidas por ele após terem sido rasgadas por Omar:

Nunca me interessei pelos desenhos da estrutura com suas malhas de ferro, tampouco pelos livros de matemática que Yaqub havia me dado com tanto orgulho. Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub. Nas últimas cartas ele só falava do futuro, e até me cobrou uma resposta. O futuro, essa falácia que persiste. Só guardei um único envelope. Aliás, nem isso:

uma fotografia em que ele e minha mãe estão juntos, rindo, na canoa atracada perto do Bar da Margem. Ela quase adolescente, ele quase criança. Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas. (DI, p. 263)

A montagem do passado concretiza-se assim no recorte da imagem, da qual o primogênito e seus cálculos ambiciosos são excluídos. Já do outro gêmeo, detestado antes mesmo de Nael ter conhecimento da violência cometida contra Domingas, o narrador ainda anseia por um gesto: o reconhecimento das ofensas. “Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão” (DI, p. 265). No entanto, assim como sua mãe nunca escutou esse pedido, Nael e os outros índios de sua história também serão deixados no silêncio. Seu agressor, simplesmente, lhes dará as costas: “Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu às costas e foi embora” (DI, p. 266).

Ironicamente, não será Yaqub, em sua alegoria dos ideais liberais, quem se libertará da ordem familiar. A vingança do primogênito, calculada e executada com os braços da lei, foi um gesto movido pelo ódio e pelo amor exasperados pela família, à qual se manteve, portanto, preso. O único personagem do romance a romper com esta ordem será Nael. Este, como vimos, apesar dos favores recebidos e dos direitos usurpados, conseguiu examinar com independência intelectual e afetiva os danos e o risco de seguir as trilhas de seus dois possíveis “pais”.

5.4 Da ruína ao pó

“Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia” (CN, p. 9). A carta acima foi redigida por Mundo (Raimundo), protagonista de *Cinzas do Norte*, ao amigo Lavo (Olavo). E se o autor da citada

correspondência não tem mais tempo nem forças para se debruçar sobre seu passado, seu amigo se dedicará a esta tarefa, recriando sua vida. O terceiro romance de Hatoum já traz em sua abertura, portanto, a perplexidade e a busca pelo sentido da vida imposta pela morte de um próximo. E a decisão de percorrer os labirintos da memória decorrida desta perplexidade: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude” (CN, p. 9-10), escreve Lavo.

Uma segunda observação, contudo, também pode ser feita a partir da leitura do trecho reproduzido. A primeira impressão é que nesta obra, a linguagem, embora mais seca, se insinua menos e descreve mais os sentimentos dos personagens, deixando um espaço limitado para evocações da dimensão do indizível. Como, pois, debruçar-se sobre a dor vivida na hora da morte sem sugerir o que não pode ser enunciado? A descrição de Mundo, ao contrário, parece tentar dar conta do seu sofrimento físico e emocional, buscando dizer, inclusive, o limite do que não pode ser dito, “a dificuldade para encontrar palavras” (CN, p. 305), como escreve o protagonista num outro trecho de sua correspondência. Ao tentar exprimir esta dificuldade numa frase, assim como sua dor, e não permitir que este limite atue no miolo textual de sua carta ou seja evocado por uma imagem, o personagem enfraquece a própria narrativa e sua capacidade de nos afetar. As lacunas, aqui, parecem ter sido transformadas em reticências, sem potência suficiente para pressionar, fragmentar ou remeter o texto a esferas da experiência que não podem ser ditas nem vistas. Assim, ao lermos o adeus de Mundo a Lavo, e a revelação da defrontação dele com a farsa de sua vida, e daquela de sua mãe, sentimos em determinados momentos uma brisa sentimental e ingênua atravessar a carta. Prossigamos.

O amigo que morre e aquele que sobrevive, narrando-nos sua história, formam mais um duplo da obra de Hatoum. Suas famílias foram aparentadas e suas mães, melhores amigas, chegando a engravidar na mesma época. No entanto, o destino de ambas as mulheres e de

seus respectivos filhos serão radicalmente distintos. Raimunda morreu num naufrágio ao lado do marido, Jonas. Seu filho Lavo, órfão de pai e mãe, será criado pela tia Ramira, costureira pobre que vive em eterno conflito com o irmão, o tio Ran (Ranulfo).³¹⁸ Já Alícia ascendeu socialmente ao realizar um casamento sem amor com Jano (Trajano Mattoso). E Mundo se tornou, assim, o “herdeiro” de um grande proprietário, termo empregado por seu suposto pai para se referir a ele quando ainda era recém-nascido. Jano confunde, de maneira aberrante, o filho com o sucessor. Quando bebê, Mundo já saía em fotografias no jornal, tiradas na propriedade familiar, entre fardos de juta ou num monte de castanhas, e seu pai dizia aos visitantes que ele seria “o maior exportador da região” (CN, p. 217). Seu destino, contudo, será a rebeldia, e sua vocação, a arte.

Nascido em berço de ouro e cercado de privilégios, Mundo é o anti-herdeiro exemplar. Ele recusará os projetos do pai para seu futuro, assim como seus valores, e abraçará a carreira artística, rejeitada com veemência por Jano. “Queria passar o tempo todo desenhando. É um vício, uma doença...” (CN, p. 32), diz este ao fazer referência à saída de Mundo do ginásio Pedro II. O protagonista se rebelará contra a autoridade paterna e tudo mais que Jano representa, travando um duro e violento embate com este ao longo do romance. Mundo e seu pai alegorizam, assim, uma série de oposições exploradas pela obra: entre arte e mercantilização; liberdade e autoritarismo; oposição e apoio à ditadura; identificação e exclusão dos índios; criação e cálculo. Pai e filho, outra vez, não vivem uma relação de continuidade e identificação, mas sim de brutalidade e ruptura.

³¹⁸ Determinados personagens de *Cinzas do Norte* podem ser identificados, apresentando uma maior ou menor semelhança, em contos anteriores ao romance: “Dois tempos” e “Varandas da Eva”. Estas narrativas colocam em cena tio Ran (aparece em ambos os contos), Minotauro (presente em “Varandas da Eva”), tia Mira (a tia Ramira de Lavo, supomos, também citada em “Varandas da Eva”). Ambas são relatadas por um personagem anônimo, que pode ser facilmente lido como o próprio Lavo. Outro personagem citado em *Cinzas do Norte* é o alemão Gustav Dorner, um dos narradores secundários do *Relato*. Ao comentar os privilégios do amigo Mundo, no quinto capítulo do romance, Lavo observa que ele era um dos poucos que podiam aprender alemão com o estrangeiro. Cf. HATOUM, Milton. Dois tempos. In: BONASSI, Fernando; MODESTO, Carone et al. *A Alegria*. São Paulo: Publifolha, 2002. P. 31-38; HATOUM, Milton. Varandas da Eva. In: PRIETO, Heloisa (org.). *De primeira viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P. 19-28.

A tensão e mútua agressão que dominam os episódios envolvendo os dois explodem em atos de violência física, presenciados por Lavo, que defende ora uma vítima, ora a outra. Mundo tem sua pele marcada, como Yaqub, com uma cicatriz, vestígio da brutalidade paterna. A marca foi produzida pelo cinturão de Jano numa acalorada reunião familiar sobre o ingresso do “herdeiro” como aluno interno do Colégio Militar, discussão na qual este “insulta” os amigos vigaristas de Jano. Mundo traz ainda outro sinal, em sua mão direita. Este, só decifraremos ao lermos um dos relatos de Ran inseridos no livro. Trata-se, concluímos, de um corte feito quando criança, ao fugir do porão da casa. Já Jano, um homem doente, diabético, morrerá em sua casa após a última briga com o filho, na qual este o empurrará ao chão e só não baterá nele porque será impedido por Lavo. “Não quis me ouvir e, de mãos fechadas, berrou: ‘Me solta, porra. Vai lá com aquele covarde. Não és o filho que ele queria ter?’” (CN, p. 199). O pai biológico de Mundo, entretanto, será revelado outro, de forma que *Cinzas do Norte* também traz um segredo de paternidade. E coloca em cena outro bastardo. Ainda que este não o saiba e leve vida de herdeiro.

Nascidos nos anos 50, Lavo e Mundo vivem os dramas da geração do próprio Hatoum, cujos integrantes atravessaram a juventude durante o regime militar, com toda a dose de utopia, revolta, desilusão e amargura aí implicadas. A problemática relativa à ditadura instaurada no país - presente em *Dois Irmãos*, no qual se concentrou em grande parte no episódio do assassinato de Laval -, ganha mais espaço e desenvolvimento neste romance. Porém, se Mundo assume uma postura aberta de protesto contra o arbítrio e os abusos do novo regime, manifestando sua crítica e oposição desde os tempos de ginásio, seu amigo mantém uma atitude mais discreta e conformada, o que não equivale a apoio ou alienação.

A trajetória de Mundo é marcada por atos de contestação ao regime. E sua amizade com Lavo está circunscrita ao período de duração de sucessivos governos autoritários. Os dois amigos começaram a conviver numa data marcante: em 1964, quando Mundo ingressou no

ginásio Pedro II, do qual ganhará uma suspensão após publicar a caricatura do marechal-presidente na capa do jornal do grêmio. Já num outro colégio, o Brasileiro, ele será expulso. Desta vez, o protagonista fez a caricatura de um professor simpático ao regime, rasgou o uniforme, pregando os trapos nas janelas, e saiu quase nu. Suas manifestações se tornarão mais perigosas quando ele desafiar o coronel Zanda, amigo de seu pai. O protagonista chegará a criar uma obra de protesto no Novo Eldorado, conjunto habitacional inaugurado pelo coronel, nomeado prefeito, numa área desmatada e sem infra-estrutura, que abrigará moradores pobres afastados do centro. E Zanda não esquecerá as provocações sofridas. Mundo será perseguido no período em que estudar como interno no Colégio Militar (antes de realizar a obra de protesto no novo bairro) e preso em outra ocasião, numa manifestação contra a censura no Rio de Janeiro. Ao voltar de seu exílio voluntário em Berlim e em Londres, já doente, ele será preso (e espancado) uma última vez, também no Rio. Ele festejava o ocaso do regime: nu, de cocar e empunhando um remo indígena. Mundo morrerá no fim dos anos 70, numa clínica em Copacabana.

Já Lavo não era exatamente um estudante engajado. Embora não apoiasse o regime, também não se insurgia de modo ativo contra ele. Um exemplo: numa ocasião em que as aulas de sua faculdade foram canceladas em resposta ao assassinato de um estudante em São Paulo, e que os universitários manauaras protestavam na escadaria da faculdade, Lavo prefere acompanhar Mundo - a quem encontrara por acaso e que na semana anterior enfrentara um episódio de violência com o pai - a se reunir aos colegas. Porém, apesar da postura contida, que pode ser lida como apática e conservadora, principalmente quando comparada à rebeldia do amigo e de muitos outros jovens da época, ele mantinha “um fiapo de esperança” (CN, p. 173). É com este fiapo que ingressou na faculdade de direito, apesar da reprovação do tio, a quem refutava as críticas e os sarcasmos: ““O governo militar é mais efêmero que as leis”” (CN, p. 173). Mais tarde, quando começa a estagiar no escritório de um professor de direito

penal, interessa-se pelos casos julgados à revelia da lei, censurados na imprensa. Assim, apesar da postura conformada e individualista, o futuro advogado procura se informar sobre o que acontece no país, lendo a respeito desses processos “nos informes quase clandestinos da Ordem dos Advogados” (CN, p. 163). E após a morte de Mundo, ele mudará o rumo de sua carreira, partindo, finalmente, para a ação. Deixará o antigo escritório e tentará fazer algo a mais com seu antigo “fiapo de esperança”: Lavo começará a advogar “em defesa dos detentos miseráveis esquecidos nos cárceres. O lento retorno ao Estado de direito não acabara com muitos privilégios; quanto a isso, tio Ran tinha razão” (CN, p. 285).

Outra diferença entre os dois amigos está no conflito entre o desejo de permanecer e aquele de deixar a cidade natal. Enquanto Lavo ficará em Manaus, Mundo batalhará a vida de artista auto-exilado em Berlim, em Londres e no Rio. A oposição, que também atravessa os outros romances de Hatoum, é anunciada pela epígrafe da obra, extraída de Guimarães Rosa: “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.” A citação já indica, portanto, a insolubilidade de tal conflito, que vai além da escolha entre partir ou não. Ou, como se refere Hatoum a ele: essa “divisão quase esquizofrênica, entre querer ficar na província e sair dela (...)”.³¹⁹ Assim, o amigo que parte, conclui, tarde demais, quando está doente no Rio: “Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (CN, p. 308). Já Lavo, que assume seu medo de partir e o desejo de permanecer em sua cidade, interpreta a permanência na província como uma “sina”: “Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição” (CN, p. 269). Partindo ou permanecendo, o conflito não é, pois,

³¹⁹ BIRMAN, Daniela. Das cinzas à memória. *O Globo*. Op. cit.

solucionado. Se a terra estrangeira sufoca, ou assusta, o retorno (num sentido amplo) pode ser impossível, já que o indivíduo é capaz de também se sentir sufocado pelo lugar de “origem” ou passar a estranhá-lo. Já a permanência na província, mesmo quando ambicionada, é contraposta ao medo de partir (o que sugere o desejo), e à sensação de enredamento, acomodação, rotina.

Para nos contar a história de desilusão da vida de seu amigo, Lavo intercalará sua própria narrativa com o relato redigido por seu tio Ranulfo, dirigido a Mundo e concluído após a morte do protagonista. Ele inserirá ainda em seu livro textos extraídos de cartas e cartões-postais enviados por Mundo, além de trechos do diário deste. E enquanto somos guiados pelos meandros da amarga educação sentimental do jovem artista em tempos de estado de exceção, nos perguntamos a respeito das posições e dos sofrimentos do narrador. Que conflitos ele vive por ter crescido entre dois tios radicalmente diferentes, e com idéias igualmente distintas a respeito de que rumo ele deve dar à própria vida? E por ter se tornado amigo de Mundo e, ao mesmo tempo, sofrer pressão de seu pai rico para se aliar a ele na tentativa de manipular o destino do herdeiro? Por fim, qual o motor de sua amizade com Mundo, o que os une e os separa?

Embora freqüentemente indicados, os afetos e conflitos de Lavo não constituem a mola de sua narrativa, permanecendo numa zona reativa, na qual suas impressões e respostas às situações enfocadas são expostas, mas não ganham, em geral, desenvolvimento. Segundo buscaremos apresentar, Lavo não explora toda a potência de seu posicionamento fronteiro – de *órfão* criado *entre* dois tios, de amigo *entre* pai e filho - elaborando a aguda visão crítica que identificamos em Nael. Evidentemente, não pretendemos reduzir a possibilidade de vigor auto-reflexivo e crítico à posição fronteira ou aos “modelos” de narrador que examinamos nos romances anteriores de Hatoum. Sustentamos, ao contrário, que *Cinzas do Norte* perde parte de sua potência por empregar um narrador fortemente similar àqueles de *Relato* e *Dois*

Irmãos, mas que não aproveita a contento suas possibilidades. Em suma: por empregar “moldes” e “temas” parecidos, mas esvaziando-os em parte.

Apontemos outras diferenças. Lavo, ao que tudo indica, não vincula o passado desdobrado a seu presente. Ou, se o faz, não trabalha em sua escrita este vínculo, o que, em termos literários, leva a resultados equivalentes. Daí, supomos, o desaparecimento do imperativo narrar ou morrer. Sabemos, pois, que a história de seu amigo ganhou força em sua memória muito tempo após sua morte. A princípio, portanto, esta irrupção do passado no presente aponta para o citado imperativo e para a incompletude do passado, que demanda ser resgatado por um ato de escrita. A morte de Mundo, ainda jovem, numa cidade no outro extremo do país, parece, portanto, pressionar seu presente, pedindo para ser recriada e reelaborada, como ele realmente o faz. Na medida, porém, em que o narrador não se debruça sobre esta irrupção, sugerindo ou expondo as marcas desta perda em sua vida, sua dificuldade em esquecer o passado, ele nos relata a trajetória de Mundo com um distanciamento que cria uma fratura entre sua perspectiva (afastada) e o que ele nos enuncia (a história de “seu amigo”). Não sabemos, com efeito, a importância dessa amizade em sua vida, de que modo ela o marcou. Nem seus vestígios no presente: por que ele precisa rememorar-la para, de certa forma, salvá-la e esquecer-la? De onde vem, pois, a citada “força de um fogo” (CN, p. 9) à qual ele se refere? Esta pode sempre vir, claro, da memória de uma grande amizade, e do luto por sua brusca interrupção. Contudo, na medida em que Lavo se coloca quase sempre em segundo e terceiro plano, não conseguimos perceber as particularidades e a importância de tal amizade para ele. E nem, por conseguinte, nos comovermos com ela.

Sejamos mais precisos. Não demandamos a explicitação de dados e informações a respeito das marcas desta perda em seu cotidiano, mas sim a elaboração de um olhar e de uma escrita que partam destes vestígios para mergulhar na memória. Portanto, independentemente de Lavo nos expor os efeitos do que se passou em sua vida hoje, acreditamos que sua história

ganharia em intensidade e potência crítica se ele a construísse a partir de uma visão assumidamente perspectiva, que simultaneamente nasça do presente e enfoque o posicionamento fronteiriço ocupado no passado; uma visão capaz de estranhar seu próprio mundo e as dicotomias que o atravessavam. Nesse contexto, a irrupção da história de Mundo no presente de Lavo parece ao mesmo tempo repetir e enfraquecer o impulso dos outros dois narradores de Hatoum. Estes relataram o que testemunharam e viveram a partir tanto de uma necessidade do presente em resgatar e esquecer acontecimentos marcantes de sua infância - o “acidente” de Soraya Ângela, o abandono materno, o crescimento no quartinho dos fundos, a dúvida sobre a identidade paterna - quanto da defrontação com seu posicionamento fronteiriço, o que lhes permitiu desnaturalizar o mundo recriado e questioná-lo.

E da distância mantida entre narrador e matéria narrada provém, supomos, um matiz sentimental que por vezes toma o romance. Pois, se Lavo não se debruça sobre a própria trajetória, o que ele nos enuncia a respeito de seus sentimentos corre o risco de soar artificial, distante do relato que temos acompanhado. Por exemplo, ao nos descrever a falta que lhe fazia seu amigo, que morava na Europa, o comentário parece exagerado: “A ausência de Mundo deixara um vazio que eu e tio Ran nunca havíamos sentido. Dava-me tristeza rever os vários lugares da cidade que tínhamos freqüentado juntos” (CN, p. 222). Mesmo aceitando que o vazio gerado pela saudade do amigo nunca tenha sido sentido pelo narrador órfão - marcado, portanto, pela história de uma trágica perda - a observação produz dissonâncias, visto que não temos indícios da importância ou do valor desta amizade na escrita e vida de Lavo. Em suma: em vez de enunciar a sensação de vazio, escrevendo com distanciamento sobre esta, seu relato ganharia força se ele se debruçasse sobre este vazio e partisse desta experiência para olhar o passado e partilhar conosco a trajetória de Mundo.

O narrador de *Cinzas do Norte* também não se inclina sobre sua experiência radical. É possível imaginar que sua orfandade, a pobreza da infância ou o crescimento entre dois tios

em eterno conflito tenham sido vividos, em algum momento, como uma experiência-limite, mas não possuímos indicações disso. Embora sejamos informados a respeito de dores, constrangimentos e outros efeitos gerados por estas circunstâncias, estes não são trabalhados por Lavo. Supomos, nesse contexto, que o enfraquecimento da evocação do indizível em *Cinzas do Norte* deriva em parte deste território inexplorado. Pois, se o narrador não se debruça sobre a experiência radical, deparando-se com seu caráter refratário à linguagem, ele poderá (ingenuamente) acreditar conseguir exprimir aquilo que foi vivido como impossível. Daí, imaginamos, sua opção por abrir e concluir o romance com a carta de Mundo, em vez de ele mesmo tentar insinuar a perplexidade, o medo e o sofrimento de seu amigo ao defrontar-se com a morte e com a farsa de sua vida.

Sustentamos, portanto, que o papel do narrador em *Cinzas do Norte* limita-se, em geral, a um dos dois sentidos do termo testemunha. Referimo-nos ao sentido de *testis*: aquele que assistiu, na condição de “terceiro”, a um caso envolvendo dois personagens. Já a testemunha enquanto *superstes*, entendida como um sobrevivente, aquele que atravessou e subsistiu à morte, é deixada de lado. Assim, embora o personagem de Lavo seja mais do que mero espectador, constituindo alguém que participou e sofreu com a história a qual acompanhou, o posicionamento que ele assume ao narrar o romance que lemos restringe seu ato de testemunho àquele de *testis*. Ele aparece, dessa maneira, como um personagem cuja história e entrecruzamentos com a trajetória e os conflitos da vida de Mundo e seus familiares, embora freqüentemente apontados, indicando-nos que ele constitui mais do que um observador imparcial, não são explorados com a intensidade merecida em sua escrita.

Não defendemos, porém, a idéia de que somente narradores que relatam a própria história - o que não é exatamente o caso, aliás, de nenhum dos personagens examinados - possam desenvolver um olhar crítico contundente sobre ela, questionando o universo enfocado; e evocar a dimensão da experiência refratária à linguagem. Segundo afirmamos, o

próprio movimento da escrita moderna, em direção ao vazio da linguagem, atrai o autor à experiência radical de abalo do *eu* e do mundo. Contudo, este movimento, dirigido ao que a linguagem dissimula, ao vazio que ela recobre ao falar, o qual não pode dizer, também não é trazido para o cerne da escrita de Lavo. Nesta, as experiências-limite de seu amigo são às vezes evocadas em descrições de imagens criadas por ele, mas não tensionadas com a potência verificada nos romances anteriores, sobretudo no *Relato*. Lavo, nesse sentido, parece constituir um autor moderno ainda tímido ou temeroso, na medida em que não persegue com fúria a atração pelo indizível e pelo invisível nem deixa que a crítica ao mundo que o constituiu o leve ao estranhamento radical deste universo.

Aproximemo-nos um pouco mais da figura do narrador. Segundo afirmamos, ele pode ser caracterizado como um personagem fronteiro, embora esta caracterização não perpassa sua escrita e seu olhar com a força verificada no *Relato* e em *Dois Irmãos*. Diferentemente dos dois romances anteriores de Hatoum, Lavo não é exatamente um agregado da casa em que mora. Ele abriga-se com seus dois tios, irmãos de sua mãe, nas ruínas da antiga família, cuja solidez e união dependia dos pais do narrador. Como resumiu Ranulfo, sua “família perdeu tudo” (CN, p. 160) no naufrágio que levou sua irmã e o cunhado. Lavo cresceu, assim, neste espaço desmoronado, no qual não representava nem o papel de filho nem aquele de pai, mas ocupava uma incômoda posição de sobrinho órfão entre os dois tios em pé de guerra. Assim, ao mesmo tempo em que foi criado por Ranulfo e Ramira, o narrador poderia, supomos, perceber-se como pertencendo e não pertencendo a um grupo social, visto que aquele que ele poderia tomar como naturalmente seu, sua família, fora aniquilado, sendo sucedido por uma ordem conflituosa e precária, formada pelos sobreviventes do antigo grupo. Podemos, portanto, imaginar que Lavo se deparou muito cedo com o caráter contingente de seu lugar no mundo, defrontação que, como vimos, poderia levá-lo a enfrentar a ausência de um utópico solo fundador e a desnaturalizar o universo que o constituiu.

O narrador cresceu, pois, entre os dois tios eternamente em colisão, duas figuras em tudo opostas: a costureira Ramira, que o sustentou a custo de muito esforço, matando-se de tanto trabalhar para comprar seus livros, e tio Ran, uma espécie de malandro manauara, um “cigano” (CN, p. 21), que despreza o trabalho formal e critica a decisão do sobrinho de se tornar advogado. Para Ranulfo, Lavo deveria “passar a vida lendo e vivendo por aí, sem profissão” (CN, p. 94) ou seguir os passos de Mundo (“É melhor escrever, pintar, ser artista”, CN, p. 95). Os dois encarnam, portanto, valores radicalmente distintos e mantêm posturas opostas diante da vida. Conseqüentemente, eles nutrem diferentes expectativas e idéias a respeito da educação e do futuro de Lavo. E vivem brigando.

No centro de freqüentes discussões está Alícia. Solteirona e carola, Ramira não suporta a mulher por quem seu irmão é apaixonado. E mais: arrasta uma asa para Jano. Ela venera o empresário católico diante de quem mantém uma postura inteiramente servil. Ramira envergonha-se da desordem de sua casa quando ele a visita, comove-se quando sabe que será convidada para conhecer a propriedade dos Mattoso e envolve-se à distância com a família rica. Sua fidelidade se estenderá aos cuidados com o cadáver de Fogo, o cachorro de Jano. Ela o enterrará no pátio da própria casa, após ter encontrado o esqueleto do cão na soleira do antigo palacete da família, quando o ex-dono já havia morrido.

E enquanto Ramira pende para o lado de Jano no seu embate com o filho, Ranulfo constitui o mais fiel aliado de Mundo. E evidentemente odeia o pai dele, seu rival na disputa por Alícia. A oposição entre os dois irmãos repete em parte, portanto, aquelas citadas entre Jano e seu herdeiro. Mas os conflitos se dão agora numa outra classe social, ganhando distintas tonalidades. Aquele que defende a liberdade, recusando-se a trocá-la pela possibilidade de ascensão social, não se torna artista, mas vive à custa de trambiques, de trabalhos esporádicos e do suor da irmã. E Ramira, que encarna o valor do trabalho, não será

recompensada financeiramente. De Jano, ela só tem a pose, e mesmo assim somente diante daqueles de sua própria classe social, já que, na presença dos ricos, se mantém servil.

Do mesmo modo que vive entre os tios em pé de guerra, Lavo também se encontrará diversas vezes entre Mundo e seu pai. Ele será assediado por Jano, que deseja comprar sua interferência na vida do amigo; testemunhará cenas familiares íntimas nas quais se verá obrigado a intervir na defesa de um contra os ataques físicos do outro; e servirá de exemplo para o pai de Mundo, que citará seu nome com o objetivo de humilhar o filho, pois, enquanto o adolescente pobre se tornaria advogado, o protagonista, segundo o pai, “não era nada, ninguém...” (CN, p. 125). Dessa forma, nosso narrador órfão, que não é pai nem exatamente filho (tendo vivido pouquíssimo tempo nesta posição), é puxado ora para um ora para o outro lado deste embate. E hesitará em aderir inteiramente a um dos extremos da oposição, como fizeram seus tios.

Essa oscilação poderia levá-lo a elaborar uma crítica contundente da própria oposição, como o faz Nael em *Dois Irmãos*, ao decidir não escolher entre razão e emoção, tais como estas são alegorizadas por Yaqub e Omar, rejeitando ambos os extremos. No entanto, embora Lavo vacile na adesão integral ao pai ou filho, buscando manter certa imparcialidade e posicionar-se de acordo com cada episódio em questão, seu olhar fronteiro não o leva à defrontação com o originário. Assim, mesmo que sua hesitação faça com que ele defenda e censure ora um, ora outro, ele não enfrenta o próprio lugar sem lugar no qual se encontra, mergulhando na brecha existente entre os dois discursos e conjuntos de valores e questionando-os. Nossa hipótese, nesse sentido, consiste em que, ao não se defrontar em sua escrita com a ausência de origem, estranhando o mundo que o constituiu no passado, Lavo não consegue criticar com rigor este universo quando o retrata em seu relato, por meio da história de Mundo. Evidentemente, não podemos “provar” esta suposição ou localizá-la no

texto, visto que ela se baseia inteiramente numa análise negativa, relativa ao que o narrador “não fez”.

Sabemos, porém, o que ele fez. Lavo critica, certamente, ambos os lados da oposição, porém, outra vez, de modo tímido. O narrador trabalha mais o contraste entre pai e filho do que os elementos que eles têm em comum, simplificando os perfis destes personagens que chegam a ganhar traços esquemáticos. Suas observações não têm, pois, a mesma perspicácia daquelas de Nael, que contrapôs de modo cerrado as ideologias liberal e paternalista, tais como estas se defrontavam em seu universo familiar, denunciando e desnaturalizando tanto a exploração sofrida por ele próprio quanto os sofrimentos e as brutalidades de ambos os gêmeos, em seus caprichos ou em seus cálculos, os dois igualmente presos à esfera familiar, igualmente cruéis e violentos. Nael recusou assim a própria oposição, rejeitando a idéia de que o mundo necessariamente é dividido entre tais extremos. Esse movimento realizado por ele, como aqui buscamos examinar, foi alcançado por meio da experiência originária, a partir da qual ele conseguiu perceber que tais contrastes são construídos, e podem ser substituídos por outros.

5.5 Barcos adernados e naufrágios

Focalizemos Lavo ainda mais de perto, acompanhando seus movimentos oscilatórios e seu posicionamento distanciado. Logo no primeiro capítulo do romance, o narrador nos descreve o encontro com Mundo no qual ganhou o primeiro desenho do então futuro amigo. O relato do episódio traz mais uma das imagens de barcos e rios evocadas por Hatoum. Desta vez, contudo, ela não se refere à experiência do narrador, mas sim àquela de Mundo. Vamos à cena: Lavo vê o protagonista desenhando uma nau no centro da praça São Sebastião. Ele espia o desenho, Mundo levanta-se e lhe oferece o papel. Ambos hesitam sobre a identidade do outro: “Mundo?” (CN, p. 12), pergunta Lavo. “Naiá, esse aí é o sobrinho do Ranulfo?”

(CN, p. 12), responde o interlocutor. A empregada e o protagonista distanciam-se. E o narrador conclui: “Foi o primeiro desenho que ganhei dele: um barco adernado, rumando para um espaço vazio, e toda vez que passava perto da nau Europa, lembrava do desenho de Mundo” (CN, p. 12).

A menção ao espaço vazio, para onde o barco do protagonista dirige-se, sugere o desejo de ver o invisível explorado por Blanchot na descida de Orfeu ao Mundo dos Mortos, movimento de *inspiração*. E, segundo indicamos, tal atração pelo vazio da onde se origina nossa linguagem leva à experiência-limite, aquela refratária à linguagem que impõe o desmoronamento do *eu*. A viagem, neste caso, é arriscada, e a embarcação segue inclinada, quem sabe prestes a tombar. Se preferirmos, podemos supor ainda que Mundo procurava em seu desenho evocar e acolher tal experiência, com a qual ele já teria se defrontado fora do campo da criação. A ordem não importa.

Lavo, contudo, se mantém distante desta dimensão, limitando-se a descrever o desenho do amigo. Sabemos, porém, que ele também é marcado por uma história de perdas e sofrimentos que poderia levá-lo a explorar o segundo sentido citado do termo testemunho (*superstes*) e fazê-lo se defrontar com a ausência de um solo fundador: sua orfandade. Como podemos facilmente deduzir, o narrador se depara desde cedo com a torrente do acaso que altera sua vida para sempre, visto que seus pais morreram num naufrágio antes mesmo que ele aprendesse a falar. Difícil supor que ele não tenha refletido sobre a contingência de seu lugar no mundo. Tal problemática, contudo, não é trabalhada por ele em seu romance, que se limita a evocar, por vezes, a experiência-limite de Mundo. Na medida, porém, em que Lavo não se sente atraído por esta, ou não se deixa guiar por essa atração, ele não a traz para o cerne de sua escrita, não transformando a experiência originária em aguda potência crítica.

Examinemos determinadas referências a sua orfandade no texto. A primeira menção desta é feita já no primeiro capítulo, quando o narrador nos reproduz um comentário de

Alícia, a quem encontrou por acaso: “‘Penso na tua mãe como se estivesse viva’” (CN, p. 13), esta lhe diz, após reclamar de ele não visitá-la. Lavo nos fornece, assim, importantes indícios a respeito de sua vida por meio de outros personagens, e conserva certa distância em relação a si mesmo e a sua história. No capítulo seguinte, será o narrador quem fará referência ao assunto. Ele o menciona para justificar porque sua tia tolerava as desordens e farras de Ranulfo na casa familiar. “Ela aturava a esbórnica porque o irmão, desde a morte do meu pai, se tornara o ‘homem da casa’” (CN, p. 23). Agora já sabemos, portanto, que nosso narrador é órfão de pai e mãe. As informações, contudo, são fornecidas casualmente, e o narrador preserva o afastamento anterior. Mais adiante, Alícia voltará a mencionar o assunto: “‘Lavo é muito tímido’, prosseguiu, dirigindo-se ao marido, ‘ficou órfão antes de falar ‘mamãe’. E que mãe ele ia ter’” (CN, p. 31). Até aqui, nenhum sinal de sofrimento. A orfandade surge como mero atributo do personagem, apenas associado a uma vaga “timidez”. Ela não é trabalhada, portanto, como um elemento fundamental na vida do narrador, capaz de abalar sua visão de mundo e de fazer com que ele questione seu lugar no universo que o cerca.

Esta dinâmica permanece sem grandes alterações ao longo do romance. Num determinado trecho do livro, Lavo nos relata uma visita que fez no Dia dos Finados aos túmulos de seus pais e avós, acompanhado da tia. Ele nos conta que os dois voltaram “tristes, tia Ramira muito mais que eu; mal entramos em casa, ela esqueceu a Colina e seus mortos, e um sopro de graça animou o rosto que envelhecia entre agulhas” (CN, p. 169). Surge aqui, portanto, um sinal de sofrimento, mas este permanece fraco, vago. E independentemente de sua intensidade, não é explorado na escrita.

Outras menções à tragédia que matou os pais de Lavo são feitas por Ranulfo, a quem a morte da irmã mais velha marcou profundamente. Reproduzimos um trecho de sua narrativa, dirigida a Mundo:

Quando contei para Alícia o naufrágio do Fé em Deus perto do Paraná da Eva, ela chorou com tremedeira, o que me surpreendeu, pois era forte, tinha osso no coração. (...) Disse que minha irmã Raimunda era sua única amiga, quase uma mãe para ela. Sempre me perguntava: “Como está o Lavo?”, ela queria que vocês fossem amigos. Ramira pensava que eu roubava os brinquedos e livros que dava para o Lavo, mas eu os comprava com dinheiro de Alícia, o dinheiro que Jano dava pra tua mãe, aí minha irmã desconfiou e não aceitou mais nada, ela jurou que ia se matar de trabalhar pra educar o sobrinho, e, quando Lavo era criança e morava no Morro, ela não desgrudava dele (...); por isso que só quando se mudaram para a Vila da Ópera é que Lavo fez amizade contigo. (CN, p. 217)

O abalo e trabalho de luto pertencem no romance, portanto, àqueles que já eram adultos quando aconteceu a tragédia: Ranulfo, que ainda perdeu junto com o naufrágio sua “esperança no trabalho” (CN, p. 277); Ramira, que retornou mais triste do que Lavo do cemitério, tendo se apegado fortemente ao sobrinho no passado; e Alícia, cuja fortaleza foi sacudida pela morte de sua única amiga. Já Lavo mantém-se distante da tragédia que perturbou de modo agudo os familiares a sua volta. Seu posicionamento afastado pode ainda ser comprovado pela opção por deixar que seu tio conte, num relato intercalado ao seu, a forma que seus pais morreram. E ele chega a citar sua condição de órfão para se examinar com os olhos do Outro. E se torna, neste caso, o equivalente a um pobre coitado, um João-ninguém. “O que Mundo ia pensar? *O órfão* se tornara advogado de empresas estrangeiras que mantêm laços estreitos com burocratas do governo” (CN, p. 232, grifo nosso), teme ele, no episódio em que o pintor Arana lhe pede que envie uma remessa de dinheiro ao protagonista no exterior como se o dinheiro fosse do próprio narrador.

João-ninguém, figura às vezes invisível, como Nael, Lavo será humilhado por Jano, que acredita poder comprar seu apoio. Enfoquemos o posicionamento do narrador entre pai e filho. A proposta degradante foi feita no dia em que Lavo passou no palacete dos Mattoso para retribuir o presente recebido por sua tia: uma tartaruga da Vila Amazônia, a propriedade da família nas proximidades de Parintins. Ranulfo chegara a expressar desconfiança em relação à generosidade do rival, impressão confirmada posteriormente pelo narrador: “Parecia que fora tudo planejado” (CN, p. 34). Lavo remarca, portanto, o caráter calculista do

pai de seu amigo. Contudo, embora expresse indignação ao nos relatar o episódio, fornecendo-nos indicações da postura arrogante de Jano, que não o trata como indivíduo de direitos e vontades, ele também emitirá sinais de ambigüidade. Prossigamos.

Atraído até o palacete para mediar a troca de amabilidades, o narrador acaba se vendo obrigado a aceitar o convite de Jano para dar uma volta. Sem dizer aonde o leva, o pai de seu amigo passa pelas proximidades de um quartel, parando para admirar exercícios militares na praça. Lavo assusta-se: “Senti um pouco de medo e perguntei de novo aonde íamos, o que ele queria conversar. Bateu no meu ombro e sorriu. A autoconfiança. Não se importava com o fato de eu estar ali, contra minha vontade” (CN, p. 34). Após conversar brevemente com um oficial, Jano manda o carro seguir para seu escritório. Lá, não atende o pedido de seu “convidado”, incomodado com o mofo e a poeira, para abrir as janelas. Mas não se acanha em solicitar segredo em relação à conversa “entre homens” (CN, p. 35) que eles teriam, fazendo-o jurar que não diria nada a seus tios. Citamos o longo trecho:

Falava com o dedo apontado para a minha cabeça, como se o filho estivesse no meu lugar. A camisa branca foi escurecendo de tanto suor, o rosto ficou avermelhado (...). Gritos de camelôs chegavam sufocados; eu prestava atenção na algaravia, quando um ruído me trouxe de volta à sala. Jano abriu uma gaveta e segurava um envelope. O olhar encontrou o cachorro no chão; ele balançou o envelope, brincando com Fogo, e recuperou um pouco de calma.

“Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço teus tios... O ex-radialista só pensa na farra, mas tua tia é uma mulher honesta. Sei também que vocês levam uma vida difícil”, disse, com uma sombra de sorriso. E continuou, agora com voz ríspida: “Mas não é por essa razão que vou te propor uma coisa. As dificuldades existem para mim também, só que são outras. Minha saúde... meu filho... esse inferno moral. Quero que ele se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista. Uma mulher... velha ou moça, uma viúva, uma puta, uma mulher qualquer! E que nunca mais entre na casa do maldito. Pago um dinheirão por isso. Quero salvar meu filho, antes que seja tarde. Pensa nisso, Lavo. É um trabalho como outro qualquer”.

Ficou à espera de uma palavra ou gesto de assentimento, sem pensar na minha humilhação ou vergonha. (...). O homem me oferecendo com a mão direita um envelope cheio de dinheiro, como se quisesse compartilhar comigo o fogo do inferno moral, que era só dele. Até os olhos amarelos de Fogo me acuavam. Senti-me diminuído, atordoado, perante aquele pai que não era o meu.

Ainda lembro do murro que Jano deu na mesa, reação ao meu silêncio ou a minha perplexidade. (...) Fogo me encarando, expelindo um rosnado ameaçador. Os dois, diante de mim, exigindo uma resposta.

Lembro do silêncio opressivo, que abafava o alvoroço da rua, da minha caminhada ansiosa à casinha da Vila da Ópera, da voz poderosa de um homem enfermo, atormentado pela vocação artística do filho ou, talvez, por alguma outra coisa.

Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame. (CN, p. 36-37)

Repleta de cores e sons, a descrição minuciosa chega a ser opressiva, aproximando-nos do acramento vivido por Lavo. Este pontua a narrativa com impressões, afetos e observações críticas, deixando de lado a postura distanciada. Lavo faz, pois, referência à vergonha, à afronta e ao acramento experimentados, menciona discretamente o desamparo da sua orfandade (“aquele pai que não era o meu”), insinua criticamente a perversidade de seu interlocutor (a sombra de seu sorriso ao mencionar a pobreza alheia) e reproduz seu cinismo (“é um trabalho como outro qualquer”). Conclui seu relato, entretanto, com uma nota ambígua: “Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame”. A adjetivação da proposta que o humilha como simultaneamente pródiga e torpe confunde o leitor, que até aqui vinha apostando na recusa veemente do dinheiro ofertado. O narrador não nos diz, porém, se o aceitou ou não.

A dúvida persistirá. Ao lermos o episódio seguinte, concluiremos que a proposta foi rejeitada, uma vez que Jano continua a pressionar Lavo. “(...) me puxou para perto da porta e cochichou, com um sorriso que parecia evocar sua oferta: ‘vocês estão numa pendura danada, rapaz’” (CN, p. 37). Lavo chega mesmo a desconfiar que o pai de seu amigo insinuou algo a sua tia, que casualmente comenta o quanto seria bom se ela ganhasse algum a mais, ou um amigo o emprestasse. A secura da linguagem empregada fornece o tom justo da sensação de Lavo: “Tia Ramira disse isso logo que ele se foi, depois de deixar lembranças caras para nós dois: um corte de seda pura para ela, um de algodão para mim; deixou também uma sensação mais aguda de penúria” (CN, p. 38).

Mas se neste episódio pendemos para o lado que tende a acreditar na recusa do narrador, nos seguintes tornaremos a desconfiar dele. Logo adiante, Lavo nos contará sua primeira visita ao ateliê de Arana, o amigo artista de Mundo do qual o pai quer afastá-lo a todo custo. Para nosso espanto, ele descobre a localização da casa do pintor após seguir o

protagonista numa tarde em que o avista por acaso. Desconfiamos: um amigo seguindo o outro amigo? Ou Lavo comporta-se como o personagem que cumpre sua parte no acordo com Jano ou o autor precisou justificar a ida do narrador até o ateliê, e acabou forçando uma situação. Não por acaso, logo que o vê, Mundo pergunta: ““Meu pai sabe?”” (CN, p. 40). E, mais adiante: ““Foi Jano que te falou do ateliê?”” (CN, p. 41). Lavo omite a conversa com Jano, garantindo, assim, que ninguém havia lhe dito nada. ““Eu te vi na Aparecida, e o Luti me trouxe até aqui”” (CN, p. 41).

No capítulo seguinte, nossa desconfiança persiste. Lavo acompanhará pai e filho numa viagem à Vila Amazônia, lugar pelo qual admite sempre ter se sentido atraído. Durante o trajeto de ida, Mundo satisfaz um dos desejos do pai (““Quero que ele se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista””, CN, p. 36), que o vê agarrado com putas no convés de um barco em pane. O ato é desafiador, embora Jano não o note e ainda tente compartilhar com Lavo sua satisfação. “Sorria apalermado para mim, como se eu fosse cúmplice, sem conseguir ver na esbórnia uma provocação alucinada” (CN, p. 66), conta o narrador. Permanecemos, portanto, com o pé atrás em relação ao “amigo” de Mundo. Não sabemos, pois, se ele comentou com o protagonista a respeito do “sonho” do pai, levando-o a realizá-lo de modo desafiador, se ele se tornou cúmplice efetivo de Jano ou se o episódio não passa de uma coincidência.

Na Vila Amazônia, continuamos a duvidar da amizade entre Lavo e Mundo. Embora este por vezes dê sinais de gostar da companhia do outro e de o querer bem - expressa alívio por contar com Lavo na viagem; convida-o para almoçar em Parintins na véspera do retorno a Manaus; partilha com ele suas histórias -, ele o deixa sozinho com Jano durante boa parte da estada. Evidentemente, é possível compreender esta postura a partir do desejo de Mundo de manter o máximo de distância possível do pai, o que Lavo não poderia fazer sem criar constrangimentos para si próprio. Ele não poderia, pois, acompanhar Mundo em seus atos de

rebeldia, deixando de comparecer às refeições da casa ou regressando antes para Manaus, de surpresa. Não se trata, contudo, de explicar as razões de Mundo, mas de questionar a credibilidade de um relato no qual o narrador refere-se ao protagonista como “seu amigo” e demoramos a identificar os sinais desta amizade.

Felizmente, ao longo do romance o afeto entre os dois vai se tornando mais palpável e os gestos de Mundo em relação a Lavo menos esquivos e até carinhosos. No aeroporto, o protagonista, de partida para o Rio, deixará a sala de embarque para se despedir do narrador com um abraço; já no exterior, escreverá dizendo sentir saudades; mais adiante, o convidará para visitá-lo em Londres. Por fim, ele lhe dará uma prova de amizade ao escrever, próximo da morte, a última carta ao amigo, revelando-lhe o segredo de sua vida, o qual ele só soubera recentemente, por sua mãe. Mundo não é, pois, filho biológico de Jano, mas sim de Arana, o artista com pretensões revolucionárias que acaba por se tornar um pintor de paisagens exóticas da Amazônia e exportador de mogno, com o qual o protagonista se decepcionou fortemente. “Tento lembrar cada momento no ateliê, cada conversa e encontro, mas só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o ‘aluno’ que era seu filho” (CN, p. 310-311), escreve Mundo na correspondência, transformada por Lavo no epílogo de seu livro.

Por sua vez, o narrador passará a se posicionar com mais clareza. Embora seja perseguido pela idéia de Mundo suspeitar de sua lealdade e decência, o que nos leva a manter o pé atrás em relação a ele, Lavo nos dará sinais de que está do lado do amigo no embate. Nesse contexto, os movimentos oscilatórios indicados anteriormente perdem-se no texto, parecendo elementos dispostos somente para confundir o leitor. Mesmo sendo possível interpretá-los como dúvidas legítimas de Lavo a respeito do novo universo familiar que começou a freqüentar, na medida em que o narrador não trabalha em seu texto o prosseguimento dado a estas dúvidas, as conclusões e decisões tomadas, assim como as

transformações vividas graças ao contato com Mundo, tais informações anteriores perdem a importância, parecendo gratuitas.

De qualquer modo, o narrador nos fornecerá fortes indícios de que aderiu, ainda que não integralmente nem cegamente, ao lado de Mundo, optando por afastar-se da figura de Jano. Assim, ele rejeitará a proposta de “pistolão” feita pelo empresário, que se oferece a lhe ajudar a encontrar um emprego; correrá para defender o protagonista da agressão física do pai; explicitará sua recusa à proposta infame deste; e o evitará, não aceitando o convite de Alícia para almoçar com seu marido. E quando este morre, Lavo sintetiza o que sente pelo homem que o humilhou: “Morto ou agonizante, Jano não me provocava piedade; mas eu não sentia raiva dele, nem aversão, nem sequer o menosprezava, e isso Mundo notara desde o começo da nossa amizade. O que eu sentia era medo de Jano...” (CN, p. 202).

E se Lavo rompe em parte com o medo, não se deixando paralisar por ele ao recusar os assédios do empresário poderoso, ele também conseguirá posicionar-se diante de Mundo, enfrentando-o na sua última briga com o pai e atribuindo ao amigo seu quinhão de responsabilidade na relação patológica com Jano. O diálogo ocorreu durante a última conversa entre os dois amigos, antes da despedida no aeroporto. Mundo lembrava a briga com o pai no dia da morte dele, e seus ataques verbais, quando acrescentou: ““Ainda não terminei. Quero fazer uma obra sobre a Vila Amazônia... Falta a desforra da imaginação, a desforra da arte, Lavo. Vou fazer o diabo com o rosto dele, com a crueldade e a loucura...” (CN, p. 214). Seu amigo rebateu na hora: ““Com a *tua* loucura, Mundo”” (CN, p. 214, grifo do autor).

Essas reações, contudo, são trabalhadas de forma pontual. Constituem respostas às frases escutadas e às agressões testemunhadas. Pois, como afirmamos, ao rememorar os episódios de sua juventude, Lavo não se embrenha por este estranho lugar sem lugar em que foi colocado, entre seu amigo e seu pai; lugar que, ao mostrar-lhe que ele não é nem pai nem

filho, visto que não tem uma posição dada neste embate, o obrigaria a enfrentar a ausência de origem, estranhando e criticando não apenas determinadas posturas de Mundo e de Jano, as loucuras de um e de outro, mas o próprio universo que os constitui, que não precisa ser necessariamente dividido entre os valores e as oposições que estes encarnam.

Lavo não leva, pois, sua crítica adiante, elaborando com mais rigor o exame das loucuras de pai e filho. Assim, embora ele enfrente o amigo, cala-se diante de atitudes de Mundo passíveis de serem lidas não como típicas do anti-herdeiro, mas sim como aquelas do sucessor rebelde. Um exemplo do comportamento de Mundo como herdeiro está no uso que ele faz do nome do pai (e, portanto, de seus próprios privilégios) para conseguir embarcar de carona num hidroavião do Correio Aéreo Nacional e, desse modo, desafiar mais uma vez Jano, voltando sozinho, sem avisá-lo, da Vila Amazônia. O protagonista chega mesmo a citar o nome do amigo militar do pai: “Chorando, dissera que Jano era um grande amigo do coronel Zanda e que ele, Mundo, tinha urgência para chegar: o pai estava muito enfermo” (CN, p. 89). Já interno no Colégio Militar, ele empregará a mesma tática:

(...) Jano ficou sabendo que Mundo enganara todos, inclusive o diretor. Levava uma carta do pai, com assinatura falsificada e tudo, em que este solicitava uma licença de duas semanas para o filho, que o acompanharia numa viagem ao Rio de Janeiro. O militar descobriu um novelo de mentiras, todas aludindo à doença de Jano; soube que Mundo havia protestado com palavras subversivas contra a morte acidental de um aluno durante um estágio de sobrevivência na selva e que às sextas-feiras pedia permissão para ir visitar o pai, que estava hospitalizado. (CN, p. 184-185)

Lavo não discute a legitimidade de tal comportamento de Mundo, análise que introduziria em seu relato contradições do caráter do protagonista, tornando-o mais complexo e sutil. De modo similar, o narrador reproduzirá com distanciamento declarações de rebeldia e bravura do amigo que apontam para uma soberba semelhante àquela de Jano. A postura altiva do “herdeiro” pode ser identificada na já citada discussão entre pai e filho sobre o ingresso do protagonista no Colégio Militar. Reproduzimos um trecho do “diálogo”:

“Mundo perdeu três anos, foi humilhado no Pedro II, expulso do Brasileiro. Agora vai enfrentar o internato aqui, perto do pai. Vai conviver com gente humilde, receber ordens de oficiais do Exército e respeitar os valores.

“Receber ordens?”, repetiu Mundo, exaltado. Apontou o dedo para o pai: “Tu podes dar ordens para o teu cachorro e para os teus empregados. Eu não recebo ordens”. (CN, p. 119-120)

Mundo sugere, pois, estar acima dos “empregados” que, por sua vez, ele equipara ao cachorro de Jano. Ele opõe, portanto, a obediência de subalternos e cães, dependentes respectivamente de seu patrão e dono, a uma idéia de liberdade “pura”, que não respeita nenhuma regra. Evidentemente, sua revolta contra a ordem militar é inteiramente justificável, porém, ao expressá-la, ele acaba por deixar escapar um velho hábito dos nossos herdeiros, que se distinguem de seus empregados em matéria de respeito às ordens. Em suma, o que o protagonista parece insinuar é que o mundo não se organiza segundo leis e princípios universais, mas sim de acordos com caprichos e arbítrios e, nesse sentido, ele, como herdeiro, não está sujeito a tais imposições da vontade alheia. Lavo, porém, mais uma vez, não se vale das atitudes reveladoras de seu amigo para problematizar sua personalidade e seu embate com o pai.

Jano é outra personagem que mereceria ganhar mais tonalidades e nuances no relato de Lavo. Toda sua estupidez, violência e ignorância, assim como sua admiração e seus negócios com os militares, se potencializariam ao ser contrastados com uma elaboração mais sólida dos medos, da fragilidade e dos afetos do empresário, timidamente insinuados ou pouco trabalhados pelo narrador. Sabemos, pois, que o empresário é um sujeito doente, que nutre um suspeito pavor de que o filho seja homossexual e uma admiração, que também pode ser lida como reveladora, pelas “forças armadas”. E apesar da soberba e do autoritarismo, ele por vezes cede às carícias e aos chamegos de sua mulher, capaz de derrubá-lo “só com o olhar” (CN, p. 275). O narrador explora pouco a faceta frágil e os conflitos do empresário, que assim acaba por se tornar um personagem um pouco esquemático, cuja soberba, autoritarismo e

mesmo o possível desejo homossexual são delineados com traços grosseiros que o distanciam do leitor.

Além disso, o vilão, que carrega o nome do deus romano de duas cabeças, deus das portas e protetor dos portos, não atua como uma ponte entre os diversos mundos retratados no livro. Isto embora Lavo chegue a pensar ao contrário, quando encontra com ele no porto da Praça dos Remédios. Citamos:

O calor era de rachar, e, no meio da gritaria de peixeiros, ambulantes e carregadores, Macau contava as caixas e fardos que iam ser levados para o depósito da firma. O cheiro de juta e castanha me remeteu à Vila Amazônia, lembrança que se misturou com a do meu amigo e a mãe em Copacabana. Jano é o elo entre esses dois mundos, pensei, enquanto me aproximava. (CN, p. 91)

Embora formalmente Jano seja realmente o responsável pelo entrecruzamento entre esses diversos universos – aquele de Copacabana, onde Alícia e Mundo passam as férias enquanto ele trabalha no porto; o da Vila Amazônia; os diferentes bairros de Manaus que ele uniu, ao casar-se com uma moradora do Jardim dos Barés -, não identificamos em seus vínculos com os demais personagens as negociações das diferenças, constitutivas das identificações pessoais e culturais, examinadas no *Relato* e em *Dois Irmãos*. Seus distintos relacionamentos não o levam a mudar a si mesmo, assim como não chegam a modificar os outros ao seu redor ou o tornam mais tolerante.

De modo geral, Jano limita-se a alcançar seus desejos e objetivos por meio de ameaças, do uso da força e da atração exercida pelo dinheiro. Não por acaso, ele tem um fiel cachorro, e agrada as mulheres de comportamento servil (Naiá e Ramira). E o “elo” entre os mundos, no final das contas, limita-se em boa parte a relações de poder e de sedução, o que empobrece os universos envolvidos. Mais uma vez, portanto, supomos que o personagem ganharia caso Lavo trabalhasse um pouco mais sua vulnerabilidade e flexibilidade, mostrando um vilão capaz de negociar minimamente suas identificações e de afetar os outros ao seu

redor. Estes matizes não tornariam o personagem menos bruto e estúpido, do mesmo modo que, ao explorar a fragilidade de Omar diante da mãe, mostrando sua incapacidade de se libertar desta, Nael não o transformou num personagem menos grotesco ou abominável.

Já Lavo conseguiu conquistar um lugar para si no mundo ao vencer o medo dos poderosos e romper com a postura apática, passando a lutar pelos direitos de “detentos miseráveis esquecidos nos cárceres” (CN, p. 285). O narrador deixará de ser um João-ninguém, sem precisar, para isso, se transferir para a esfera dos privilegiados. Ele não pertencerá, pois, nem ao lado dos submissos nem àquele dos empresários e herdeiros, encontrando uma “terceira margem”. Podemos concluir, nesse contexto, que em sua vida pessoal ele rompeu com a dicotomia entre, de um lado, a revolta e a defesa de um ideal de liberdade absoluto, defendido por Ranulfo e Mundo, e, do outro lado, o autoritarismo e a submissão, alegorizados respectivamente por Jano e Ramira. Tal ruptura provavelmente foi impulsionada pelo lento processo de abertura política, no qual ele encontrou seu papel, no início dos anos 80.

É possível ainda interpretar a mudança de rumo que ele deu em sua carreira como resultado da influência de Mundo e de seu tio. Transtornado, este último lhe acusou duramente ao transmitir a notícia da morte do protagonista. Ranulfo o recriminou por não ter ido ao Rio ver o amigo, censurou sua omissão e seu descaso: “‘Tu e teu egoísmo, teus processos’, berrou, socando a papelada sobre a mesa. ‘O mais necessitado era o teu amigo. Trabalhas que nem Ramira: vocês não enxergam o que está além... Tudo isso é roupage, perfumaria, perda de tempo’” (CN, p. 268). As acusações farão efeito. Lavo se sentirá culpado e questionará a própria postura, perguntando-se se realmente ele não deveria ter viajado ao encontro do amigo, independentemente de suas dúvidas sobre a localização de Mundo. “Pensei também nas acusações que Ranulfo me fizera: o egoísmo, a falta de atenção com meu amigo, o trabalho presunçoso, a cegueira profissional” (CN, p. 268), conta-nos.

Mais adiante, o tio pedirá que ele defenda um funcionário de seu amigo Corel, com quem o próprio Ranulfo trabalhava contrabandeando. Trata-se do antigo motorista dos Mattoso, o Macau, que, preso por desacato à autoridade, esperava o julgamento há cinco meses. O caso levará Lavo a deixar seu antigo escritório, passando a defender os presos indigentes e a dar acesso à lei aos indivíduos que não detêm privilégios. Dessa forma, embora o narrador não tenha questionado com contundência em seu texto o universo que o cercava e as oposições que o atravessavam, ele parece ter conseguido romper, na esfera pessoal, com uma série de dicotomias e valores que o constituíram: as divisões do seu universo entre proprietários e submissos; defensores de uma “total liberdade” e autoritários; privilegiados e injustiçados.

Esta ruptura, contudo, não foi realizada por meio da escrita nem é inserida em seu cerne, mantendo-se exterior a esta que, dessa forma, não nos aproxima da experiência realizada por Lavo. Este se limita a nos indicar e relatar suas transformações, mas as dores e os enfrentamentos que julgamos necessários para que ele as alcançasse - tais como uma crítica mais aguda ao mundo que o cercava, incluindo as oposições entre seus tios e entre seu amigo e o pai, a defrontação com a ausência de origem e o estranhamento de si e do Outro daí provenientes - não são explorados. Outra vez, ele surge como um personagem que repete, de modo mais fraco, o movimento de Nael e da narradora não nomeada do *Relato*, colhendo os resultados alcançados por estes por meio de muito esforço, dúvidas e abalos, porém sem incorporar tais tensões em seu movimento. Nesse sentido, Lavo parece por vezes refletir um caminho não percorrido: constitui um personagem que passa por uma grande mudança, mas não vive o estranhamento e questionamento radical; sua escrita surge de um suposto retorno do passado à memória, o qual ele não trabalha no seu texto; e embora ele escreva um livro e torne-se autor, não enfrenta a ausência de um solo fundador para contar sua história, o que o

levaria, na falta deste chão, a deparar-se com a dimensão do vazio de onde vem sua fala, obrigando-o minimamente a vislumbrar o desmoronamento de si e do mundo.

6 Considerações finais

Ao focalizarmos nosso estudo na interpretação dos três principais narradores romanescos de Milton Hatoum, debruçando-nos sobre seu posicionamento fronteiriço, fizemos uma aposta: aquela de que seu desconfortável lugar no mundo e sua história de sofrimento os aproximariam dos dilemas vividos pelo escritor moderno. Alcançando agora o fim do trabalho, acreditamos termos exposto uma série de problemáticas exploradas por Nael e pela personagem não nomeada do *Relato* que nos permitem caracterizá-los como tendo se debatido com a ausência de solo fundador ou comunitário, no qual supostamente poderiam se apoiar, germinar e colher experiências. Tal embate, como procuramos mostrar, pode ser lido como aquele do escritor marcado pela atrofia da memória coletiva, da tradição e pela desconfiança das certezas da referencialidade. Segundo resume Peter Bürger: “O autor é constrangido a trabalhar e a transformar a matéria do vivido porque só o resultado deste processo de elaboração pode pretender restituir a experiência (...) o autor moderno é constantemente obrigado a recriar a possibilidade de narrar.”³²⁰

Duplos de narradores e autores, estes nossos dois primeiros personagens não se acovardaram diante de tal desafio. Eles os enfrentaram com as armas que tinham a seu

³²⁰ BÜRGER, Peter. *La prose de la modernité*. Op. cit., p. 348.

alcance, a partir da sua localização limítrofe: o abalo de si mesmo e questionamento do mundo; o trabalho com a memória inconsciente e a escavação inventiva do esquecimento; a recriação do que possivelmente foi vivido como excessivo; a reelaboração subjetiva. Nesse sentido, conseguiram transformar a matéria do seu passado e daquele de sua família numa experiência. Esta não deve, contudo, ser entendida como aquela coletiva (*Erfahrung*), cujo definhamento na modernidade foi diagnosticado por Walter Benjamin. Se esta se enuncia nos dois primeiros romances de Hatoum, não é, pois, como restabelecida, mas pela defrontação com sua ausência, que atravessa a escrita e intensifica a dificuldade de narrar. Sem acesso a ela, nossos dois narradores devem eles mesmos construir sua própria experiência, extraí-la do excesso vivido e não assimilado, da ruptura com o sentimento de conformidade, da matéria lacunar. A experiência alcançada pelos dois citados personagens não pode, porém, ser reduzida ao sentido de vivência, pois ultrapassa os limites da percepção consciente, do vivido cotidiano e do privado. Além disso, no lugar de afirmar a supremacia do sujeito (e da forma, portanto, como o mundo se ordena diante dele), ela o despedaça, permitindo que ele veja a si mesmo e aquilo que o rodeia de maneira diferente. E busque outras continuações para a história, que desse modo atualiza o seu sentido de abertura.³²¹

Já Lavo não trouxe para o cerne de sua escrita os elementos que apontamos como intensificadores da condição na qual se encontra o autor moderno. E ainda que as mudanças e viradas reveladas por ele no desdobramento da sua história nos indiquem que ele passou por uma transformação, esta não parece ter se concretizado por meio da escrita, visto que permaneceu exterior ao texto, não o impulsionando. Dessa forma, embora ele se apresente como autor do livro que lemos, o interpretamos como um escritor ainda tímido, que não problematiza satisfatoriamente os limites de sua tarefa, debatendo-se com a ausência de solo

³²¹ Cf. FOUCAULT, Michel. How an 'Experience-Book' is born. In: _____. *Remarks on Marx: conversations with Duccio Trombadori*. Nova York: Semiotex(e), 1991. Nesta entrevista concedida a Trombadori, Foucault expõe de forma bastante clara em que sentido os livros que escreve constituem uma experiência para ele e de que modo, entre outros aspectos, esta se difere daquela trabalhada pela fenomenologia.

fundador. Além disso, na medida em que Lavo não evoca com a mesma intensidade dos outros dois personagens a dimensão indizível e impossível de certas experiências nem critica com a agudez de Nael o mundo que o constituiu, sua própria transformação perde a força. Em resumo, se Lavo viveu uma experiência, o que uma série de informações no texto parece indicar, concluímos que ele não conseguiu transmiti-la a contento. Realmente não é fácil recriar a cada livro a possibilidade de narrar... Por esses motivos, os últimos desdobramentos que exporemos excluem este personagem, narrador que não trabalhou questões centrais da tese. Isto embora ele apresentasse diversas semelhanças com os outros dois, razão pela qual optamos por manter a análise de *Cinzas do Norte* no estudo, ainda que ocupando um espaço reduzido.

Antes de apresentarmos nossas últimas considerações, ressaltamos que nossa leitura dos três romances de Hatoum não se quer fechada. Ela antes é assumidamente lacunar. Pretende, pois, trazer problemáticas que não se encerram nesta pesquisa, como aquelas a respeito das dificuldades de narrar nos tempos de hoje; da possibilidade de se realizar por meio da escrita uma experiência autêntica; da exploração destas citadas problemáticas pelos personagens enfocados. E as brechas assumidas no trabalho não são entendidas apenas no sentido negativo. Afinal, como buscaríamos comunicar as temáticas escolhidas sem contar com a reverberação do não dito?

Não reconstituiremos aqui, porém, todo o caminho percorrido. Acreditamos que as escolhas e os rumos tomados devem se mostrar justificados e acertados pelo desenvolvimento do trabalho, e não pelo traçado de um ilusório círculo, no qual todas as etapas do estudo se encadeariam como necessárias. Desse modo, no lugar de relembrar as etapas cumpridas ou reiterar as sínteses e conclusões apresentadas ao longo deste processo, optamos por reintroduzir a questão que nos acompanhou por quase todo o percurso, enquanto éramos guiados pelos passos de Nael e da narradora do *Relato*. Trata-se da mesma já aqui repetida: o

esforço de construção da experiência transmissível. Com efeito, ao observarmos o retorno hesitante da mulher desenraizada que regressa à cidade natal após ter vivido um intenso transtorno psíquico e a destruição crítica que Nael submete à ordem que o constituiu, também os seguimos nas experiências que eles viveram, elaboraram e edificaram por meio da escrita, as quais examinamos separadamente, na medida em que estas eram identificadas. Consideramos profícuo, pois, retomá-las brevemente, num esforço de apontar seus vínculos.

Com efeito, isolamos em três ordens as experiências transmitidas pelos personagens. Estas diferem entre si (e cada uma tem as suas particularidades), mas devem ser entendidas como inseparáveis nos textos. São estas: a originária; a de subjetivação; e aquela alcançada pelo trabalho da memória. Há ainda uma experiência não citada: aquela radical, do excesso. Porém, na medida em que esta é caracterizada por não poder ser vivida nem dita, permanecerá aqui como o impossível que, como vimos, deve em algum momento ser abandonado pelo escritor para que ele edifique o que pertence à dimensão do positivo e do transmissível. Nesse contexto, após termos explorado ao longo do trabalho as formas como ela foi evocada nos romances, optamos por mantê-la aqui como indizível, como o fogo que atravessa demais experiências, mas não se reduz a estas. Relembremos as outras três.

Como vimos, Nael e a narradora não nomeada do romance de estréia de Hatoum enfrentaram o originário, percebendo-se sem origem e constituídos por construções que não têm o mesmo tempo que eles. Nael contrapôs assim as ideologias liberal e paternalista, confrontação a partir da qual pôde nos mostrar seu mundo como marcado pela contingência e questionar as arbitrariedades às quais estava submetido. Já a personagem enfocada no *Relato* estranhou sua cidade natal ao entrar no bairro proibido da sua infância, indicando-nos como esta cidade inclui espaços e indivíduos nos quais não se reconhece. Ela foi capaz de perceber, portanto, como sua cidade natal não pode ser entendida como origem, solo no qual se enraizariam indivíduos com identidades unas, isolados numa cultura homogênea. Segundo

procuramos expor no primeiro capítulo da tese, este olhar capaz de identificar a diferença nos espaços tidos como familiares (sem excluí-la nem cristalizá-la como exótica), de estranhar a si mesmo e perceber que certas “evidências” não passam de contingências é o mesmo que nos revela (ao mesmo tempo em que constrói) um singular “certo Oriente”, espaço no qual as culturas são permeáveis e misturadas; as idéias de raiz e pureza, abolidas; as identificações e diferenças, negociadas. Prossigamos.

Além de terem deparado com o originário, os dois narradores enfocados mergulharam na memória, entendida como indissociável do esquecimento, debruçando-se sobre acontecimentos importantes para sua família e para eles próprios. Ambos, como vimos, procuraram salvar seu passado elaborando-o e buscando criar outras continuidades para este. Tal trabalho com a memória e o esquecimento parte, portanto, do presente, que precisa libertar-se daquilo que não foi suficientemente vivido, que se impôs como excesso. Ele portanto também aponta sugestivamente, em última instância e segundo nossa interpretação, para a experiência-limite, a qual optamos, segundo afirmamos logo acima, por não transformá-la (reduzindo-a) naquela transmitida. E ainda é entendido como inseparável do ato de escrita, por meio do qual tanto a “canção seqüestrada” da narradora do *Relato* quanto a assunção de Nael de seu próprio nome foram alcançados.

Dessa forma, a partir do trabalho de memória efetuado pela escrita, os narradores conseguiram, segundo a leitura apresentada, construir a terceira experiência identificada nos romances: aquela de subjetivação, por meio da qual eles elaboraram um *eu* para nos partilhar sua história. A personagem enfocada no *Relato* criou, pois, um personagem para si mesma, mostrando-nos que não era mais a *mesma* e que não possui um *eu* essencial, que coincide eternamente consigo mesmo. Ela também deu uma voz para este personagem, comparada àquela de um pássaro, indicando-nos que ficou mais leve ao se libertar do passado opressor. Já Nael, ao nos revelar seu nome somente na página 241 de *Dois Irmãos*, após ter

reinterpretado seu passado, concluído sua ruptura com a ordem familiar que o atravessava e elaborado o intenso sofrimento vivido, também nos enuncia a criação de uma determinada subjetividade, realizada ao longo do processo de escrita.

Mas esta terceira experiência destacada, a qual mostramos como indissociável da escrita e da memória, também deve ser entendida como inseparável da originária. Ela não tem somente uma dimensão positiva, mas implicou o rompimento com outras ordens e construções: a ideologia do favor e a dependência familiar; a obediência às fronteiras da Manaus da infância; os limites do *eu*; a separação entre o sujeito e o Outro. Está relacionada, portanto, com a ruptura gerada a partir do enfrentamento com o originário (e, podemos supor, com o desmoronamento implicado na experiência-limite). A elaboração de si mesmo realizada por nossos personagens não pode ser entendida, dessa forma, como desvinculada das idéias de erosão, abalo ou estranhamento.

Aproveitamos para citar, nesse contexto, um aforismo de Kafka. Segundo Marthe Robert, este define o sentido do conhecimento de si mesmo buscado pelo escritor na escrita de seu diário:

Connais-toi toi-même ne signifie pas : observe-toi. Observe-toi est le mot du serpent. Cela signifie : transforme-toi en maître de tes actes. Or, tu l'es déjà, tu es maître de tes actes. Le mot signifie donc : Méconnais-toi! Détruis-toi! c'est-à-dire quelque chose de mauvais, et c'est seulement si l'on se penche très bas que l'on entend aussi ce qu'il a de bon, qui s'exprime ainsi : Afin de te transformer en celui que tu es.³²²

Podemos, portanto, concluir, que o conhecimento de si de nossos personagens não consiste, pois, na descoberta de uma identidade essencial ou inicial nem parte de uma

³²² KAFKA, Franz apud ROBERT, Marthe. Introduction. In: KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1954. P. V. Traduzimos: “Conhece-te a ti mesmo não significa: observa-te. Observa-te é a palavra da serpente. Isso significa: transforma-te em mestre de teus atos. Ora, tu já o és, tu és mestre de teus atos. A palavra significa portanto: desconhece-te! Destrói-te! ou seja, alguma coisa de mau, e é apenas se nos pendemos muito baixo que entendemos também o que há de bom, que se exprime assim: A fim de te transformares naquele que és.”

desinteressada e distanciada observação de seus gestos e ações. Ele constitui um trabalho de elaboração, criação e releitura, associado à ruptura.

Por fim, apontamos para o vínculo entre a experiência originária e aquela do trabalho da memória e do esquecimento: ambas impulsionam a abertura de novos possíveis para o presente. Como vimos, o ato de escrita e de mergulho no passado de nossos dois personagens partiu do presente, pressionado pelo sofrimento de outros tempos. Nesse contexto, a narrativa desdobrada interpretou a história rememorada (e, portanto, penetrada pelo infinito), a partir dessa visão perspectiva. Na medida em que a escrita buscava libertar o sujeito da pressão e do peso do passado, permitindo que ele se transformasse, ela procurava também romper com a continuidade da história e criar novas continuidades para esta, que não fossem repetições do sofrimento de outrora nem conformadas com o peso carregado no presente. A releitura do passado constituiu, portanto, uma via de abertura de novos possíveis para o presente.

Já a experiência originária permite que o sujeito estranhe a si mesmo e questione o mundo que o constitui. Ele poderá realizá-la (sempre a partir de condições circunscritas a seu espaço-tempo) ao perceber a distância entre o presente e ele mesmo, como o fez Nael ao confrontar as ordens paternalista e liberal. O sujeito também poderá, a partir da transgressão dos limites de outrora, desnaturalizar as alteridades “dadas”. Este foi o caso da narradora do *Relato* que, ao penetrar num espaço proibido de sua infância, defrontou-se com o Outro e sofreu o abalo dos limites de seu *eu*. Em qualquer um dos exemplos citados, o narrador percebeu-se constituído por contingências, desnaturalizando seu lugar no mundo e as ordens e fronteiras que o constituem. Portanto, nas duas experiências (trabalho da memória e defrontação com o originário), o presente não é entendido como necessário (porque o que se passou poderia ter se dado de outro modo; e porque as ordens de hoje não são entendidas como naturais), de forma que o sujeito pode viver a espessura do tempo, abrindo-se para mudanças (que, claro, são sempre limitadas).

A criação de novos possíveis para o presente é, pois, uma das formas pelas quais podemos compreender a escrita literária – e, poderíamos acrescentar, um dos modos de entendermos a pesquisa e a escrita da história. Ela constitui, ao menos, uma das interpretações das experiências construídas por esses dois personagens. Esses narradores fronteiriços que, ao desdobrar seus relatos investindo em seu lugar deslocado no mundo, romperam, como vimos, uma série de limites. A experiência efetuada por eles, para concluir sua transmissão, precisará contar ainda com o leitor que, quem sabe, ao acompanhar as cadências da hesitação, do retorno e da ruptura de nossos personagens, sinta-se também convidado a imaginar novas formas de ser, pensar e viver.

7 Referências bibliográficas

7.1 Milton Hatoum

7.1.1 Obras, ensaios e outros textos do escritor

HATOUM, Milton. Amazonas: Capital Manaus. In: NUNES, Benedito. *Crônica de duas cidades*. Belém: Secult, 2006. P. 49-70.

_____. A casa ilhada. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 19, n. 53, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n53/24097.pdf>. Acesso em: 7 out. 2007.

_____. Um certo Oriente. *Letterature d'America*, Roma, ano XXII, n. 93-94, p. 5-17, 2002.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Confluências. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 19-21, set. 1996.

_____. Os demônios culturais de Llosa. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 nov. 1994. Caderno Mais!, p. 6-7.

_____. Diálogo entre mundos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1996. Caderno Mais!, p. 5.

_____. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Dois tempos. In: BONASSI, Fernando; MODESTO, Carone et al. *A Alegria*. São Paulo: Publifolha, 2002. P. 31-38.

_____. Edward Said e os intelectuais. In: CLEMESHA, Arlene (org.). *Edward Said: trabalho intelectual e crítica social*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005. P. 29-33.

_____. Laços de parentesco: ficção e antropologia. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. P. 135-141.

_____. Literatura e identidade. *Remate de Males*. Campinas, n. 14, p. 77, 1994.

_____. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out. 1991. Cultura, p. 1.

_____. Narrar para não morrer. In: RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. São Paulo: Paulicéia, 1991. P. 183-189.

_____. A natureza como ficção. In: GROSSMANN, Judith et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. P. 101-117.

_____. Passagem para um certo Oriente. *Remate de Males*, Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.

_____. Reflexão sobre uma viagem sem fim. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, p. 61-65, mar./mai. 1992.

_____. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Varandas da Eva. In: PRIETO, Heloisa (org.). *De primeira viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P. 19-28.

7.1.2 Sobre o autor

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. In:_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 330-331.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In:_____. *Grafias da identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005. P. 111-134.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. 2005. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Departamento de Letras, PUC, Rio de Janeiro, 2005.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória*. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo Relato*. 2000. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. 2005. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. P. 165-177.

FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre Orientes: viagens e memórias*. 1998. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. *Letterature d'America*, Roma, v. XIX-XX, n. 83-84, p. 147-160, 2000.

LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. P. 305-323.

NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais!, p. 22-23.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2000. Jornal de Resenhas, p. 7.

SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989. Suplemento Idéias, p. 4-5.

SÛSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989. Letras, p. G-6.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

7.1.3 Entrevistas e reportagens com Milton Hatoum

ALVES, Terciane. A tolerância racial no Brasil é um mito. In: MARETTI, Eduardo (org.). *Escritores*. São Paulo: Limiar, 2002. P. 219-222.

O arquiteto da memória. 11 out. 2004. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1355392,00.html>. Acesso em: 11 maio 2007.

BARBOSA, Aauri Antunes. Jabuti consagra Hatoum e Ruy Castro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 set. 2006. Segundo Caderno, p.2

BARCELLOS, Paula. “Alimento uma esperança desesperada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005. Idéias, p. 3.

A bibliografia básica da crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 2001. Suplemento Idéias, p. 1.

BIRMAN, Daniela. Das cinzas à memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2006. Suplemento Prosa & Verso, p. 6.

BORGES, Julio Daio. Milton Hatoum. *Digestivo Cultural*. 1 maio 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em: 1 nov. 2007.

CASTELLO, José. Milton Hatoum reclama a volta da indignação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1998. Caderno 2, p. D4.

CONDE, Miguel. Milton Hatoum, o vencedor do ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 nov. 2006. Segundo Caderno, p. 2

ERCILIA, Maria. Milton Hatoum em entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1990. Revista d', p. 4-8.

FUKS, Julián. “É a coisa mais amarga que já escrevi”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2005. Ilustrada, p. E3.

GRAIEB, Carlos. “Amazônia está à margem da história”, diz escritor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1995. Caderno 2, p. D1.

_____. Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1995. Caderno 2, D-1.

HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista: Milton Hatoum. *Collatio*, ano IV, n. 6, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 10 nov. 2007.

MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 jul. 2003. *Ilustrada*, p. E1 e E3.

OLIVEIRA, Nelson de. Dois irmãos que simbolizam o claro e o escuro dos arquétipos humanos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2000. Prosa & Verso, p. 4.

_____. Quem ainda agüenta falar da ‘geração 90’? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 ago. 2003. *Ilustrada*, p. E10.

PINTO, Manuel da Costa. Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 ago. 2003. *Ilustrada*, p. E2.

PIZA, Daniel. Destinos danados. *EntreLivros*, São Paulo, ano I, n. 5, p. 16-19, set. 2005

_____. Relato de um certo Hatoum. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2001. Caderno 2, p. D6-D7.

TRIGO, Luciano. Manaus, a personagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 maio 2001. Prosa & Verso, p. 1-2.

VENTURA, Mauro. O escritor que coleciona prêmios. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 2006. Segundo Caderno, p.2.

7.2 Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Bibliothèque Rivages, 1999.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARAROU, Ahmed. La six cent deuxième nuit. *Variaciones Borges*, The Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, Universidade de Aarhus, 14, 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

AUSTER, Paul. *Mr. Vertigo*. São Paulo: Editora Best Seller, s/data.

BEHLER, Ernst. *Ironie et Modernité*. Paris: PUF, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Oeuvres - tome III*. Paris: Gallimard/Folio Essais, 2000.

BENVENISTE, Emile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Vol. II. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BERNHARD, Thomas. *Origem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A BÍBLIA sagrada. Londres, Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Britannica e Estrangeira, 1924.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. *Obras completas II*. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. *Obras completas III*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. *Obras completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996.

BRAY, Bernard. Transformations du roman épistolaire au xxe siècle français. *Cahiers d'Histoire de Littératures Romanes*, n. 1, 1977.

BÜRGER, Peter. *La prose de la modernité*. Paris: Klincksieck, 1994.

CHRAÏBI, Aboubakr. *Contes nouveaux des 1001 Nuits*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient/Jean Maisonneuve Successeur, 1996.

_____. Présentation. LES MILLE et une nuits I. Paris: Flammarion, 2004. P. I-XI.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1988.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou A prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 2001.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard (Folio), 1993.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 237-246, 2002.

FISHBURN, Evelyn. Readings and re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, The Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, Universidade de Aarhus, 18, 2004.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *As palavras e as coisas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Remarks on Marx: conversations with Duccio Trombadori*. Nova York: Semiotex(e), 1991.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1981.

_____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard (Folio essais), 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan, 1994.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GREFFRATH, Krista R. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris: Colloque International 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf, 1986. P. 113-131.

HAARSCHER, Guy. Postface. In: LUKÁCS, Georg. *L'Ame et les Formes*. Paris: Galimard, 1974. P. 281-353.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1988.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Volume I. Paris: Quadrige, PUF, 1997.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIVRO das mil e uma noites, volume I: ramo sírio. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2005.

LÖWY, Michel. *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*. Paris: Puf, 1976.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche Editeur, 1975.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MIQUEL, André. Préface. LES MILLE et une nuits I. Paris: Gallimard/Collection Folio, 1991. P. 7-17.

_____. Préface. LES MILLE et une nuits I. Paris: Gallimard/Pléiade, 2005. P. XI-XLVI.

NEPOMUCENO, Eric. Prefácio: anotações sobre um gigante silencioso. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo, & Chão em chamas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NORVELL, John M. A brancura desconfortável das camadas médias brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos (org.). *Raça como Retórica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. P. 245-267.

OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 7, 2002. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/index.html>. Acesso em: 10 nov. 2007.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Narrar? Não mais...In: OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de; OTTE, Georg (orgs). *Mosaico crítico*. Belo Horizonte: Autêntica/Núcleo de Estudos Latino-americanos (Nelam-FALE/UFMG), 1999. P. 43-46.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PENNA, João Camillo. A língua do Outro: o testemunho de Jacques Derrida. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. P. 336-349.

PEREC, Georges. *W, ou, A memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Globo, 2006.

RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier, 1997.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*. Paris: B. Grasset/Les Cahiers Rouges, 1963.

_____. Introduction. In: KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1954. P. V-XXI.

_____. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy, 1979.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte*. Bauru: Edusc, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROY, Arundhati. *O Deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Os filhos da meia-noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, Edward W. *Fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999.

SERMAIN, Jean-Paul. Notice. *Les Mille et Une Nuits III*. Paris: Flammarion, 2004.

STALLONI, Yves. De l'horreur à la littérature. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 438, p. 41-44, jan. 2005.

SÚSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* 1982. 219 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, PUC, Rio de Janeiro, 1982.

TERTULIAN, Nicolas. L'évolution de la pensée de Georg Lukács. *L'Homme et la Société*. Paris, n. 20, p. 13-36, abr./maio/jun. 1971.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1978.

VAZ, Paulo. *Um pensamento infame: história e liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *O inconsciente artificial*. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2001.