

NOEMI CAMPOS FREITAS VIEIRA

EXÍLIO E MEMÓRIA NA NARRATIVA DE MILTON HATOUM

São José do Rio Preto
2007

NOEMI CAMPOS FREITAS VIEIRA

EXÍLIO E MEMÓRIA NA NARRATIVA DE MILTON HATOUM

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa)

Orientadora:

Prof^a Dr^a Susanna Busato

Co-orientadora:

Prof^a Dr^a Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto
2007

Vieira, Noemi Campos Freitas.

Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum / Noemi Campos Freitas Vieira. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2007.

154 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Co-orientador : Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. 1. Literatura Brasileira – Séc. XX – História e crítica. 2. Memória (Literatura) 3. Exílio (Literatura) 4. Hatoum, Milton, 1952- - Relato de um certo Oriente – Dois irmãos – Crítica e interpretação. I. Busato, Susanna. II. Nigro, Cláudia Maria Ceneviva. III. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profª Drª Susanna Busato – Orientadora

Profª Drª Joana Luiza Muylaert de Araújo

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Suplentes

Profª Drª Irene Zanette de Castañeda

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Dedico

Ao Flávio César,
irmão, amigo e esposo amado
aliança de amor, cumplicidade, incentivo

Aos meus filhos Estêvão e Flávia,
horizonte de esperança
paciência, motivação, carinho

A Deus,
Porque dele, por ele e para ele são todas as coisas
O Alfa e o Ômega.

Agradeço

Aos amados irmãos em Cristo, família sempre presente com palavras de estímulo e orações.

À minha mãe Aurora, que sabe calar no coração palavras de amor.

Aos meus sogros Carlos Vieira e Maria Helena, pelo apoio e carinho. Aos irmãos, cunhados e sobrinhos – grande torcida!

Às orientadoras Susanna e Cláudia, pelo incentivo a buscar novos horizontes...

Aos professores Marcos Siscar e Aguinaldo Gonçalves pelos preciosos comentários e pelas sugestões na Qualificação.

À professora Joana Muylaert por me ajudar a descortinar o mundo da literatura e do caminho crítico.

Aos colegas, pela acolhida e o respeito e pelas conversas prazerosas ao redor de inquietações literárias...

À Jakeline, sempre por perto desde a graduação na UFU.

À equipe da secretaria da Seção de Pós-graduação pelo atendimento gentil e profissional e à bibliotecária Maria Luiza pelas orientações.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos apoiando e fomentando a pesquisa.

*“(...) tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas.
Llego a mi centro,
A mi Álgebra y mi clave,
A mi espejo.
Pronto sabré quien soy.”*

*“(...) tantas coisas.
Agora posso esquecer-las.
Chego ao meu centro,
À minha Álgebra, meu código,
Ao meu espelho.
Logo saberei quem sou.”*

“Elogio da sombra” , Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	20
PELOS MEANDROS DA MEMÓRIA: LEMBRANÇA, ESQUECIMENTO, MORTE	
1.1 Sobre a memória	26
1.2 É importante esquecer	29
1.3 Diante da morte, inquietações identitárias: luto e melancolia	34
1.4 Do tear da memória à escrita	46
CAPÍTULO II	53
RELATOS DE UM CERTO NARRAR	
2.1 A arte do narrar: Sherazade e a narradora hatouniana	57
2.2 Do relato à escrita da memória	60
2.3 Entre relatos encadeados, encaixes de histórias	63
CAPÍTULO III	77
ENTRE VOZES E REMANSOS	
3.1 O espaço das vozes	83
3.2 Rede de citações	90
3.3 Entre os falares do <i>Relato</i> , pontos de vista	92
3.4 Relato de ambigüidades, um observador de <i>Dois irmãos</i>	101
CAPÍTULO IV	110
ENTRE MEMÓRIAS E EXÍLIOS: IDENTIDADES FLUTUANTES	
4.1 Estrangeiridade cambiante	113
4.2 Territórios plurais	116
4.3 Territórios de vivências: encontros e errância	121
4.4 Lições do exílio	126
4.5 A linguagem do exílio	131
4.6 Identidades flutuantes	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
DE MEMÓRIAS E EXÍLIOS, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149

RESUMO

A obra de Milton Hatoum, escritor amazonense de ascendência libanesa, caracteriza-se pela recorrente busca identitária de seus narradores que procuram explicações sobre suas origens. Em *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000) há, em primeiro plano, o trabalho da memória, que tem como força motriz o esquecimento, transitando entre dois mundos que se mesclam e que se dão a conhecer, no texto, por meio das experiências dos personagens. Esses mundos que se interpenetram, o manauara e o do imigrante, inscrevem um “certo oriente” no ambiente amazônico traçando a história da família libanesa radicada na Manaus imaginária de Hatoum. A trajetória sinuosa da memória percorrida pelos respectivos narradores manauaras, filhos agregados desses imigrantes, procura reestruturar o passado por meio dos relatos das personagens, cujas vozes são emolduradas nas vozes dos narradores. Em face da indeterminação dessas identidades perseguidas, esses sujeitos encontram-se à deriva, experimentando um sentimento de alienação e de exílio interior. Para o estudo dessa trajetória dos narradores na busca identitária, articulam-se os conceitos sobre a memória (H. Bergson; W. Benjamin); o esquecimento (H. Weinrich); a melancolia (Freud); o dialogismo (M Bakhtin); a estrangeiridade (J. Kristeva); o exílio (H. Bhabha; E. Said).

Palavras-chave: Milton Hatoum; memória; esquecimento; identidade; exílio.

ABSTRACT

The work of Brazilian writer Milton Hatoum, who's born in Manaus and descendant of Lebanese family, is characterized by recurrent search for origins by the narrators in both novels studied *Relato de um certo Oriente* (1989) and *Dois irmãos* (2000). The strongest influence on memory work is the forgetfulness on rebuilding narrators' childhood on searching their identity. Memory's work transits between two metaphorical worlds concerning the immigrants and the manauara's life, revealing a "certain Orient" in an Amazonian ambiance that traces a Lebanese family history in the imaginary Manaus of Hatoum. The character's voices retaking the past are commanded by narrators' voices who face a sinuous trajectory of the memory. The indetermination of their identity carries the narrators to a feeling of alienation and an intimate exile. By studying the narrators' way on searching their origins, the following concepts are articulated: memory (H. Bergson; W. Benjamin); forgetfulness (H. Weinrich); melancholy (Freud); dialogism (M Bakhtin); foreignism (J. Kristeva); exile (H. Bhabha; E. Said).

Key words: Milton Hatoum; memory; forgetfulness; identity; exile.

INTRODUÇÃO

A obra de Milton Hatoum, escritor amazonense de ascendência libanesa, desponta no cenário da literatura brasileira contemporânea no final do século XX, estreando com *Relato de um certo Oriente* em 1989. Sua literatura rompe com uma herança temática em que a imagem do universo regional recai sobre o exótico e o natural, quando explora as regiões interioranas brasileiras, colocando em cena a dura realidade do agreste, dos seringais, dos latifúndios de cacau ou do garimpo; ou, focando a vida nos centros urbanos, expõe os embates vividos pelo homem citadino que parece perder suas referências individuais em face do sentimento de isolamento, ansiedade e alienação diante do turbilhão de inovações aceleradas da vida moderna.

Neste contexto, Alfredo Bosi bem observa as novas tendências da ficção brasileira produzida no fim do século XX, entre as quais aponta a obra de Hatoum como exemplo de uma abertura à diversidade cultural assistida no Brasil.

A potencialidade da ficção brasileira está na sua abertura às nossas diferenças. Não a esgotam nem os *bas-fonds* cariocas nem os rebentos paulistas em crise de identidade, nem os velhos moradores dos bairros de classe média gaúcha, nem as histórias espinhentas do sertão nordestino. Há lugar também para outros espaços e tempos e, portanto, para diversos registros narrativos como os que derivam de sondagens no fluxo da consciência. Quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com surpresa o texto em surdina de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (89), em que a vida de uma família burguesa de origem árabe, enraizada em Manaus, se dá ao leitor como um tecido de memórias, uma seqüência às vezes fantasmagórica

de estados de alma, que lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo. (BOSI, 2001, p. 437)

As narrativas hatounianas aqui estudadas, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), são alocadas em Manaus, cujos aromas e mistérios envolvem o leitor na viagem da memória de seus narradores. Contudo, a inserção das ações na paisagem amazônica não se dá por causa do exotismo das belezas naturais do lugar, nem se atém à exploração da figura do índio massacrado pela tirania colonizadora, nem mesmo à presença marcante do imigrante europeu em busca de enriquecimento em terras estrangeiras.

Embora todos esses elementos possam ser percebidos ao fundo, o autor ultrapassa esses tópicos a favor de outra tematização literária. Há, em primeiro plano, o trabalho da memória, em confronto com o esquecimento, que percorre dois mundos que se mesclam e que se dão a conhecer, no texto, através das experiências dos personagens: o mundo manauara e o do imigrante. Esses mundos interpenetram-se e delineiam-se pela saga da família libanesa radicada em Manaus inscrevendo no ambiente amazônico um “certo oriente”. O passado dessa família é reestruturado pelos relatos das personagens, cujas vozes são emolduradas nas vozes dos respectivos narradores manauaras, filhos agregados desses imigrantes. Como contorno dessa moldura há uma trajetória sinuosa da memória percorrida pela narradora inominada do *Relato* e do narrador Nael, de *Dois irmãos*, em busca de suas origens.

Nesse contexto, a Manaus onde se encenam as histórias de Hatoum projeta-se nas narrativas muito mais como o lugar do desejo que como espaço geográfico. O território tão bem delimitado pelo autor, com características tão peculiares ao lugar em que convivem nativos da Amazônia, imigrantes e regatões¹, ultrapassa a formulação regionalista exótica que é relativizada pela ambiência em um território muito particular construído pela memória, sustentada ao mesmo tempo pela lembrança e pelo esquecimento.

¹ Na linguagem regional amazônica refere-se a mercadores que percorrem o rio de barco, parando em vários povoados. (cf. dicionário eletrônico Houaiss)

Esses narradores vivem o drama de, simultaneamente, pertencerem e não pertencerem aos dois mundos de que fazem parte, o amazônico e o libanês. Assim, a relação mútua entre esses territórios resulta na imagem de mundos encaixados, segundo Tânia Pellegrini:

São como territórios concêntricos, um dentro do outro: a Manaus real e seu duplo, a Manaus imaginária; dentro, a colônia libanesa, no centro da qual as casas das famílias avultam como espaço privilegiado. Desses territórios fecundos – aos quais corresponde a própria forma narrativa, montada com relatos que brotam uns de dentro dos outros – Hatoum extrai sua matéria, constituída por uma malha cultural variada e típica, baseada na interrelação entre imigrantes, estrangeiros e nativos, que estabelecem relações de identidade e de estranhamento com um mundo diverso, no qual um difuso sentido de perda está sempre presente. (PELLEGRINI, 2004, p. 128)

Para além dessa Manaus enigmática, o que percorre ambas as narrativas é um desejo de autoconhecimento que impele a narradora sem nome de *Relato de um certo Oriente* e o narrador Nael de *Dois irmãos*. Ambos buscam conhecer sua gênese, mergulhando em uma “complexa viagem da memória”, no dizer de Arrigucci Jr., reedificando a casa familiar por meio de

(...) uma arquitetura imaginária: a arte de reconstruir, no lugar das lembranças e vãos do esquecimento, a casa que se foi. Uma casa, um mundo. Um mundo até certo ponto único, exótico e enigmático em sua estranha poesia, mas capaz de se impor ao leitor com alto poder de convicção. (ARRIGUCCI JR., 1989)²

Esse poder de sedução do texto de Hatoum pode ser apreendido no processo de construção das narrativas, que se dá pela confluência de vários relatos na escrita das memórias, auxiliando na reconstituição identitária dos narradores impulsionados por uma busca que esbarra sempre com a alteridade, o estranhamento, o desenraizamento e a estrangeiridade, entre outros aspectos vinculados à condição humana.

Levando em conta a situação dos narradores como membros agregados das famílias de imigrantes libaneses e o constante descompasso entre a lembrança e o esquecimento, entre o que se cala e o que é revelado a respeito do passado, perpassa os enredos a condição de exílio interior desses narradores e personagens que decorre de uma marcante e peculiar

² Cf. texto de Davi Arrigucci Jr. na orelha de *Relato de um certo Oriente* em que o crítico apresenta as linhas mestras da obra de estréia do autor. De forma coesa, o trecho acima citado pode ser estendido também ao segundo romance de Hatoum.

desterritorialização: seja ela vivida pelos imigrantes libaneses e pelos nativos manauaras aculturados, distantes de suas terras de origem; seja ela do âmbito das experiências da memória, marcadamente vivenciadas pelos narradores, cuja trajetória sinaliza as instabilidades dos indivíduos em busca da própria identidade.

Há, portanto, um jogo de oscilações que imprime ao discurso narrativo um tom desconcertante regido pelo trabalho de sondagem realizado pela memória. Nisso reside o estilo de Hatoum: a preocupação em manter no núcleo narrativo o pensamento do narrador para o qual confluem as várias vozes que fazem reviver o tempo da infância. Interessa aqui o que observa Pellegrini, ao dizer que

Os dois romances executam um mergulho vertical nos meandros da memória, sondando as inconclusões do passado e tentando refazer o desfeito, por meio de um exame preciosista de cada elemento que deles brota: perfumes e odores, sons e silêncios, luzes e sombras, palavras ditas e caladas, gestos concluídos ou esboçados, vozes e passos que se estendem horizontalmente por muitos anos de atos e fatos. O vertical e o horizontal tecem uma trama de tempos por meio de uma delicadíssima composição lingüística que não permite estabelecer um sentido único e definitivo, pois trabalha com dois eixos, o *anúncio* e o *segredo*, que se alternam e complementam. (PELLEGRINI, 2004, p. 123)

Desse modo, tendo essas coordenadas, vertical e horizontal, que formam a trama textual dos romances, a busca identitária só é conhecida no discurso narrativo à medida que os narradores vão tecendo suas histórias com o auxílio de vários relatos a respeito de um passado que explica, de certa forma, seu presente e delinea suas identidades. É nesse discurso que se expõem os fragmentos de vidas e de experiências, quando a palavra é cedida a outros personagens imbricados no enredo e no ato de tecer, ponto a ponto, a malha discursiva do romance.

Assim, a relação desses narradores com suas origens se tece com o trabalho da memória enquanto depositária de experiências e informações, estabelecendo um jogo entre o lembrar, o esquecer e o inventar. Nesse campo de tensões, a busca identitária dos narradores é estruturada no texto a partir dos relatos que emergem de um emaranhado de vozes que se

interpenetram em um processo de encadeamento de histórias encaixadas que dá profundidade e ao mesmo tempo dinamismo às narrativas.

Por se tratar de histórias de famílias de imigrantes libaneses, os núcleos familiares são muito caros ao autor, remetendo inclusive à sua ascendência oriental e a convivência desde a infância com a língua árabe. Segundo depoimentos de Hatoum em diferentes entrevistas e em artigos publicados, houve sempre uma preocupação no seio da família, estimulada pela mãe, de preservar a cultura de raiz árabe mantendo alguns costumes gastronômicos e aprendendo a língua do país natal dos parentes ancestrais. Ao mesmo tempo, era também necessário abraçar a língua e os costumes do país que os acolheu, onde viviam, moravam, estudavam, trabalhavam e contribuía para o desenvolvimento econômico.

Assim, desde tenra idade Milton Hatoum aprendeu a conviver com as dualidades, necessárias e desafiadoras, da língua e dos costumes culturais. Vale destacar uma passagem de artigo seu publicado no início da carreira como escritor.

Quando deixamos a Pensão Fenícia para ir morar num pequeno sobrado, alguns objetos nos acompanharam: um tapete, um mapa do Oriente, um narguilé³ e alguns livros. (...) Nesse espaço/tempo que é a casa da infância nasce o sentimento que nós temos do *Diverso*: gênese do mundo exterior, percepção do *Outro*, abertura para o infinito. Na Pensão Fenícia e na outra casa da infância, o Oriente era algo ao mesmo tempo muito próximo e muito distante de mim. De certo modo, eu convivía com um Oriente real, revelado através de crenças e conflitos religiosos, da comida, do comportamento e hábitos sociais e da língua árabe. (HATOUM, 1993, p.165,166 – grifos do autor)

Essa convivência com o diverso é reiterada pelo autor enfatizando seu convívio com a diversidade cultural que o cercava desde a infância:

Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo. Ou, como afirma Todorov: “Uma pessoa pode dar-se conta de que não é uma substância homogênea e radicalmente estrangeira a tudo que não é ela própria”⁴. A presença e a passagem de estrangeiros na casa da infância contribuíram para ampliar um horizonte multicultural. Minha língua materna é o português, mas o convívio com árabes do Oriente Médio e judeus do norte da África me permitiu

³ Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss: Narguilé: espécie de cachimbo muito usado por hindus, persas e turcos, constituído de um forninho, um tubo longo e um pequeno recipiente contendo água perfumada, pelo qual passa a fumaça antes de chegar à boca.

⁴ A citação remete a esta nota: Cf. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique, la question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982.

assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante, a cultura indígena se impunha com a presença de nativos que moravam na minha casa e freqüentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas. (HATOUM, 2001, p. 4)

O cenário das histórias hatounianas é a Manaus banhada pelo rio e cercada pela floresta, que assiste, no início do século XX, a época da decadência do período de ouro da borracha e tenta adaptar-se ao processo de modernização assistido no país, especialmente na região norte. É esta Manaus que acolhe imigrantes de tantos países – particularmente e sob o foco de Hatoum, as famílias vindas do Líbano –, exímios comerciantes que trazem um legado cultural que se mescla à rica tradição amazônica.

As tintas utilizadas pelo autor para traçar um retrato mínimo de seus narradores são retiradas de sua própria história familiar, cuja ascendência libanesa com raízes na capital amazônica, oferece ao leitor uma imagem híbrida transposta, pela ficção, aos seus personagens. No entanto, não se deve esperar dos romances hatounianos uma carga autobiográfica, tampouco uma expressão regionalista inspirada no exotismo amazônico, menos ainda uma narrativa de expatriado.

Unidos todos esses elementos: a raiz oriental de cultura árabe, a história da família em Manaus, a imaginação e a memória de seus personagens, temos um esboço do projeto literário de Milton Hatoum. Um certo Oriente que se instala e transita no território deste Ocidente, a Amazônia, região brasileira que é ao mesmo tempo passado e fixação da cultura e dos costumes que ali se mesclam. É na convivência desses dois pólos, oriental e ocidental, que essas culturas díspares instalam-se no território manauara.

Para além de uma representação regionalista tardia, ou revisitada, conforme Tânia Pellegrini (2004), a Manaus hatouniana é metonímia de uma mescla cultural, em que o estrangeiro e o nativo aculturado intercambiam seus valores. Isso fica retratado nas relações familiares assistidas nos dois romances, em que os próprios narradores estão intimamente envolvidos. São narradores-personagens e, também, escritores dos relatos sobre suas vidas, ao buscarem na infância a história de suas origens.

Para a arquitetura dos dois romances em estudo, o tempo mostra-se um pilar de sustentação sobre o qual apóiam-se as narrativas. Ainda com Pellegrini, ao colocar em primeiro plano as experiências individuais dos narradores, o autor rompe com uma tendência da narrativa contemporânea que prioriza a ação, imposta pela agilidade do mercado editorial sob o influxo da nova ordem pragmática dos modos de produção cultural. Segundo a autora,

A concepção de tempo que tal ritmo impõe, acelerada, superficial e genérica, parece não condizer com o critério fundante da narrativa romanesca, a fidelidade a uma experiência individual, sempre única, nova e original, mas não efêmera, sobretudo pelo grau de atenção necessário à sua particularização. Então, talvez não por acaso, nos dois romances em questão [*Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*], o tempo é a viga principal a sustentar a arquitetura da narrativa. Aquele tempo, descoberta da modernidade, cujo fluir permite ao indivíduo manter contato com o *continuum* de sua própria identidade, por meio da lembrança de fatos, atos e pensamentos passados, seus e de outrem. É o fluxo da memória, criando uma cadeia de causas e efeitos, elaborando a realidade por meio de um processo mental, fecundando-a com um fermento de fantasia e, assim, reconstituindo o cerne do indivíduo que narra. (PELLEGRINI, 2004, p. 122)

Esse indivíduo que narra projeta-se no texto, procurando manter-se em contato com seu passado dando vazão ao fluxo da memória. A escrita da linguagem da memória, como *modus operandi* em ambos os romances, lança-se como uma espécie de âncora em meio às águas turbulentas em que se debatem os personagens que se descobrem em constante dissonância em relação a supostas verdades buscadas como refúgio à inquietante busca de si mesmos. A escrita apresenta-se, portanto, como lugar de inscrição de um sujeito problemático em angústia constante, entregue ao trabalho de interpretação de si mesmo, pois se debruça sobre o plano instável da memória. Cria-se, assim, um sujeito fragmentado, na narrativa, na tentativa de abarcar as simultaneidades afluentes da memória e do tempo.

Para o desenvolvimento do estudo dos romances em questão, a pesquisa bibliográfica incluiu dissertações e teses, publicações críticas, entrevistas e reportagens a respeito do autor e de sua produção. Uma gama de outros textos ensaísticos, crônicas e contos de autoria de Hatoum, além de entrevistas dadas por ele, também compuseram o arcabouço de leituras para

a execução do trabalho. O fato de estudar a obra de um autor contemporâneo, em plena carga produtiva, exigiu atenção redobrada sobre a produção crítica voltada para seus textos⁵.

Com o objetivo de traçar uma verticalização temática para o estudo da construção das narrativas em questão, é possível visualizar como eixo estruturante: a busca identitária dos narradores, regida pela tensão entre a memória e o esquecimento, que é estruturada no texto por meio do discurso desses narradores como vozes ordenadoras de vários relatos retrospectivos em processo de encadeamento e cessão de vozes.

Tendo em vista tal temática, esta dissertação organiza-se da seguinte maneira: No Capítulo I trato especificamente sobre a memória, o esquecimento, a lembrança e a morte, tendo como aporte teórico os estudos de H. Bergson, W. Benjamin, H. Weinrich e Freud. Estes são pontos cruciais para o traçado inicial das reflexões sobre a natureza da memória que, sendo uma forma de conhecimento fundada na subjetividade, se sustenta pela dupla contribuição da lembrança e do esquecimento. Como elemento motivador para a escrita da memória, de si e de outros, analiso o fato da morte de entes próximos e diretamente ligados aos narradores, como questão ligada ao esquecimento.

No Capítulo II, trato da composição da narrativa tendo os relatos de outros personagens como fundadores do discurso da memória ligada à infância dos narradores. Demonstro também os princípios fundadores da narrativa oriental, tendo como modelo a arte de narrar de Sherazade, traçando um paralelo com o procedimento narrativo hatouniano, focalizando a narradora do *Relato*. Para o conhecimento do passado desses narradores, em seu retorno à infância, os outros relatos que se entrelaçam às suas histórias trazem cenas e experiências que contribuem para a construção, presentificada no texto, desse quadro

⁵ Em relação à obra do autor ainda há poucos trabalhos acadêmicos e publicações dos quais se pode lançar mão para fazer confluir outros olhares no processo de análise. Apesar disso, todo o material a que tive acesso foi de fundamental importância para o desenvolvimento do trabalho crítico sobre a literatura de Hatoum. É importante assinalar que no decorrer do período da pesquisa Milton Hatoum lançou seu terceiro romance, *Cinzas do Norte*, pelo qual venceu o prêmio Jabuti, oferecido pela Câmara Brasileira do Livro, e o prêmio Portugal Telecom, ambos contemplando a obra como melhor romance de 2005. As obras aqui estudadas também conquistaram o Jabuti de melhor romance: *Relato de um certo Oriente* em 1990 e *Dois irmãos* em 2001. Ambos foram traduzidos para várias línguas, entre elas o inglês, o alemão, o francês, o espanhol e o árabe.

constitutivo da identidade buscada. Ao focar a importância dessas outras memórias, aponto o procedimento de escrita, efetuada pelos narradores, como forma de materialização da memória, revestida também da imaginação criadora, e como resistência à força do esquecimento, adotado principalmente por Nael de *Dois irmãos*. Como aporte teórico W. Benjamin (1975) elucida as linhas que transitam da narrativa oral à construção do romance.

Dos princípios fundadores da memória, constituída pela lembrança e pelo esquecimento, passando pela utilização dos relatos e de seu registro, a construção das narrativas tem como componente da tessitura dos relatos a multiplicidade de vozes que são requisitadas para a composição da malha discursiva em ambos os romances. Assim, no Capítulo III analiso o lugar discursivo ocupado pelos personagens que dividem o mesmo espaço familiar: a casa dos imigrantes libaneses e dos narradores, agregados dessas famílias. Esse lugar discursivo é visto como local de confluência de saberes e de diferentes pontos de vista sobre os fatos que envolvem os narradores dos relatos. Para o estudo do processo dialógico nas narrativas hatounianas, lancei mão da obra de M. Bakhtin, principalmente sua abordagem à estética literária (2002) e sobre a prosa de Dostoiévski (1981), como também do estudo elucidativo de Irene A. Machado (1995) sobre o autor russo.

No Capítulo IV, valendo-me das reflexões de E. Said (2003) e de H. Bhabha (2005), trato da noção de território que transita das casas dos imigrantes, onde também viveram os narradores, para um âmbito mais amplo que abarca a convivência entre valores díspares das culturas ditas centralizadoras. O sentimento de “estrangeiridade” e de deslocamento na própria terra é estudado sob a perspectiva de J. Kristeva (1994), que enfoca a recorrente condição de estranhamento vivida na contemporaneidade. A busca identitária faz-se tanto pela perspectiva dos narradores, como agregados nativos, quanto pelo olhar dos imigrantes, como estrangeiros.

Em decorrência do angustiante trabalho da memória a que se lançam os narradores, a questão do exílio é tratada para além dos deslocamentos da terra natal para uma terra estrangeira. O termo fratura interior, recorrente no texto, aponta para a perspectiva de Said que entende o exílio como “um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado.” (2003, p. 50). Assim, procuro demonstrar a condição a que se prendem os narradores e personagens dos romances em estudo, que se sentem estranhos em sua própria terra ou, como estrangeiros, desenraizados de seu local de origem, de seus costumes e tradições e, ainda, distanciados das verdades pertinentes à sua origem sob a imposição do esquecimento ou da morte da memória.

PELOS MEANDROS DA MEMÓRIA: LEMBRANÇA, ESQUECIMENTO, MORTE

“Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer.”
(*Dois irmãos*, p. 12)

Os narradores das histórias de Milton Hatoum lançam-se ao processo de autoconhecimento por meio da recuperação, mesmo que parcial, de relatos de experiências que estariam retidas em suas memórias e nas de outros personagens. Estes últimos, com histórias guardadas como em relicário, escreveriam, digamos assim, juntamente com os narradores, um texto de memórias em que nada poderia ser considerado inteiriço, pois ao discurso da memória mistura-se outro ingrediente: a imaginação. Tal ingrediente contribui para a construção das narrativas, isso porque ao lado da lembrança de fatos e de relatos sempre existem as lacunas cavadas pelo esquecimento, o que dá vazão à inventividade dos narradores no momento em que constroem suas narrativas.

Em *Relato de um certo Oriente* (1989) a narrativa se constrói do ponto de vista de uma narradora tão enigmática quanto a própria história que, aos poucos, procura tecer. Sua identidade, buscada na infância, é o enigma que perpassa todo o romance e que balança sobre o fio maleável da memória. O esquecimento, ao construir lacunas em meio às passagens lembradas, incute as forças de tensão experimentadas por essa narradora inominada na busca de suas origens. As passagens da infância são pequenas peças que *a priori* não se encaixam, pois o tempo impõe barreiras por vezes intransponíveis.

Tão surpreendente quanto o trabalho de tensão entre o esquecer e o lembrar, é a exploração das várias vozes que, à maneira dos fios que formam o tecido no tear, se entrecruzam e se sobrepõem, formando uma rede discursiva composta pelos relatos de outros personagens, que para a narradora surgiam como “(...) confidências de várias pessoas em tão poucos dias [e] ressoavam como um coral de vozes dispersas.” (*Relato*, p. 166). Essas vozes, portanto, ganham *status* de narradores de uma história familiar de imigrantes libaneses alocados em Manaus em contato com a cultura brasileira.

Já em *Dois irmãos* (2000) o tear da linguagem opera outro nível de discurso, não menos intrigante e tão tenso quanto no primeiro romance; aqui, o narrador decide escrever um texto de memórias partindo de lembranças sobre sua infância. Dessas lembranças brotam os relatos de personagens que o cercavam na casa familiar onde nascera. A busca do autoconhecimento dá-se também do ponto em que o esquecimento trava luta com a memória, impondo um diálogo instigante entre o presente e o passado.

Assim, a narradora retorna para Manaus em busca de suas origens, tentando vencer a força do esquecimento. O narrador Nael, do quartinho dos fundos da casa onde vivia desde a infância, revisita o passado na procura de sua gênese, história que prossegue na busca de si mesmo.

A passagem escolhida para servir de epígrafe para este capítulo vem sinalizar o posicionamento do narrador diante de um fato: a morte. A iminente ausência sinalizada na fala do narrador enseja o desenvolvimento de algumas reflexões em torno da fratura interior do sujeito como reflexo de experiências marcantes em relação à morte. Esse sujeito, que se projeta em uma busca de autoconhecimento, se expressa por meio da escrita como representação do processo de rememoração, que erige um sujeito outro, por meio do discurso da memória.

Buscando-se a si mesmo, nessa operação de trazer à tona o passado, esse sujeito cindido persegue incessantemente explicações sobre seu ser e estar no mundo, sob o impacto de uma indefinição que marca o homem moderno. Homem este também marcado pela angústia do autoconhecimento por meio da tensa luta contra o fluxo do tempo cronológico e histórico. Essa fragmentação do sujeito leva a um enfrentamento com a pluralidade e a diferença, decorrentes das oscilantes transformações por que passa o indivíduo no transcorrer do tempo. O sujeito é, portanto, o mesmo e o outro, contradição identitária. Trabalhando com a lembrança como tentativa de nortear a identidade, cresce, para os narradores, um desejo de explicações, pois como assevera Ecléa Bosi:

Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação”. (BOSI, 1987, p. 340)

Portanto, as experiências do passado remodeladas pelo presente lançam o indivíduo diante de um quadro de indefinição e angústia, alocando o sujeito em um “espaço-tempo” moldado por uma tensão entre a subjetividade individual e a coletiva. Esta parece ser uma lógica que demanda do sujeito uma tomada de consciência de seu lugar no mundo e da irremediável recuperação do passado, no que diz respeito ao trabalho da memória como campo de escavação em busca das bases que o sustentam como indivíduo identificado com o grupo social em que se insere.

Sendo entrelaçado, vertical e horizontalmente, pela lembrança e pelos relatos retrospectivos, o discurso da memória passa a ter sentido coletivo, pois o trabalho da escrita resulta na socialização desse relicário dos narradores. Diante da morte e por meio da memória, constituída pelo esquecimento e pela lembrança, são traçados os caminhos pelos quais as narrativas de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* se tecem.

Como guia teórico elucidativo desses traços, busco a respeito do tema da memória os estudos de Henri Bergson e de Walter Benjamin. Sobre o esquecimento, recorro ao belíssimo estudo de Harald Weinrich resgatando uma noção inscrita na tradição clássica sobre a arte do esquecimento e da lembrança como elementos constituintes da memória.

Outro ponto importante, que motiva a escrita dos relatos que produzem os narradores, na tentativa de compreenderem suas identidades, é o impacto causado pela morte de personagens diretamente ligados a eles. A ausência causada pelo distanciamento ou pela perda desempenha um papel importante em relação ao resgate de reminiscências nos romances.

Diversos são os estudos já realizados sobre memória, tema instigante e que tem demandado a produção de inúmeros colóquios e ensaios acadêmicos e científicos, sendo objeto de pesquisa da psicologia, da psicanálise, da filosofia, da fenomenologia, da história, da literatura, entre tantas outras áreas do conhecimento.

É importante salientar que o enfoque dado à memória no presente estudo visa o trabalho dos narradores e personagens com a memória, não cabendo relações imediatas com a realidade, tampouco com a vida do próprio Milton Hatoum por ser ele de origem libanesa com família radicada em Manaus há anos. O próprio autor afirma, em várias entrevistas e ensaios sobre a motivação original de sua literatura, que em nenhum momento seus parentes se reconheceram em qualquer de seus personagens, pois seu trabalho ficcional parte de um mundo particular, já redimensionado pela imaginação, para invocar o universal.

Não é demais frisar, também, que a produção hatouniana não se enquadraria na literatura memorialista, se comparada com a obra de Pedro Nava, por exemplo. Para não restar dúvida, a literatura memorialista, como a de Nava, carrega em si um critério fundante muito arraigado à vida do autor e a experiências pessoais da infância distante que é reavivada na memória e transformada em narrativa. Como nem tudo que a memória guarda pode ser totalmente recuperado e expresso de forma inteiriça no discurso, no tempo presente de quem

narra, a imaginação protagoniza boa parte da narrativa na forma de criação ficcional de fatos, lugares e de personagens, embora inspirados em passagens e em pessoas reais ligadas à vida do autor. Para esclarecer ainda mais, vejamos o trecho a seguir de “MóBILE da memória”, de Davi Arrigucci Jr:

[Nava] foi acumulando aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar. (...) Certo dia pôs mãos à obra, entregando-se inteiramente à tarefa de recriar o passado, à atividade manual de escrever, que de imediato o arrebatou, com tudo o que comportava de prazer e dor: Nava, conforme esclareceu, ia se sentindo realizado com aquele ato prazeroso e libertador, mesmo sabendo o quanto doía ir largando pedaços seus pelo caminho. (...) À beira do esquecimento, põe-se então a recordar quase com fúria como na antiga imagem do poeta épico que tivesse bebido das águas de Mnemosina, fonte e deusa da memória, musa de todas as formas de narrativa. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 67-69)

Além de passagens de sua história pessoal, as *Memórias* de Pedro Nava são fecundadas pelo passado familiar em sua terra natal, Minas Gerais, e pelo contexto histórico-social do país. Assim prossegue Arrigucci:

Desentranhar do passado e da terra onde cresceu o filão de sua história pessoal leva-o, portanto, a reanimar com a seiva viva da memória a grande árvore da vida familiar enterrada no tempo, com todo o emaranhado de suas raízes que a prendiam a um contexto histórico-social concreto e ainda mais fundo. Para isto, teve de devassar um bloco enorme da história do país, em busca do conhecimento de si mesmo, como se fosse obrigado a encarar a história da nação para reconhecer seu próprio retrato e poder situar-se em face do mundo. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 76)

Essa breve comparação obviamente não substitui uma análise aprofundada da obra de Pedro Nava para descobrir em seus textos memorialistas supostos pontos de contato e de divergência com algumas linhas de força da narrativa de Hatoum, principalmente no que diz respeito à ficcionalização de eventos do passado do autor associados a momentos da história do país, tendo como viga de sustentação o tempo e a memória. Certamente que não é esse o propósito desta dissertação. Pontuo ainda, que o cerne da literatura do autor amazonense encontra-se na construção da narrativa regida pelo trabalho da memória dos narradores em torno de um drama familiar. São eles que estão em busca de si mesmos, e não o autor. Não busco, portanto, estudar aqui o teor autobiográfico nos escritos de Hatoum.

Com o objetivo de compreender alguns mecanismos da memória quanto à percepção de eventos e de objetos, bem como o papel da imaginação associada a lacunas no ato de lembrar, passo ao estudo da memória propriamente dita.

1.1 Sobre a memória

Tendo em vista a memória como uma arte capaz de registrar imagens e de, por meio da linguagem, presentificar essas imagens do passado redimensionadas no presente através do discurso, tem-se que a performance da memória trabalha essencialmente com o espaço e o tempo.

Se recorrermos aos primórdios da arte da memória inventada pelos gregos como capacidade de registro das lembranças, estaremos diante do episódio de um banquete oferecido pelo herói esportivo Scopas, vitorioso boxeador, que seria honrado pelo hino laudatório do poeta Simônides de Ceos (cerca de 557 a 467 a. C.).

Durante a festa, repentinamente, o teto do salão desaba sobre todos os convidados, com exceção de Simônides, que havia sido chamado para fora do aposento pelos deuses esportistas Castor e Pólux, também homenageados em sua poesia de louvor. Após escapar afortunadamente desse trágico acidente, o poeta é requisitado pelas famílias a auxiliar na identificação dos mortos. Com sua memória visual, foi capaz de lembrar-se exatamente em que local da mesa cada um se sentara. Assim Harald Weinrich resume este fato: “Essa memória espacial permite-lhe identificar os mortos segundo sua localização no aposento. Desde essa façanha de memória, o poeta Simônides passa por inventor da mnemotécnica, considerada uma arte que pode vencer até mesmo o esquecimento.” (WEINRICH, 2001, p. 30)

Sob outra perspectiva, temos a contribuição do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que como estudioso da fenomenologia da lembrança centraliza em sua obra, entre outros aspectos, impressões sobre a experiência da percepção. O que Bergson se propõe a examinar em sua obra *Matéria e memória* é a concepção em torno da memória, passando por uma complexa especulação sobre matéria e espírito¹. Para ele, em linhas bem sucintas, a matéria é concebida como um conjunto de imagens, é algo que extrapola as convenções que a reduzem a um campo de representação; já o espírito é entendido como a percepção – podendo significar, também, memória –, com a qual o indivíduo atua sobre a matéria.

Este conjunto complexo, formado pelas concepções sobre matéria e memória, forma o eixo do postulado do pensador francês, que vê na memória o “lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas.” (BERGSON, 1999, p. 31). O pensamento bergsoniano funda-se na distinção entre a percepção, que depende da atualidade do corpo, no presente, e a lembrança, entendida como fenômeno que penetra, sempre e de várias maneiras, a percepção. Em suas palavras,

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p. 30)

Sendo assim, a memória define as relações do presente com aquilo que se conserva em termos de imagens no campo psíquico do indivíduo. Nessa relação, mediada pela memória, o passado vem à tona e mistura-se às percepções imediatas do presente.

Outro ponto importante a considerar do postulado bergsoniano é que a lembrança responde a um chamado vindo do presente, trazendo para a camada da atualidade as experiências transcorridas e fixadas, ou conservadas, nas malhas da memória.

¹ Bergson, no prefácio da sétima edição de *Matéria e memória*, colocando-se como quem ignora as discussões entre os filósofos, assevera que as posições intransigentes dos idealistas e dos realistas provocaram dificuldades para o entendimento do dualismo entre espírito e matéria. Para ele, “idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, [pois uma pretende] reduzir a matéria à representação que temos dela [e a outra quer] fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas.” (BERGSON, 1999, p. 1)

A memória desempenha um papel subjetivo de entrecruzar as percepções imediatas às lembranças, contraindo uma gama enorme de momentos. Assim prossegue Bergson discorrendo sobre a hipótese do prolongamento subjetivo dos momentos realizado pela memória:

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis (...), consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. (BERGSON, 1999, p. 31)

Com respeito à percepção, o corpo cumpre a função essencial de limitar, selecionando, as representações, e com relação à memória, o papel do corpo não é o de armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-las à consciência, porque nossa experiência passada, segundo o autor,

(...) é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações. Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia; (...) daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação – liberdades que o espírito toma com a natureza. (BERGSON, 1999, p. 210)

Essa brecha deixada para as intervenções da fantasia coaduna com a perspectiva apontada no estudo dos romances hatounianos segundo a qual a imaginação procura preencher aquilo que a memória não foi capaz de trazer para a consciência por meio da lembrança; ou ainda, aquilo que pelo processo de seleção executado, foi substituído pelo trabalho criativo da imaginação. Vale aqui citar o que diz o próprio Milton Hatoum sobre a hesitação presente no plano da memória em constante jogo com a imaginação:

(...) há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera o passado com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação, o móvel da imaginação. O movimento é sinuoso, construído por fragmentos: uma técnica de montagem e organização (...). Movimento de uma origem ágrafa – a da ignorância selvagem – à leitura e à escrita, que se tornam apuradas com o tempo e se constroem como visão crítica de si mesmo e dos outros. (HATOUM, 2006, p. 26, 27)

O trabalho da memória traz muito mais incertezas que convicções, uma vez que, sendo um movimento fragmentado de montagem, incorre sempre o risco das incertezas plantadas pela imaginação.

1.2 É importante esquecer

Sendo a imaginação uma maneira de preencher as lacunas da memória, há também outro fator interveniente no que diz respeito àquilo que vem à tona nesse trabalho da rememoração. Tão importante quanto a lembrança, o esquecimento proporciona um equilíbrio entre as forças de trabalho da memória, que se sustenta pela existência desses pólos tensos e complementares. De acordo com Iván Izquierdo, estudioso da memória,

O esquecimento é “a outra cara” da memória (...), o aspecto mais saliente da memória: é muito mais o que esquecemos que o que recordamos (...). Não há dúvida que algum grau de esquecimento é necessário para poder ter uma vida útil. É preciso esquecer para poder pensar; para poder fazer generalizações, sem as quais é impossível desenvolver qualquer atividade cognitiva. (IZQUIERDO, 1989, p.103)

O esquecimento ganha importância, deste modo, ao lado da lembrança. Há uma função atribuída ao esquecer como ponto de equilíbrio das atividades mnemônicas. Recorrendo ao estudo de Harald Weinrich, constata-se que a idéia da luta travada entre o esquecer e o não-esquecer já era cultivada entre os gregos da Antigüidade, por meio da simbologia de duas divindades femininas, uma que representa a memória e a outra, que conduz ao esquecimento.

Nos gregos *Letes* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das musas. Segundo a genealogia e teogonia, Lete vem da linhagem da Noite (em grego *Nyx*, *Nox* em latim), mas não posso deixar de mencionar o nome de sua mãe. É a Discórdia (em grego, *Eris*, em latim, *Discordia*) – o ponto escuro nesse parentesco. (WEINRICH, 2001, p. 24)

De acordo com o autor, na passagem acima, há uma discórdia na raiz do esquecimento que está ligado intimamente à escuridão da noite. O esquecimento entra sempre em desacordo

com a lembrança, pois procura impor seu espectro sombrio à lucidez das coisas lembradas. A noção de escuridão ligada à palavra esquecimento é assim observada:

(...) talvez o esquecimento também seja apenas, dito de forma mais trivial, um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou *do qual algo cai*. Além disso, termos adequados como em português, *cair no esquecimento*; o inglês *to fall into oblivion*, francês *tomber dans l'oubli*, estão difundidos em muitos idiomas. O esquecimento que está escondido ou abrigado na profundidade, é, pois, escuro segundo sua natureza. (WEINRICH, 2001, p. 21, 22 – grifos do autor)

Duas figuras da literatura clássica podem ser evocadas como símbolos da luta contra o esquecimento: Ulisses e Penélope. Enquanto Ulisses enfrenta bravamente os maiores perigos na viagem de volta a casa em Ítaca, sua esposa Penélope tece durante o dia a manta que a liberta dos pretendentes, adiando a cada noite, ao desmanchar o tecido, a finalização do trabalho que a comprometeria com outro homem que tomaria o lugar do rei ausente. Enquanto tece a peça no tear, entretece, em seu íntimo, a memória de seu amado, vencendo o esquecimento.

Durante o retorno para casa, Ulisses é lançado de perigo em perigo diante do maior inimigo: o esquecimento. Por diversas vezes é desafiado a esquecer sua ilha natal e o amor de Penélope, enredado pelas artimanhas dos lotófagos e das sedutoras armadilhas de Circe e de Calipso.

O esquecimento desempenha um papel importante para o equilíbrio da memória. Se não nos esquecêssemos de boa parte das informações arquivadas em nossa consciência, certamente não sobreviveríamos ao peso de tantas verdades. Somente na imaginação laboriosa de Jorge Luis Borges um certo “memorioso” lida com a inexistência do esquecimento, mas acaba por não sobreviver exatamente por excesso de memória: Funes, personagem que possui a memória mais prodigiosa, não se esquece de nada. No diálogo com o narrador, Irineu Funes declara: “Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. (...) Meus sonhos são como a vigília de vocês. (...) Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos.” (BORGES, 1998, p. 543). O narrador do conto diz que o

“memorioso” vivia mergulhado no mundo de sua consciência povoada de pormenores, pois todas as coisas estão em constante degradação em função do tempo; por isso, cada instante é um instante novo, uma nova memória:

(...) aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes. (...) Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato. (BORGES, 1998, p. 545)

A clara certeza que norteia as impressões de Funes está envolta em uma verdade: nada escapa à ação do tempo, por isso, para ele tudo é memória, recordação; não há lacunas que possam significar esquecimento para ele. A verdade aqui assume um papel interessante que é trazido à luz nas reflexões de Weinrich:

Merece um exame especial nesse contexto a língua grega (antiga). Nela recebemos para a história do conceito do esquecimento uma interessante revelação sobre uma palavra que no começo parece estranha aqui. Refiro-me à palavra *aletheia*, “verdade”, que naturalmente assume uma posição central no pensar dos filósofos gregos. O primeiro elemento dessa palavra, o *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (*alpha privativum*). O elemento seguinte, *-leth-*, negado pelo *a-*, designa algo encoberto, oculto, “latente” (essa palavra latina é aparentada com ela), de modo que a verdade do significado da palavra aparece – com Heidegger – como o não-encoberto, não-oculto, não “latente”. Mas como esse elemento significativo *-leth-* negado pelo *a-* aparece também no nome *Lethe* dado ao mítico rio do esquecimento, podemos conceber também, da formação da palavra *aletheia*, a verdade como “inesquecido”, “inesquecível”. Com efeito, por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade. (WEINRICH, 2001, p. 20,21 – grifos do autor)

Dessa forma, o que se encontra guardado na escuridão da memória seriam as verdades mais profundamente vinculadas ao indivíduo que traçam sua história e sua noção de “ser”. É dessa verdade como “inesquecido” que se alimenta o “memorioso” de Borges.

Na busca do autoconhecimento empreendido pelos narradores hatounianos é imprescindível fazer vir à tona as lembranças das escuras águas do esquecimento. No contexto dos romances em estudo, o esquecimento, com aquele valor de “verdade” indicado por Weinrich, coloca-se ao lado da memória como forma de resistência, para que o indivíduo possa, simbolicamente, re-encenar seu passado a partir dos traços identitários gravados nas

camadas mais recônditas da memória. Retomando as palavras de Hatoum, “(...) a memória não recupera o passado com exatidão: *lembra e deslembra*, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação, o móvel da imaginação.” (HATOUM, 2006, p. 26 – grifo meu). Há uma convivência, ainda que discordante, e uma dependência recíproca entre a memória e o esquecimento, como observa Seligmann-Silva:

A memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios, etc., – não existe sem a sua resistência. (...) A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do esquecimento (...) tão necessária quanto a memória e que é parte desta. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52, 53)

Essa idéia aparece, de certa forma, e guardadas as devidas proporções metodológicas, no raciocínio de Bergson que enfatiza a presença da lembrança do passado como uma forma de memória obscurecida, o esquecimento. Isso é notado pela explanação meticulosa sobre a consciência presente, que seria um resumo da experiência vivida no passado. Assim ele diz:

Mas como o passado, que por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? (...) a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil (...). A consciência ilumina (...) aqueles dos nossos estados mais recuados no passado que se organizariam utilmente com nosso estado presente, isto é, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro. É nessa parte iluminada de nossa história que estamos colocados, em virtude da lei fundamental da vida, que é uma lei de ação: daí a dificuldade que experimentamos em conceber *lembranças que se conservariam na sombra*. (BERGSON, 1999, p. 175-176 – grifo meu)

Bergson prefere, então, a expressão “lembranças que se conservariam na sombra” a utilizar o termo esquecimento; em sua perspectiva o esquecido, ou o passado, não deixa de existir, mas é recuperado pelo indivíduo quando lhe for útil para o “estado presente”. De qualquer forma, para o pensador francês, nosso caráter seria o resultado de uma cadeia de experiências do passado que permanecem guardadas em nosso íntimo. Assim,

Se examinarmos de perto, veremos que nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo, e que nosso *caráter*, sempre presente em todas as nossas decisões, é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados. Sob essa forma condensada, nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parcela muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida. É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas antigas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão, ou de terem desaparecido totalmente, ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho. (BERGSON, 1999, p. 170-171 – grifo do autor)

É certo que o passado não pode ser recuperado em sua integridade. Há, além da compressão do tempo no processo de rememoração, uma interferência notória do momento em que se vive, com todas as forças interpretativas e afetivas. O passado, ao ser convocado pelo presente, é nada mais que uma reinscrição fragmentada, uma tradução. Isso é o que postula Walter Benjamin, para quem a tradução está sempre atravessada pela imaginação. Ao refletir sobre o pensamento benjaminiano, Seligmann-Silva assevera que

(...) é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado (...). Já Benjamin refletiu tanto sobre a nossa moderna incapacidade de narrar *estórias* em um mundo urbano onde o perigo espreita a cada segundo como também descreveu, e de certo modo incorporou no seu procedimento historiográfico o princípio proustiano da *mémoire involontaire*, que se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas sim pelas associações dominadas pelo acaso. (SELIGMANN-SILVA, 2003, 64-70 – grifos do autor)

E como tradução, o trabalho da memória, somado ao da imaginação, encena um texto não mais como “original”, pois “toda escritura do passado (...) é uma (re)inscrição penosa e nunca total.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p, 76).

Diante das incertezas com as quais lida o indivíduo ao tentar conhecer sua origem – já pensando nos enigmas sobre a paternidade dos narradores hatounianos – delinea-se o embate que se trava com a concepção histórica e com as experiências individuais desse sujeito. Sabe-se que é da história e da memória, individual e coletiva, que depende a identidade. Deste modo, como re-inscrever um passado arraigado nas lembranças individuais sem povoá-las de outras experiências externas, do contexto em que se vive e se viveu, como se fossem neutras a história e a memória envolvidas nessa operação das reminiscências?

Essa experiência de busca de si mesmo é estruturada no texto como uma arquitetura engendrada sobre as passagens de vida dos familiares, supostos conhecedores da verdade tão insistentemente buscada. Os narradores em questão vivem uma experiência de exílio muito particular, a do desenraizado no sentido mais subjetivo. A busca dessa raiz leva inevitavelmente ao conhecimento do outro, de sua história com suas memórias. Sabe-se, porém, que não é possível exercer controle sobre as forças da lembrança e do esquecimento,

tendo em vista que o traçado da identidade passa necessariamente pela memória, nunca tida em sua totalidade, sempre fragmentária.

Se, diante do fato da morte de familiares que detém grande parte dos segredos ligados às origens desses narradores, o esquecimento impõe-se como forma de resistência às verdades buscadas, resta a esses narradores manter viva a expressão dessa busca registrando os relatos daqueles que testemunharam mais de perto seu passado; desses testemunhos aflora também o significado da perda e da ausência envolvidas na morte. Assim, há uma força motivadora de relatos diante do fato da morte que, simbolicamente, alia-se ao esquecimento.

1.3 Diante da morte, inquietações identitárias: luto e melancolia

Considero como ponto de reflexão importante esse movimento dos narradores hatounianos em direção a uma jornada angustiada em busca do autoconhecimento. Um dos pontos cruciais para essa mobilização dos narradores de *Relato de um certo Oriente* e de *Dois irmãos* é a morte dos entes mais próximos, pois é diante dela que estes sujeitos mostram-se fragilizados pela impossibilidade de recuperação dos mistérios guardados na memória do outro, que simboliza um relicário do passado. Impossibilidade que acena para o esquecimento das passagens da infância desses narradores, primordiais para a compreensão do presente em relação às suas origens, não fosse o insistente trabalho da memória em luta contra o esquecimento.

Para esta análise, parti de um ponto nodal em ambas as narrativas que é a incursão dos narradores pelos meandros da memória em embate constante com experiências frente à morte, como elemento motivador do trabalho de rememoração e de busca identitária, movida segundo condições e propósitos nascidos na subjetividade de cada um dos narradores.

Os narradores de Hatoum nos dois romances que analiso procuram, em um retorno *no tempo e no espaço*, não o ato de revigorar uma infância, já perdida nas malhas do tempo, mas a busca de explicações a inquietações diante das ruínas do presente. Um ponto de partida, para ambos os narradores, é o impacto causado pela morte.

Refletindo sobre a relação estabelecida entre o indivíduo e o tempo de sua existência, esbarro em uma questão de tradição milenar que é a relação do indivíduo com a morte. Condição a que estamos entregues, a morte não só distancia pessoas do caloroso convívio costumeiro, mas impõe uma fratura irrecuperável. A morte é tratada de diversas maneiras nas inúmeras culturas ao longo da história da humanidade e seu alcance simbólico ganha proporções diversas, no Oriente e no Ocidente, pois traz uma carga mítica, mística e também ritualística, consoante o vínculo afetivo e religioso devotado a ela.

Considero, porém, importante focar essa questão sob duas perspectivas que, na verdade, se entrelaçam: a perda e a ausência. Tomo como apoio teórico o ensaio “Luto e melancolia”, em que Freud (1996) discorre sobre a sutil distinção entre esses termos e de como se processa, em alguns casos, a elaboração da perda em decorrência da morte ou do distanciamento de um alvo de pulsão afetiva. Mais adiante analiso passagens dos dois romances de Hatoum, tendo essas considerações freudianas em meu horizonte.

Sob outra perspectiva, há também o enfrentamento do sujeito em face da ausência que decorre das profundas fraturas vivenciadas com as perdas. A *ausência* toma feições de ruínas, pois diante de traços daquilo que se quer *presença* sobrepõe-se o seu oposto, lançando o sujeito ao embate entre o trabalho de lembrar e o de esquecer. Como exemplo desse fato, veremos adiante as experiências de Zana e de Hakim ao enfrentarem a ausência de entes muito próximos.

Sob esse enfoque, em ambas as narrativas, os narradores procuram dar visibilidade a essa inquietante busca identitária, que passa pelo projeto estético, resultando justamente nos

romances. A experiência de angústia da perda e do distanciamento reside nas narrativas na medida em que, para conhecer a própria origem, os narradores escavam aquilo que resta sob as ruínas diante da morte de entes queridos.

Ao mencionar o luto e a melancolia, penso nas narrativas em estudo que expõem as experiências do sujeito para com a morte como motivadoras de relatos. Neste sentido, a memória é requisitada como tentativa de recuperação de algo vivido ou citado por alguém e, ao esbarrar com o esquecimento, como algo temido e diretamente ligado à passagem do tempo. Um meio de dar forma a um conteúdo tão complexo é a linguagem, como busca de conciliação entre gestos e palavras, entre as imagens da lembrança e os espaços do presente paradoxalmente povoados pela ausência.

A questão da morte interessa aqui, no que concerne à construção dos relatos, como elemento gerador de lembranças, com o propósito de trazer à memória o que o esquecimento parece estar prestes a tragar. Diante do fato da morte, há uma força que impele o indivíduo a uma direção paradoxal, pois a carga de esquecimento por ela trazida procura ser revertida em recordação perene, como nos memoriais aos mortos que se erguem como traço de uma vida que existiu no passado. Isso é observado por Weinrich da seguinte forma:

A morte é o mais poderoso agente de esquecimento. Mas não é onipotente. Pois os homens desde sempre ergueram trincheiras de recordação contra o esquecimento na morte, de modo que rastros que fazem concluir a existência de uma memória dos mortos são considerados por arqueólogos e estudiosos da história os mais seguros sinais de que existiu uma civilização humana. (...) Mas os monumentos fúnebres fitam os vivos exortando-os a não esquecerem os seus mortos, e mesmo assim às vezes a esquecê-los um pouco, porque “a vida continua”. (WEINRICH, 2001, p. 49)

Deparando-se com as perdas profundamente marcantes como a morte de avós adotivos ou da mãe, ou a separação de um filho extraviado, os narradores dos romances e personagens mais intimamente ligados a eles lutam contra o esquecimento construindo a narrativa de suas vidas que se liga à lembrança, mantendo a “verdade como ‘inesquecido’, ‘inesquecível’ ”, como assevera Weinrich (2001, p. 21). Neste sentido, é interessante notar que a capacidade de esquecer os seus mortos, para os narradores, significa para eles uma espécie de salvação. Ou

seja, Nael e a narradora inominada erigem para seus entes um memorial na forma de uma escrita-memória, sendo capazes de continuar a vida apesar das perdas sofridas. Assim, esses narradores são os que de fato conseguem fazer o luto de seus mortos, ao contrário dos personagens que são para eles portadores da memória do passado, que não conseguem elaborar tal luto, prendendo-se às lembranças e sucumbindo na melancolia dessas perdas e ausências.

Paradoxalmente, a verdade (*alethea*) sobre as origens dos narradores reside naquilo que permanece no esquecimento, nas águas do Lete, evocando a imagem do rio mítico. Isso se confirma nos romances, pois para ambos os narradores a revelação de sua paternidade, imprescindível a eles para completar sua busca identitária, fica em aberto, deixando-os à deriva.

Ambos os narradores deparam-se com perdas às quais reagem de forma semelhante: registram o relato de suas memórias. A narradora inominada, ao saber da morte de Emilie no dia de sua chegada a Manaus, vê-se diante da ausência daquela que detinha, em primeira mão, os segredos ligados à sua origem. Para que sua história de vida não caísse no esquecimento, recorre aos relatos de pessoas ligadas a ela para mantê-la viva, pelo fio da memória. O *Relato* é, ao final, uma espécie de diário, a notícia da morte da avó adotiva endereçada ao irmão distante:

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei 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. (*Relato*, p. 166)

A morte da matriarca gera a narrativa de Hakim, filho de Emilie, herdeiro da história familiar por ter sido o único na casa a aprender a língua árabe, preservando a memória da família de imigrantes. A história da narradora inominada e do irmão, destinatário do relato, depende em grande parte dessa narrativa que se estrutura a partir de uma perda afetiva profunda e irreparável e é movida pelo exasperado desejo de manutenção das lembranças.

Depois de recobrar a serenidade, Hakim se propõe a narrar passagens da vida da mãe “com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória.” (*Relato*, p. 32). O ritual fúnebre de Emilie, descrito no final do romance, contracenava com a imagem de outros personagens vestidos de luto, remetendo a outras tantas perdas significativas para a narradora:

(...) como se a morte de um amigo despertasse uma sucessão interminável de lembranças dos que já conviveram conosco. Talvez por isso, o pesar doloroso que nos envolve, não sabemos discernir se é fruto da perda de alguém ocorrida ontem ou há muito tempo, de modo que outros corpos sem vida reaparecem com intensidade na nossa memória, ampliando o seu horizonte melancólico. (*Relato*, p. 157)

Para Hindié Conceição, amiga íntima da família imigrante, a morte de Emilie motiva o relato de outras facetas dos mistérios que envolvem a matriarca, como os objetos guardados em um cofre que poderia revelar pistas sobre o passado da única filha de Emilie, Samara Délia, mãe da criança surda-muda Soraya Ângela morta em um acidente durante a infância da narradora. Como se vê, há um fio ligado à morte que perpassa as histórias dos personagens ligados à narradora e que encobre as supostas verdades sobre sua gênese. Sob o olhar de Hindié, a casa vazia da amiga abriga a mudez da solidão que evoca a ausência e a perda:

No fim da manhã do domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo, a desordem do corpo e da fala parece próxima do fim, talvez ela ainda evoque esta perda, na solidão da velhice vive-se de ausências, há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades. Às vezes imagino Hindié sozinha, vagando na fronteira diminuta, quase apagada, que separa a morte da noite, e a memória da morte. (*Relato*, p. 155, 156)

O narrador de *Dois irmãos* vive o drama das perdas que são conhecidas ao longo do enredo. A cena-prefácio do romance, que antecede ao primeiro capítulo, traz a morte como força propulsora do relato. Considero interessante partir dessa cena para explorar as seguintes considerações de Freud sobre o luto e a melancolia:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto. (...) a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor. (FREUD, 1996, p. 249, 251)

Para esta análise, aponto os três elementos que representam as perdas sofridas por Zana que a conduzem às reações relatadas pelo narrador, que tenta dar expressão à dor da matriarca vendo-se diante de um panorama completamente estilhaçado. Panorama que, também para ele, apresenta-se como ruínas. Esses elementos são, respectivamente, e de acordo com o que aponta Freud: o esposo como objeto de amor; o pai, mais ligado a uma abstração voltada à raiz natal; e o filho preferido: um objeto de amor perdido, pelo qual desenvolve um processo melancólico.

Ao tentar operar o trabalho do luto pela perda de Halim, Zana tem na memória os momentos de prazer, buscados na tentativa de revitalizar os laços de pulsão, no caso, o desejo amoroso que a ligava ao marido. O desligamento desse objeto de desejo não se faz de maneira imediata, levando-a a momentos de alucinações, como forma de apego a uma realidade que não mais existe, mas que perdura construída na alma de Zana. A esse respeito o psicanalista assevera que

(...) o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal (...). Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. (FREUD, 1996, p. 250)

No conjunto das imagens rememoradas por Zana, o sofá cinzento da sala remete aos longos momentos de prazer que vivenciara com o esposo. Este objeto da mobília sugere, nesta cena inicial, sinteticamente, outros espaços de prazer para o casal como a rede, a grama do quintal sob a frondosa seringueira, o quartinho de depósito da loja de Halim. Ainda na cena-prefácio, o narrador dá expressão à angústia da matriarca, revelando que “Ela imaginava o sofá cinzento na sala onde Halim largava o narguilé para abraçá-la (...)” (*Dois irmãos*, p.12).

Essa angústia só poderá tomar proporções compreensíveis para o leitor *a posteriori*, pois os impulsos apaixonados do casal são dados a conhecer pelo narrador em outros momentos da narrativa, principalmente em conversas com Halim, de quem vai fisingando as

lembranças que guarda de Zana. Vejamos algumas passagens em que esses espaços são explorados: a seringueira, árvore nativa da floresta amazônica; o quintal; o tapete para orações de Halim e os cantos da casa são como testemunhas dos lances amorosos do casal.

[Halim] (...) reconquistou Zana, mas deu adeus ao tempo em que se arrepiavam de prazer *em qualquer canto da casa ou do quintal*. (...) a cabeça se voltou para *o quintal*, o olhar *na seringueira*, a árvore velha, meio morta. E só silêncio. (...) Era um preâmbulo, e Zana se excitava com aquela voz grave, cheia de melodia, que devia tocar a alma dela antes da loucura dos corpos. (*Dois irmãos*, p. 69, 90 – grifos meus)

Em outros momentos, a rede, peça muito presente nas casas amazonenses, demarca um espaço íntimo de Halim e Zana:

Mas era um demônio na cama e na rede. Ele me contou cenas de amor com a maior naturalidade, a voz pastosa, pausada, a expressão libidinosa no rosto estriado, molhado de suor, molhado pela lembrança das noites, tardes e manhãs em que os dois se enrolavam na rede, o leito preferido do amor, ali onde os poderes de Zana se desmanchavam em melopéia de gozo e riso. (...) “Um filho é um desmancha-prazer”, dizia ele, sério. “Três, querido. Três filhos, nem mais nem menos”, ela insistia manhosa, armando a rede no quarto, espalhando as almofadas no chão, como ele gostava. “Vão mudar a nossa vida, vão desmanchar a nossa rede...”, lamentava Halim. (*Dois irmãos*, p. 54, 66)

O tapete, lugar de oração na cultura muçulmana, cede lugar para as investidas apaixonadas dos donos da casa, como lembra o narrador: “Ela falava aos pedaços, e ela mesma fazia as perguntas: ‘No tapete? Se namoramos no tapete onde ele rezava? Ora, mil vezes... Tu não espiavas a gente, rapaz?’.” (*Dois irmãos*, p. 251). Assim também era com o quartinho de depósito da loja que guarda um espaço de prazer longe da casa e das interferências indesejadas:

Nas raras visitas de Zana à loja, ele mandava embora os fregueses e os jogadores, trancava as portas e subia com ela para o pequeno depósito, onde uma janelinha dá para o rio Negro. Passavam horas ali, longe dos três filhos e da órfã que os pajeava, longe das manhas e intromissões. Os dois a sós, como ele gostava. Uma brisa soprava do rio, trazendo o pitiú de peixe, o cheiro de frutas e pimenta. Ele gostava desse cheiro, que se misturava com outros: o suor dos corpos, o mofo dos tecidos encalhados, das sandálias de couro, das redes de algodão, dos rolos de tabaco de corda. Ao reabrir a loja, comemorava o encontro fazendo uma liquidação das tralhas todas espalhadas no cubículo. Era uma festa, cada vez mais rara. Os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso. No entanto, eram filhos (...)” (*Dois irmãos*, p.70, 71)

Como laço profundamente arraigado na relação pulsional entre Zana e o esposo, a ausência do sofá, na sala já desocupada, empurra-a a uma constatação funesta a que se opõe

angustiadamente em seu íntimo, em uma tentativa de reverter a ausência física e material do esposo e do sofá, em imagens dinâmicas revigoradas em sonhos, como expresso pelo narrador: “Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, ‘Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa’(...)” (*Dois irmãos*, p. 11)

O sofá cinzento é a peça-chave para trazer do esquecimento as passagens dolorosas ligadas à morte de Halim. Curiosamente, é a ausência do móvel que coloca em evidência a ausência do esposo. No final do romance, o narrador detalha a cena da morte de Halim, que expira sentado no sofá. É diante da morte que Zana traz à lembrança os versos de amor que a conquistaram:

(...) Halim estava ali, de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu. Estava quieto como nunca. Calado, para sempre. (...) As filhas de Talib abriram um lençol para cobrir o sofá cinzento onde estava estendido o finado Halim. (...) Quando Talib e as filhas saíram, Zana trancou a porta da casa, se debruçou sobre Halim, chorando, depois tirou o lençol que lhe cobria o corpo e pôs as mãos dele no rosto, nas costas, como se o estivesse abraçando. “Não podes sair desta casa... nem de perto de mim”, murmurou. (...) durante o velório continuou a falar de Halim, lembrando-se dos versos de amor, do olhar extasiado, do corpo dele exalando vinho, das pausas sofridas para recuperar o timbre adequado da voz. (...) como teria sido a vida dela sem aquelas palavras? Os sons, o ritmo, as rimas dos gazais. E tudo o que nasce dessa mistura: as imagens, as visões, o encantamento. Jade e eternidade, alcova e amorosa, aroma e esperança. Ela espremia os lábios, recitava, curvando-se sobre o marido morto. (...) Depois da morte de Halim, a casa começou a desmornar. (*Dois irmãos*, p. 213-220)

Outra imagem no sonho da matriarca é a visita do pai, que pode ser entendida também como uma presentificação operada pela resistência ao abandono do objeto amado, segundo o pensamento freudiano sobre o qual me apóio. A casa vazia leva também à constatação da ausência de Galib e marca, na memória de Zana, um retorno ao momento em que recebe a notícia tardia da morte do pai. Quando volta da lua-de-mel com Halim, Zana sugere ao pai que viaje para o Líbano para rever os parentes e a terra natal:

Era o que Galib queria ouvir. E partiu, a bordo do *Hildebrand*, um colosso de navio que tantos imigrantes trouxe para a Amazônia. Galib, o viúvo. (...) Zana recebeu duas cartas do pai: que estava morando em Biblos, na mesma casa em que ela, Zana, havia nascido. (...) Duas cartas, depois nada. Em Biblos, dormindo na casa perto do mar, ele morreu. Mas a notícia tardou a chegar, e, *quando Zana soube, se trancou no quarto do pai, como se ele ainda estivesse por*

ali. Depois balbuciou para o esposo: “Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três”. “Chorava que nem uma viúva”, disse-me Halim. “*Se esfregava nas roupas do pai, cheirava tudo o que tinha pertencido ao Galib. Ela se agarrou às coisas, e eu tentava dizer que as coisas não têm alma nem carne. As coisas são vazias... mas ela não me ouvia.*” (*Dois irmãos*, p. 55, 56 – grifos meus)

Zana agarra-se às coisas como fuga à verdade irreversível da morte do pai, lembrando a assertiva de Freud em que “esta oposição [ao desligamento do objeto de desejo] pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo.” (FREUD, 1996, p. 250). Do mesmo modo, ao caminhar pela casa vazia, figura das ruínas em que se transformou a vida da família, a matriarca tem, por meio do sonho, uma reação de apego à imagem do pai, no mesmo quarto em que chorou a sua morte.

O espaço da intimidade reflete, deste modo, uma ambivalência marcante para o sujeito que tem de lidar com as lembranças das perdas duplamente impostas: no presente, a perda da propriedade, o sobrado da família, o que leva à re-apresentação, por meio das reminiscências, das perdas pelo luto ocorridas no passado.

O outro elemento sobre o qual Zana lamenta profundamente nos últimos momentos da vida é a perda do filho Omar, o preferido entre os gêmeos. Na narrativa, ele foi o que mais atenções e cuidados recebeu da mãe, por ter nascido mais frágil:

Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa. Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil a morte iminente. (*Dois irmãos*, p. 66, 67)

Esse apego excessivo pelo filho transformou-se na rivalidade que concentra o cerne dos embates assistidos ao longo do romance, aquele duelo a que o pai se referia, dizendo “melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos e entre nós e eles.” (*Dois irmãos*, p. 62).

Halim advertia a esposa sobre o excesso de mimos com o filho que, recém-nascido, por pouco não morrera de pneumonia, mas a mãe não desgrudava do caçula dedicando a ele

mais que amor de mãe, uma devoção: “ ‘Meu mico-preto, meu peludinho’, Zana dizia a Omar, para desespero de Halim. O peludinho cresceu, e aos doze anos já tinha a força e a coragem de um homem.” (*Dois irmãos*, p.71). Na fala de Zana, na cena inicial, em que anseia pela reconciliação entre os filhos, podemos ver a ausência como marca da melancolia: “ ‘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.” (*Dois irmãos*, p.12).

Segundo o pensamento freudiano já mencionado, o que ocorre como reação à ausência do filho como elemento perdido para Zana, diante da rede vermelha do alpendre, onde várias vezes o recebera para os cuidados de mãe, é um processo melancólico que a arrasta, por meio das lembranças, a um desligamento protelado até os seus últimos momentos de vida: “(...) ali no alpendre lembrava a rede vermelha do Caçula, o cheiro dele, o corpo que ela mesma despia na rede onde ele terminava suas noitadas. ‘Sei que um dia ele vai voltar’ (...)” (*Dois irmãos*, p. 12).

A elaboração da perda do objeto processa-se segundo diferentes causas motivadoras, em que o sujeito poderá ter consciência *daquilo que perdeu*, sem, no entanto, ter a mesma certeza sobre *o que perdeu* desse objeto amado. A causa da melancolia nem sempre se prende à morte de alguém, mas a uma perda de outra natureza, mais ideal. Vejamos isso nas palavras do próprio psicanalista:

(...) a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (...) não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu desse alguém. (FREUD, 1996, p. 251 – grifos do autor)

Assim, a fratura interior de Zana processa-se em uma dimensão tão profunda, ao ser apartada de seus amados – o pai, o esposo e o filho predileto –, desenvolvendo para os primeiros o trabalho do luto e para com o filho a melancolia².

Se para Zana a morte do esposo faz vir à tona os primeiros momentos da conquista amorosa, por outro lado, a morte de Halim constrói para Omar a imagem da lembrança de sua humilhação, quando o pai o corrige com bofetadas certeiras e depois o acorrenta a um móvel da sala, em uma das cenas mais fortes do romance:

Gandaiava como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do alto da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e cascas de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente ao altar, e viu o filho e a moça nus, dormindo no sofá cinzento. O pai desceu lentamente, a moça despertou, assustada, envergonhada, e Halim, no meio da escada, esperou que ela se vestisse e fosse embora. Depois se aproximou do filho, que fingia dormir, ergueu-o pelo cabelo, arrastou-o até a borda da mesa e então eu vi o Omar, já homem feito, levar uma bofetada, uma só, a mãozorra do pai girando e caindo pesada como um remo no rosto do filho. Todos os pedidos que Halim lhe fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe. Foi um estalo de martelada em pau oco. Que mão! Que pontaria! O valentão, o notívago, o conquistador de putas estatelado sobre o tapete. O Caçula não se levantou. O pai o acorrentou na maçaneta do cofre de aço, sentou-se uns minutos no sofá cinzento, tomou fôlego e saiu de casa. Sumiu por dois dias. Zana não pôde interferir, não teve tempo de socorrer o filho. Ela esbravejou, gritou, sentiu-se mal ao ver o filho acorrentado, apoiado ao cofre enferrujado, a face esbofetada em alto-relevo. No meu íntimo, aquele tabefe soava como parte de uma vingança. (*Dois irmãos*, p. 91, 92)

No momento em que Omar vê o corpo inerte do pai sentado no sofá da sala reage com um misto de raiva e desespero, irrompendo em impropérios dirigidos ao falecido:

Não suportou ver o pai morto em casa, sentado no sofá cinzento, de onde costumava ver o filho embriagado ou grogue de sono na rede vermelha. O mesmo sofá em que Halim se sentara por uns minutos, ofegante, exausto, depois de ter esbofetado e acorrentado o filho. Ele deve ter se lembrado disso, o Caçula, na noite em que despertou com o choro convulsivo das mulheres da casa. Logo que desceu a escada, Omar não entendeu, não queria entender o que acabara de acontecer. Viu no sofá cinzento o único homem que o desonrou com um bofete. Começou a gritar, criança incendiada de ódio ou de algum sentimento parecido com o ódio. Gritava, fora de si: “Ele não vai acorrentar o filho dele? Não vai passar a mão no rosto suado? Por que ele não se mexe e fala comigo? Vai ficar aí, com esse olhar de peixe morto?”. (...) Omar nos surpreendeu com seu gesto irado, o dedo em riste apontado para o rosto de Halim, para os olhos quase fechados, sem vida, do pai cabisbaixo. (*Dois irmãos*, p. 217)

² A relação afetiva desenvolvida por Zana para com Omar terá desdobramentos em outros processos também estudados pela psicanálise freudiana, o que não é meu objeto de estudo. Apenas para mencionar, entre esses processos, o que obviamente é demonstrado envolve o chamado complexo de Édipo, podendo ser visto pela exasperada aversão do pai pela intromissão do filho “no leito conjugal”.

Esta cena marca para o narrador o seu desejo de acertar as contas com o suposto pai. Nael queria que sua paternidade, encoberta pelos familiares, fosse revelada. No entanto, a idéia de que poderia ser filho do Caçula o irritava profundamente, talvez levado pela rivalidade já enraizada entre Halim e o filho. O narrador menciona isso na seguinte passagem:

Pressenti que não veria mais Yaqub. Perguntei à minha mãe o que eles tinham conversado quando ele entrou no quarto dela. O que havia entre os dois? Tive coragem de lhe perguntar se Yaqub era o meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar. Não entendia por que minha mãe não o destratava de vez, ou pelo menos não se afastava dele. Por que tinha que aturar tanta humilhação? (...) Domingas disfarçou como pôde, quis me consolar com a última frase que pronunciou antes de sair do quarto. (*Dois irmãos*, p. 202, 203)

Essa inquietante dúvida somada às atitudes de Omar levava Nael a querer vingar-se dele, de vê-lo humilhado e de enfrentá-lo. O ímpeto de ódio do Caçula investindo contra o corpo de Halim, morto sobre o sofá cinzento da sala, foi a oportunidade para que Nael golpeasse o orgulhoso Omar:

(...) expulsei o Caçula da sala e arrastei-o até o quintal. Ele se enfureceu, pegou um terçado, me ameaçou. Gritei mais alto do que ele: que me enfrentasse de uma vez, que me esquartejasse, o covarde. O terçado tremia-lhe na mão direita, enquanto eu repetia várias vezes: “Covarde...”. Ele calou, empunhando o facão que usava para brincar de jardineiro. Tinha coragem de olhar para mim, e o olhar dele só aumentava a minha raiva. Ele recuou, ficou acororado debaixo da velha seringueira, o rosto espantado voltado para a porta da sala, de onde Domingas nos observava. Ela me chamou, me abraçou e pediu que eu voltasse para a sala. (*Dois irmãos*, p. 218)

Como vimos, o impacto da morte de entes queridos faz vir à tona, das águas do esquecimento, as passagens da vida desses personagens que estão ligados intimamente ao narrador. O discurso narrativo conta em sua construção com o que se elabora a partir dessa experiência impactante. O fio da memória que se vai desenrolando tece, ao mesmo tempo, a narrativa da origem de Nael, em meio à história da família imigrante onde nascera. A expressão desse trabalho do lembrar ganha lugar na escrita como meio de integrar a memória individual e a do grupo familiar.

1.4 Do tear da memória à escrita

Nas histórias de Hatoum, a escrita coloca-se como materialização da rememoração, à maneira do processo de tecer de Penélope, motivada pela ausência do amado Ulisses. Assim como se produz o tecido no tear, o texto engendra-se como fruto da luta da lembrança contra o esquecimento. A esse propósito elucida Walter Benjamin em “A imagem de Proust”: “Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura (...)?” (BENJAMIN, s.d., p. 37). A performance do sujeito revela-se nessa tensão entre a trama e a urdidura, o lembrar e o esquecer.

A narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* vive o drama da ordenação das diversas vozes que compõem a grande malha discursiva, com o que tem de lidar para obter um sentido capaz de aproximá-la da incógnita que a move a buscar seu passado, perdido na cidade natal para onde retorna.

Quando conseguia organizar os episódios em ordem ou encadear 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. (*Relato*, p. 165)

Para o narrador de *Dois irmãos*, foi preciso reconhecer que as palavras parecem aguardar a chegada do esquecimento para se mostrarem cúmplices do tempo.

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. (*Dois irmãos*, p. 244)

Diante da lacuna que se estabelece entre o presente e o passado, o conhecimento de si é primordial, impondo uma busca do “outro” como lugar discursivo potencialmente detentor de vestígios reveladores de possíveis respostas para os questionamentos sobre a própria identidade. Se a infância desses narradores guarda os mistérios de toda uma vida, é para lá que se voltam, como o arqueólogo busca no solo repisado pelo tempo os traços de uma história extemporânea, mas supostamente real. Sobre esse trabalho “arqueológico” da

memória, ligado à infância, há uma observação de Seligmann-Silva em torno do postulado benjaminiano:

As ruínas da memória, em parte soterradas, guardam o esquecido, que choca aquele que se recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava. “Talvez o que (...) faça [o esquecido] tão carregado e prene – afirmou ele em seu livro *Infância em Berlim* – não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (OE, II, 105; IV, 267). (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 410-411)

Escavar as ruínas do passado implica, então, revolver experiências dolorosas ou gratificantes, recuperar imagens, ainda que distorcidas pela ação do tempo, mobilizar sentimentos adormecidos ou propositalmente enterrados no jazigo do esquecimento.

Esta recuperação da infância dá-se ao transformar em discurso aquilo que está imerso na memória, acessada não como instrumento para conhecer o passado, mas, de acordo com Walter Benjamin, como meio onde se alojam as experiências passadas, como ruínas que denunciam a presença do passado no presente. O autor afirma que

(...) a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (BENJAMIN, 1995, p. 239).

Nessa aproximação do passado esses narradores revolvem o que está latente na misteriosa escuridão da memória, reservada ao esquecimento, que é justamente o que mais os inquieta: as respostas às indagações sobre sua identidade, seu lugar no mundo e as perspectivas para um futuro ainda incerto.

Sendo a identidade algo por escrever, um processo lento e contínuo, que encontra ao longo de seu percurso o entrelaçamento com outras vias (outras vidas!), os narradores hatounianos lidam sempre com a problematização da representação da memória e com as intermitências do esquecimento, forjando um jogo de relações oscilante e desafiador.

Como recurso eminentemente válido para o registro das experiências do indivíduo, a escrita coloca-se como um princípio fundador da arte da memória e do esquecimento “(...) como visão crítica de si mesmo e dos outros.” (HATOUM, 2006, p. 27). Esse pensamento

sobre a escrita como arte da memória e do esquecimento ocorre desde a Antigüidade, onde escrever servia muito mais para esquecer que para lembrar. Segundo Harald Weinrich,

De outra forma, novamente em correlação com a metáfora da memória, que desde Platão também aprecia a imagem do livro e do material de escrever, o esquecimento aparece como lacuna no texto, que se pode preencher com escrita e pensamento, mas que talvez seja exatamente o que torna o texto lacunoso enigmático e interessante. No final do texto então, o (querer) esquecer faz *um grosso risco*, um *risco final*. (WEINRICH, 2001, p. 22 – grifos do autor)

Impõe-se, portanto um desafio da escrita, colocado sobre um plano movediço que é do trabalho da memória, operando sob a passagem ostensiva do tempo que avança em um processo irremediavelmente intocável. Esse tempo, que se precipita sobre si mesmo, despeja no presente os acontecimentos, as conquistas e as perdas que, em forma de lembranças de experiências vividas, serão resgatadas pela memória, que “pode percorrer um longo caminho de volta, remando contra a correnteza do tempo” (BOSI, 1987, p. 342).

Na busca desse tempo perdido, o “eu” é visto como instância que se repensa e enquanto modo de representação. Tempo que se adensa nesse repensar do sujeito, porque as lembranças estão impregnadas de representação. Ainda com Ecléa, ao estudar o pensamento de Bergson, temos que:

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1987, p. 9)

Esta tensão aponta para o perfil transitório da identidade como processo em curso. O indivíduo, ao inquirir sobre a identidade, esbarra sempre no fugidio, depara-se com a diferença e com as dominações hierarquizantes que o alocam em determinados nichos sociais, e que têm sempre em vista os parâmetros hegemônicos. A este respeito, Boaventura de Souza Santos, sociólogo português, traça as seguintes linhas de reflexão:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. (...) Identidades são, pois, identificações em curso. Sabemos também que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela

sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. (...) *É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados.* (SANTOS, 1997, p. 135 – grifos meus)

Por ser a identidade um processo em que se operam distinções pela diferença, o campo da linguagem é um modo pelo qual o sujeito pode tomar consciência da própria fragmentação. Esse questionamento sobre a identidade, feito pelos narradores hatounianos, como propósito primordial na busca da identificação de suas origens, nasce justamente do lugar ocupado na família, como agregados que estão, ambigualmente, dentro e fora do parentesco. Nessa condição ambivalente é que se movem nos caminhos traçados pelos relatos sobre suas vidas, que os levam à constatação de que não há respostas definitivas sobre suas origens. Assim, os narradores não resolvem aquilo que os inquieta em sua busca identitária. Neste sentido, é na expressão escrita que os narradores dos romances de Milton Hatoum projetam o edifício da memória que se erige no trabalho de tensão entre a lembrança e o esquecimento, o luto e a melancolia, a ausência e a presença.

Diante do vertiginoso trabalho de narrar as memórias dispersas dos vários relatos a que têm acesso, os narradores de Hatoum necessitam lançar âncora no passado para trazer à tona os resquícios de um solo movediço, cheio de escombros, na difícil compreensão da identidade. Neste sentido, os narradores exploram experiências recorrendo à linguagem das imagens inscritas que ficaram como traço na memória. Cabe aqui o que observa Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*:

Nesta perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2000, p. 131,132 – grifo do autor)

Interessante ressaltar que o fluxo da memória nas narrativas estudadas compõe um belo cenário paradoxalmente construído pela diferença – marcada pelo convívio entre o oriente e o ocidente, na figura de imigrantes libaneses radicados em Manaus e os nativos –,

como também pela ausência, marca indelével em ambos os romances, imposta pela morte. O sujeito, em cada uma dessas histórias tecidas pelos fios da memória, é representado pela voz dos respectivos narradores, que escavam as ruínas de uma Manaus imaginária, de um tempo perdido. Condiz esta reflexão com o que observa Francisco Foot Hardman:

Mas mais forte, mesmo, é o fluxo dessa prosa da memória prene de lirismo melancólico, capaz de restituir (...) a presença dessas vozes fugazes galgando a noite e o silêncio que já anunciam sua próxima ausência. Nos labirintos enredados que traçam o mistério de cada memória, quando a ponte do passado perdido leva ao plano do imaginário lírico-melancólico, têm-se os momentos de alto enlevo da prosa de Hatoum. (HARDMAN, 2000, p. 8-9)

Essas vozes fugazes referidas por Hardman podem ser mais sentidas que ouvidas no delicado fluxo da narrativa hatouniana. Os fatos rememorados são sutilmente escamoteados pela invenção e perpassados pelos relatos recolhidos daqueles que fizeram parte da vida dos narradores, deixando a história deslizar sobre o plano da memória transformada em discurso. Assim, o tempo original do discurso fica perdido, pois os fatos narrados entram em conflito com as lembranças revisoras já contaminadas pelas impressões do presente e também impregnadas pela imaginação.

Certamente que a angústia de Zana no crepúsculo da vida aponta para as fraturas irreparáveis do sujeito exilado em si mesmo; sujeito que busca na memória, como réstia primitiva, algo que traga elementos supostamente permanentes. No entanto, esta memória, também desmoronada, procura estabelecer um outro solo “sobre as ruínas” que denunciam a presença do passado no presente, de acordo com Benjamin, ao transformar em discurso aquilo que está imerso no meio onde se alojam as experiências passadas. O que restou da família, as ruínas de toda uma vida, reveladoras de profundos conflitos existenciais ao longo de anos, ganham lugar, metonimicamente, na morte de Zana, como revela o narrador: “Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina. Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer.” (*Dois irmãos*, p. 12).

A solidão de Zana, em meio aos destroços do passado, traços da ausência dos pontos de sua sustentação, desenha um isolamento representado por um exílio de caráter existencial. O drama da cena final da sua vida, colocada estrategicamente para abrir a narrativa, prenuncia, ao mesmo tempo em que arremata, o que de mais forte se imprime no enredo do romance: as desavenças entre os gêmeos, os dois irmãos em constante confronto. O anseio pela reconciliação dos irmãos se expressa nas últimas palavras da mãe aflita:

Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “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. (...) “O que eu mais quero é paz entre os meus filhos. Quero ver vocês juntos, aqui em casa, perto de mim... Nem que seja por um dia.” (*Dois irmãos*, p. 12, 224)

A expressão do interior desses personagens só se faz presente no texto por meio dos procedimentos discursivos expostos pelo narrador, como veículo das vozes que constroem a narrativa. E, enquanto construção, a narrativa hatouniana está arquitetada sobre a base do discurso da memória individual e coletiva, que transita desde o âmbito do sujeito diante das perdas até uma exposição materializada, no texto entregue pelo narrador, socializando a memória individual.

Cabem aqui alguns apontamentos da visão benjaminiana sobre a experiência, tanto individual quanto coletiva, impressa na memória e transmitida como relato. Para ele, é fundamental que tais experiências sejam consideradas mais do que passagens estanques de uma vida, mas como uma comunicação, por meio do relato do narrador, de experiências oferecidas como um legado transmitido aos seus ouvintes, daí a noção de tradição de experiências. Em suas palavras,

Na verdade, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida coletiva como na particular. Consiste não tanto em acontecimentos isolados fixados exatamente na lembrança, quanto em dados acumulados, não raro inconscientes, que confluem na memória. (...) Na substituição da mais antiga relação pela informação, da informação pela “sensação”, reflete-se a progressiva atrofia da experiência. Todas essas formas se afastam por sua vez da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não visa, como a informação, comunicar o puro em si do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como

experiência. Assim aí se imprime o sinal do narrador, como o da mão do oleiro no vaso de argila. (BENJAMIN, 1975, p. 36, 37)

A narração, como forma artesanal de comunicação, tem como meio de conservação da matéria narrada os laços de interesse entre o narrador e seu ouvinte. Como faculdade épica por excelência, a memória pode deslizar do individual para o coletivo; da experiência dolorosa do narrador, o ouvinte/leitor extrai lições valiosas. Assim, o narrador socializa seu relicário de lembranças por meio do narrar materializado na escrita, refletindo a “progressiva atrofia da experiência”, nas palavras de Benjamin.

Esquecimento, morte, memória e imaginação são elementos que constroem o espaço narrativo. Sendo a memória o lugar onde estão soterradas as lembranças, onde se deram as vivências que possivelmente explicariam o presente, os narradores hatounianos vasculham suas origens tendo como ponto de partida a memória de si e o discurso da memória de outrem.

Quanto à construção da grande malha narrativa dos romances em estudo, sua arquitetura principal está balizada pela narrativa da memória, proveniente em grande medida de personagens ligados às origens dos narradores que lhes transmitem suas experiências. Deste modo, a narradora inominada do *Relato* e o narrador Nael de *Dois irmãos* contam com uma multiplicidade de vozes que confluem para o texto. Esta trama discursiva dá feição aos relatos que circundam a narrativa como estrutura do discurso da memória. Pontuo, assim, o teor do capítulo que se segue tendo como fundo os vários relatos que constroem um “certo” narrar das histórias de Hatoum aqui analisadas.

RELATOS DE UM CERTO NARRAR

Para o conhecimento de fatos ocorridos na infância, que escapam à nitidez das lembranças evocadas e matizadas nas próprias experiências, os narradores recorrem ao relato de outras personagens que possam traduzir aquilo que, nessas lembranças, aparece como lampejos fugazes, muitas vezes dispersos em sensações e traços inscritos na intimidade do indivíduo.

É certo que em nossa constituição subjetiva, experimentamos o mundo por meio dos sentidos, do intelecto e do espírito, como projeções intimamente ligadas à nossa memória da qual não é possível uma desvinculação. Por isso, “é positivo que ela se construa enquanto releitura e ‘invenção’, ao invés de nos conduzir ao pretensamente autêntico espaço da origem.” (CURY, 2000, p. 170).

Nosso passado, constitutivo de nossa identidade, está ancorado em um porto de dupla margem: a nossa memória, de reminiscências, e a memória do outro, de relatos. E por que não dizer de uma “terceira margem”, a da imaginação, pois o ato criador, a arte, também faz parte de nossa formação, individual e coletiva. Como releitura e invenção, portanto, a narrativa da origem dos narradores hatounianos se tece mediante a impossibilidade de apreensão dessa origem como um ponto estável e imaculado do passado e de uma suposta identidade sem fraturas, sempre idêntica a si mesma.

Há, portanto, um território a ser explorado, sobre o qual se debruçam os narradores das histórias de Hatoum: a memória, cercada de incertezas e de enigmas, apresenta-se como campo fecundo para a escavação dos escombros do presente, figura das famílias estilhaçadas por experiências dolorosas.

Assim delinea-se a proposta deste capítulo: lançar um olhar sobre a composição da narrativa em ambos os romances, tendo em vista o processo de encadeamento de várias histórias que provém de personagens que testemunharam passagens vivenciadas em tempos remotos da vida dos narradores do *Relato* e de *Dois irmãos*. Tais experiências reveladas na superfície do texto representam verdadeira escavação memorialista, misturada a revelações melancólicas de ausências e ressentimentos, contribuindo para a tessitura dos enredos engendrados pelos narradores.

Essas personagens-testemunhas seriam como narradores auxiliares para o trabalho de recuperação do passado dos narradores principais. Como já pontuei anteriormente, há sempre lapsos na memória e essa tarefa de “releitura” do passado se faz sob a força imperativa do esquecimento, regido pela passagem do tempo.

Assim, ao retornar a sua terra natal, a narradora do *Relato* espera recuperar da matriarca Emilie, os fios que teceriam o grande painel de sua vida, buscando a compreensão da origem e da própria identidade. Expectativa frustrada logo de início, pois no dia da chegada a Manaus Emilie falece idosa e doente. Na casa da infância, sua incursão, agora, dá-se por meio de várias vozes que relatam, a seu modo, o passado da família imigrante libanesa onde fora criada. Nas palavras de Maria Zilda Ferreira Cury, “a morte de Emilie, que era a fonte da vida, transforma em ruínas a casa, como ruína o são todas as casas que tentamos inutilmente reconstruir com as lembranças que nos vêm da infância.” (CURY, 2000, p. 173).

Nael, diferentemente, não vem de outra cidade, mas situa-se no presente como quem regressa de um passado prenhe de histórias, reconstruindo, a partir do relato de outros, e

também daquilo que testemunhou na infância, as passagens vividas na casa da família libanesa onde nascera. Seu ponto de observação é o quartinho dos fundos, no quintal do sobrado de Zana e Halim, onde vivia com a mãe Domingas, índia manauara aculturada e empregada da casa.

Sobre o fio maleável da memória, os narradores movem-se em busca de uma afirmação identitária, levados a uma luta incessante contra a correnteza do tempo, enfrentando as ondas obscuras do esquecimento e as vagas funestas da morte.

Diante de tal quadro, emoldurado pelas incertezas e pela luta travada entre o lembrar e o esquecer e, ainda, pelos embates vividos diante da morte de pessoas que lhes seriam verdadeiros relicários do passado, o questionamento interior desses narradores leva-os a recorrer a outros narradores, personagens das histórias vividas, participantes das experiências que conservam, de alguma forma, traços e fios que vão tecendo, ponto a ponto, outros relatos, outras experiências, outras memórias.

As narrativas auxiliares vêm à tona para os narradores dos romances como materiais em suspensão, que pedem um registro, uma forma de edificação que sirva como espécie de memorial, na tentativa de escapar ao inexorável esquecimento. No entanto, as lembranças constitutivas dessas narrativas são também interpretações, pois esses pseudonarradores estão também submetidos à ação do tempo e dos escapes providenciais fornecidos pelos mecanismos do esquecimento.

Obviamente, há um distanciamento entre o tempo da história e o tempo da escrita dessa história, o que leva inevitavelmente a lacunas. O conteúdo dos relatos desses narradores auxiliares está preso à memória dos narradores principais, pois são eles que procuram ordenar e dar uma forma mais coesa ao discurso dos relatos que recolhem. Deste modo, o produto final a que chegam as narrativas demonstra o trabalho interpretativo e afetivo da narradora inominada e de Nael. Tanto aquela como este lidam com os retalhos de histórias que vão

costurando ao longo do processo de construção, tendo em mãos uma diversidade de materiais. No caso do *Relato*, a narradora tenta dar ordem às transcrições, gravações, fotos e depoimentos e, no caso de *Dois irmãos*, Nael resolve criar sua narrativa partindo de sua memória.

Diante disso, o procedimento de “contar” para não esquecer parece ser a base estrutural das narrativas na tentativa de manter viva a memória da origem desses narradores. Cabe aqui uma proposição colocando em linhas paralelas o procedimento narrativo no texto de Hatoum e a arte de contar histórias de Sherazade, uma exímia narradora, figura clássica na literatura.

2.1 A arte do narrar: Sherazade e a narradora hatouniana

Assim como os dois personagens de Homero, citados no capítulo anterior, lutam para vencer o esquecimento, essa figura lendária, a da narradora mais prodigiosa da arte da memória, talvez a mais conhecida no mundo das narrativas, lança mão da arte da palavra para escapar da morte. De outra forma, a morte da memória, ou seja, o esquecimento, atua na confecção das narrativas hatounianas.

Sherazade tece os fios da obra que se tornará cânone da literatura ocidental, os contos de *As mil e uma noites*. Seu procedimento narrativo sustenta a arte da imaginação ligada à lembrança de histórias, formando um anteparo de resistência ao intuito de seu algoz.

A história dessa narradora é a seguinte: o rei Shahriár, depois da traição da esposa com um escravo, decide matar todas as mulheres com quem se case, na manhã seguinte à primeira noite de núpcias, no intuito de preservar-se da perversidade das mulheres.

Sherazade, filha do vizir mais importante do reino, ao ser entregue como esposa ao rei vingativo, arquiteta um plano que, se bem sucedido, a libertaria e a todas as mulheres, da

imposição homicida do rei. Curiosamente, Sherazade tinha atributos intelectuais que a credenciavam para ser colocada à frente desse perigoso projeto: “(...) tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas. (...) Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e aprendido.” (CODENHOTO, 2006, p. 60)

Com sua pródiga memória, essa narradora perspicaz coloca-se sobre o tênue fio que a prende à vida: a narração, noite após noite, de histórias que são suspensas em seu clímax ao aproximar o romper da manhã. Assim, as histórias contadas de cor, elaboradas com tal coerência e astúcia, encantam o rei Shahriár que, “esquece” e por fim, revoga a violenta medida que decretara. (Cf. CODENHOTO, 2006, p. 58)

Em uma visada sobre a tradição literária na cultura árabe, constata-se que ao atribuir a essa literatura, em seus primórdios, um caráter estritamente oral pode-se incorrer em equívocos e até mesmo em anacronismo. Esse ponto de vista é esclarecido por um dos críticos e tradutores da literatura árabe, Mamede Mustafa Jarouche, que traduziu *As mil e uma noites* diretamente do árabe para o português. Diz o crítico que

Trata-se de uma constatação histórica que soa a mera banalidade, mas a realidade é que toda tribo, todo clã, possuía poetas, cujo método de trabalho pode ser descrito, graças à minúcia dos historiadores e cronistas antigos, com razoável precisão: depois de conquistar algum renome graças à qualidade de seus versos, o poeta os transmitia a um determinado círculo de discípulos ou recitadores, que dessa maneira se tornavam vozes por assim dizer “autorizadas” relativamente a tal produção; era comum que eles mesmos, por sua vez, se tornassem poetas, transmitindo então seus próprios versos, bem como os do poeta que os tornara repositórios de seus versos, a outro grupo de discípulos e recitadores, e assim por diante, num processo de multiplicação quase geométrica. (JAROUCHE, 2006, p. 48)

Com isso, Jarouche aponta para um processo de transmissão encadeada de versos que teriam primeiramente conquistado renome na sociedade em que foram difundidos, para depois serem repassados oralmente aos demais “repositórios dos versos”. Nesse contexto, o desempenho da memória é crucial. Porém, não se deve partir para uma classificação apressada, adverte o crítico, atribuindo à literatura árabe características ligadas a manifestações espontâneas de improvisação.

Antes de lançar-se à narrativa dos contos que encantaram o rei, Sherazade havia se munido de um arsenal de conhecimento contido nos livros e coletâneas estudadas. De acordo com essa perspectiva, deve-se ressaltar que

(...) considerar essa [literatura árabe] produção “oral”, com tudo que esse termo atualmente implica, é um rematado anacronismo. No período que a cultura ocidental unifica problematicamente como “Idade Média”, a memória era um suporte tão ou mais válido que o papel para os discursos, quaisquer que fossem eles, inclusive os que hoje classificamos como “literários”. (...) [Há, portanto, um] parâmetro para a categorização do letrado: ele será tanto mais valorizado quanto mais livros trouxer de cor, ou seja, quanto maior for seu repertório de saberes consolidados, do qual a memória, convenha-se, é um indicativo muito mais seguro do que a simples posse material dos livros, diferença indiscutível entre o ser e o ter. (JAROUCHE, 2006, p. 50-51)

A pródiga memória da moça prometida ao rei Shahriár estava, portanto, alimentada pelo saber adquirido disciplinadamente e, dentro dos parâmetros da época, como letrada, foi capaz de memorizar um volume enorme de conhecimento, encantando o rei com suas histórias. A arte da palavra envolta de suspense de que lança mão Sherazade acaba derrubando a sentença funesta impetrada contra as mulheres tomadas como esposa por Shahriár.

Nesse sentido, traçando um paralelo com a narradora do *Relato*, o saber adquirido por ela não está ligado aos livros, mas à sua história particular que só poderia ser desvendada no seio da família imigrante que a criou. Enquanto a narradora oriental mantém o fio do narrar preso ao suspense, a hatouniana puxa o fio de sua história amarrada ao enigma de sua origem. À medida que ela recolhe os fragmentos dessa história, vai formando o retrato de sua identidade. Sua memória não é tão prodigiosa quanto a da narradora oriental, tanto que dependia de outros relatos para a construção de sua narrativa.

Há, no entanto, um ponto comum entre essas narradoras e que não pode ser ignorado. Ambas governam suas narrativas que são construídas com o auxílio de outros “contadores” que passam a fazer parte de suas histórias. Deste modo, a reunião de vários relatos passa pela habilidosa voz ordenadora dessas narradoras movidas por um propósito definido: Sherazade, para vencer a morte; a narradora sem nome, para vencer o esquecimento. Este aspecto

constitutivo como elemento de elaboração do *Relato* conta com várias passagens que elucidam seu passado em um processo encadeado de histórias encaixadas, como logo veremos; quanto à elaboração das histórias da narradora oriental, este aspecto é assim explicitado:

Shahrazád elabora e narra, habilmente, suas histórias espantosas, plenas de suspense; mas não é a única contadora do livro. Ela cede, muitas vezes, sua voz aos, não menos hábeis, contadores que pertencem à sua própria narrativa (...). *Ao conceder a voz às suas personagens, Shahrazád mantém-se como eixo condutor, do qual partem e ao qual retornam as sucessivas histórias, e, assim, As mil e uma noites, em termos estruturais, compõem-se por uma série de narrativas inseridas umas dentro das outras.*” (CODENHOTO, 2006, p. 60, 61 – grifo meu)

Procedimento parecido é adotado por Nael para narrar a história de sua origem que é permeada de segredos. Aliás, segredos que confluem no enigma da sua paternidade. Se há segredos, há uma variedade de histórias que deslizam “umas dentro das outras” na tentativa de evitar a morte dessa memória sobre sua gênese.

2.2 Do relato à escrita da memória

O narrador de *Dois irmãos* mergulha em um retrospecto, procurando reconstruir, com o que restou da história familiar, a sua própria história e identidade. Enraizado na terra natal, está em contato mais íntimo com seu lugar de origem. Esse enraizamento é notório, até pelo ponto de observação que o aloca a curta distância do núcleo onde ocorriam as tensões familiares que testemunhava: a moradia no quatinho dos fundos do sobrado dá a ele o privilégio da experiência compartilhada no contexto de ocorrência dos fatos.

Do quatinho, o narrador recorda... O fato de ocupar um pequeno cômodo nos fundos da casa da família faz lembrar uma passagem proferida por Marcel Proust:

Para mim, não me sinto viver e pensar senão num quarto onde tudo é a criação e a linguagem de vidas profundamente diferentes da minha, de um gosto oposto ao meu, onde eu não reencontre nada de meu pensamento consciente, onde minha imaginação se exale e sinta mergulhada no seio do não-eu (...) onde cada ruído não faz senão evidenciar o silêncio, deslocando-o, onde os quartos guardam um perfume de ambiente fechado que o ar de fora vem lavar, mas não apaga, e que as narinas aspiram cem vezes para conduzi-lo à imaginação, que

se encanta, que o faz posar como um modelo para tentar recriá-lo em si mesma com tudo que ele contém de pensamentos e de lembranças (...) (PROUST, 2001, p. 18, 19)

O rapaz que crescera como neto natural do casal de imigrantes, luta e sofre com a memória da infância, passada ao lado da mãe, serviçal na casa dos libaneses. Nael caracteriza-se como observador dos fatos presenciados nessa casa: “Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final.” (*Dois irmãos*, p. 29)

Embora seu ponto de observação esteja alocado no espaço solitário do quarto, a relação com a memória é uma questão social, pois a coleção de histórias que traz no seu íntimo só pode ser reconstituída em decorrência de experiências vividas dentro da casa familiar, com os membros dessa família e mediante todos desdobramentos decorrentes dessa relação. São “vidas profundamente diferentes” da dele, retomando Proust na passagem acima, que são recriadas pela linguagem e imaginação.

De acordo com o princípio benjaminiano, “o passado é uma imagem mutilada, torso: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo, esquecimento.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 408). Quanto à memória, esbarra-se sempre com a impossibilidade de apreensão de sua totalidade e de ordenação do seu conteúdo. Isso é pontuado no pensamento de Walter Benjamin, em que os mecanismos da reminiscência atuam como modo de articulação do passado.

Nesse sentido, a narração apresenta-se como imagem transposta para o texto como discurso. Em ambos os romances, o narrador-escritor (a narradora sem nome e Nael) vê-se diante da impossibilidade de inteireza do passado que procura “recriar”, pois o conteúdo da memória dissolve-se ao longo do tempo, arrojando-o contra a realidade presente e impondo que lance âncora no território do imaginário para a elaboração do discurso do relato. Nesse processo, há um movimento cíclico de retorno ao ponto de partida em face da busca frustrada

por respostas, ao revolver os escombros da memória de vidas que se esvaem sob a égide do tempo.

A experiência a ser relatada pelo narrador, seja por ele vivenciada ou dela tendo tomado conhecimento, é a matéria da qual se nutre a narrativa. Conseqüentemente, tal experiência poderá ser compartilhada com os que ouvem (e lêem) a história. É nesse ponto que Walter Benjamin indica o que distingue a narrativa oral (para ele a genuína arte de narrar) do romance. Segundo ele, é com o advento do romance, que depende inteiramente do livro como suporte, que começa a ser marcada na história a decadência da narrativa. Assim, o crítico alemão atesta o divisor de águas entre a narrativa oral e o romance.

Aquilo que é característico do gênero épico é a transmissão oral e esta é fenômeno bem distinto daquilo que é típico do romance... Este se distingue de todas as demais formas de literatura em prosa – lenda, saga e mesmo novela – por nem proceder da tradição oral e nem provocá-la. E distingue-se, assim, principalmente da narrativa. A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a estória. (...) O local de origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não sabe discutir, de forma exemplar, os seus assuntos mais prementes, que precisaria de ajuda, sem tê-la, e que ele próprio não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza. Escrever um romance significa chegar ao ponto máximo do incomensurável na representação da vida humana. De permeio com a plenitude da existência e através da representação dessa plenitude o romance atesta a perplexidade profunda de todos os seres humanos. (BENJAMIN, 1975, p. 66)

Ao focar o trabalho realizado pelo narrador Nael, cujo intuito de escrever suas experiências resultou no romance, vejo-o como aquele escritor na sua solidão a que se referiu o crítico alemão, que não pode contar com ninguém mais, a não ser com a memória, pois aqueles que o cercavam no passado já morreram ou estão distantes. No entanto, o narrador-autor dos escritos dessas passagens da vida, não prescinde das memórias desses outros narradores-personagens, que encerram em si parte da própria existência; mesmo que essas reminiscências apareçam no texto misturadas com a imaginação. A matéria da narrativa nasce da ânsia por estabelecer-se com uma identidade própria, firmando-se em um lugar no mundo, procurando reconstruir-se sobre os destroços do passado.

Dentro da perspectiva benjaminiana, um valor inegável do narrar, e que se mostra, segundo ele, em franca decadência na modernidade, é a partilha de experiências que só é possível pela transmissão de conhecimentos que se tornam sabedoria. Ou seja, o terreno da experiência precisa ser comum, compartilhado, para que o conselho ligado a essa experiência vivida torne-se saber. Nas palavras de Benjamin,

(...) de qualquer forma, o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte. E, se hoje esta expressão “conselheiro” tem um sabor antiquado, mesmo neste sentido, então é porque diminuiu muito a habilidade de transmitir oralmente ou por escrito, alguma experiência. Por isso mesmo não temos conselhos a dar, nem a nós mesmos, nem aos outros. Pois “dar conselho” significa muito menos responder a uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar. (...) Um conselho, fiado no tecido da existência vivida, é sabedoria. A arte de narrar aproxima-se do seu fim por extinguir-se o lado épico da verdade, a sabedoria. (BENJAMIN, 1975, p. 65)

Se o verdadeiro valor do narrar, segundo vimos, é a transmissão de conhecimento por meio do compartilhamento de experiências, o saber que resulta disso, nas narrativas em estudo, seria o desvendamento dos mistérios que tanto afligem esses narradores e as lições que poderiam tirar dessa experiência a ser compartilhada. Se, segundo Benjamin, o indivíduo solitário que escreve o romance não tem conselhos a dar por não saber discutir de forma exemplar as questões mais importantes da vida, os narradores dos romances hatounianos enquadram-se, inevitavelmente, entre os narradores modernos que buscam explicar o sentido da vida, mais do que dar conselhos. O sentido que buscam para suas vidas está fiado na descoberta de suas origens, o que termina em deriva, em indefinição. Como romances, esses textos vêm atestar, de conformidade com o pensamento benjaminiano, “a perplexidade profunda de todos os seres humanos.” (BENJAMIN, 1975, p. 66).

2.3 Entre relatos encadeados, encaixes de histórias

Os romances hatounianos têm como procedimento recorrente a radicalização da noção e do valor da idéia da diferença e da alteridade, pois se valoriza o dar voz ao outro e dar

ouvido à voz do outro. Nas duas obras estudadas, destaco a seguir os personagens “contadores” que representam o suporte dos relatos de que se valem os narradores principais para o propósito, já mencionado, a que ambos se lançam. Esses narradores auxiliares são: Hakim, Hindié Conceição, Halim, Domingas e Gustav Dorner.

Os discursos de Hakim e Hindié (*Relato*) e de Halim e Domingas (*Dois irmãos*), a partir do lugar de vivência no seio da casa familiar, apontam para narradores presos ao lugar cotidiano e conhecedores dos embates e diferenças da ordem do dia. Já o fotógrafo alemão Dorner (*Relato*), exímio conhecedor da flora amazonense, além de observar o cotidiano manauara, reflete a visão do estrangeiro inserido na terra exótica, atento às diferenças dos costumes mesclados da Manaus retratada. Vejamos como esses narradores atuam nos textos estudados.

Diante da impossibilidade do reencontro com a avó adotiva, a matriarca da família imigrante que a adotara, a narradora recorre ao tio Hakim, o filho mais velho e o mais achegado a Emilie, personagem que irá desencadear uma corrente de narrações encaixadas, na qual se destacam também como narradores o alemão Dorner e Hindié Conceição, amigos da família.

Esse encontro da narradora com o passado através do relato de seu tio Hakim, faz dela uma ouvinte ansiosa por conhecer os fragmentos de vida que viriam à tona pelo discurso do outro narrador que agora toma o seu lugar na seqüência do enredo.

A narradora recorre, assim, aos relatos de outras pessoas envolvidas com sua vida na casa onde cresceu, perseguindo, em meio aos fragmentos das histórias ouvidas e registradas, o fio que puxasse o novelo de sua identidade. Para a narradora, a pessoa que ocuparia a posição de privilegiado guardião de tais memórias passou a ser o tio, recém chegado do Líbano, que ignorava o falecimento da mãe. O choque da notícia faz emergir um turbilhão de lembranças, como se Hakim quisesse segurar com os fios da memória o tênue fio da vida, há pouco

rompido para Emilie. A cena da chegada à casa materna e o reencontro com a narradora são as chaves para o encadeamento das sucessivas narrativas que virão em seguida:

Sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos. No momento em que ele desembarcou, Emilie já tinha expirado. (...) Chegou também com um pouco de esperança, pois tio Emílio, discreto e comedido, evitou falar a verdade ao sobrinho. 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. (...) Quando voltamos do cemitério no início da noite, nós o encontramos sozinho no jardim deserto do casarão fechado. (...) A saudação que teria sido efusiva e calorosa por tanto tempo de ausência, não passou de um aperto de mão ou de um abraço de pêsames. (...) Por fim, tio Hakim começou a falar, ele também já contaminado pela dor súbita, e lá fora eu escutava sua voz a intervalos, uma voz que indagava e respondia ao mesmo tempo (...) Disse-lhe, então, que gostaria de conversar com ele, longe do tumulto, longe de todos. (...) – Posso passar o resto da minha vida falando do passado – disse, com uma voz mais descansada. 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, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória. (*Relato*, p. 28-32)

A passagem acima transcrita é o fecho do capítulo I do romance, podendo até ser substituído o ponto final por dois pontos, indicando que todo o conteúdo do capítulo II, aberto e encerrado por aspas duplas, refere-se ao relato de Hakim. Nesse relato, encaixa-se o de Hindié Conceição que, amiga íntima de Emilie, contara passagens reveladoras das desavenças entre os pais de Hakim, as brigas por diferenças religiosas, o tratamento dado aos empregados.

Anos depois, ao arrancar algumas palavras de Hindié Conceição é que a coisa ficou mais ou menos clara. Ela me contou uma passagem obscura da vida de Emilie. Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuravam-se em busca de uma terra que seria o Amazonas. Emilie não suportou a separação dos pais. (...) Ela [Hindié] só parava de matraquear para tomar fôlego e enxugar o suor do rosto com a ponta da saia, sem se importunar em mostrar a folhagem de panos transparentes que separava a pele do algodão florido da túnica que nunca tirava. (*Relato*, p. 33, 35)

Deste modo, a experiência do narrador Hakim desliza para a da narradora, que ouve os relatos, registra e compila, transformando-os em matéria escrita.

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 gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser nordeado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (*Relato*, p. 165)

Hindié é quem revela a oposição religiosa entre Emilie, cristã, e o marido, muçulmano, lembrando uma festa natalina organizada com grande excitação pela amiga, que, como de costume, recebia vários convivas para a celebração. A irritação do marido com tanto frenesi por causa de uma ceia religiosa, a ponto de quase torna-la uma festa pagã, motivaram o pai à saída de casa em plena noite de Natal, marcando na memória de Hakim, confirmado pelo relato de Hindié, a tensão existente entre os pais devido às diferenças.

Ao vê-lo entrar, altivo mas com o rosto sisudo, sem cumprimentar ninguém, desconfiamos que aquela noite, normalmente propensa à festa e à comilança, estava ameaçada por um fio frágil e tenso que bem podia romper-se (...). Emilie continuou absorvida por afazeres diversos, embora soubesse que as pessoas ao seu redor se moviam com preocupação, pressentindo um transtorno iminente.

– Aconselhei tua mãe a ir falar com ele, mas ela não é de aturar ninguém – disse Hindié.

– Perguntei o que tinha contrariado o marido dela. – Deve ser uma das proibições do Livro – ironizou Emilie –, mas hoje quem dita o que pode e o que não pode sou eu, não um analfabeto guerreiro que se diz Profeta e Iluminado.

A casa já fervilhava de gente quando ouvimos os passos no assoalho e o estalido seco de uma porta fechada com violência. (...) Ele atravessou as duas salas e o espaço da loja com a mesma altivez e cumprimentou com a cabeça as pessoas que não enxergava. (...) Ela parou de falar, escondeu o rosto com o leque e recostou-se na cadeira. Permaneceu calada por um momento: para reavivar a memória? Tomar fôlego? Amainar o rancor que lhe trazia a lembrança daquele dia? E sem afastar o leque do rosto, passou a enumerar com uma voz carregada de ira e vexame os santos de gesso pulverizados, os de madeira quebrados barbaramente, a Nossa Senhora da Conceição espatifada e o Menino Jesus destroçado. Mas as iluminuras raras e preciosas que Emilie adquirira na península ibérica foram poupadas, bem como o oratório de caoba e a imagem de Nossa Senhora do Líbano; ambos continuavam intactos, alheios à fúria do meu pai durante o crepúsculo e uma parte da noite. O quarto parecia ter sido assolado por um cataclisma, um furacão ou um único grito vindo do Todo-Poderoso. (*Relato*, p. 37-46)

A narração do tio domina a maior parte da história, representando, para a narradora, aquele que detém a memória mais lúcida, o ponto de convergência das outras vozes que são solicitadas para a construção da narrativa.

O discurso de Dorner traz para Hakim o relato que seu pai faz sobre a história de sua vinda como imigrante libanês para Manaus, além de revelar as circunstâncias da morte de seu tio Emir, irmão de Emilie. Hakim considera o rapaz de Hamburgo, além de amigo, seu confidente. Assim é apresentado o fotógrafo alemão:

Foi através de Dorner que conheci a primeira biblioteca da minha vida. Era formada por oito paredes de livros, que felizmente só conheci anos mais tarde, pois caso contrário teria me inibido para sempre o hábito da leitura que até então adquirira. Sua voz era tão grave quanto seu nome, e falava um português rebuscado, quase sem sotaque e que deixava um nativo

desconcertado (...). Atada num cinturão de couro, pendia de sua cintura uma caixa preta; os que a viam de longe pensavam tratar-se de um coldre ou cantil, e ficavam impressionados com a sua destreza ao sacar da caixa a Hasselblad e correr atrás de uma cena nas ruas, dentro das casas e igrejas, no porto, nas praças e no meio do rio. Possuía, além disso, uma memória invejável: todo um passado convívio com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica”. (...) Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio. A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, com palavras medidas (...) Num dos nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai. (*Relato*, p.59, 60)

O que Dorner relata das conversas com o pai de Hakim, o casamento com Emilie, os lances dos últimos momentos e da trágica morte de Emir, ficam destacados no capítulo seqüente, também contido entre aspas duplas, indicadoras do relato do fotógrafo. Dorner refere-se ao pai de Hakim, inominado na narrativa, como um solitário a quem era difícil arrancar do mutismo, que preferia a reclusão de um quarto ou as horas passadas na loja Parisiense, onde comercializava as quinquilharias vindas do Sul (como diziam ao se referirem aos centros comerciais do sudeste brasileiro). Era no balcão da loja, nos momentos em que estava deserta, que se entregava às leituras. Nas palavras de Dorner,

Anfitrião mudo, asceta mesmo cercado por pessoas, ele teria preferido se evadir no quarto, compactuar com o silêncio das paredes brancas, e, com o livro em punho (...). Quem o visse ali, atrás do balcão maciço, com olhar concentrado nas páginas de um livro espesso, bem podia supor que entre aquele homem e as vitrinas existia um abismo. E um abismo também o separava dos desconhecidos; com estes, ele se portava de uma maneira silenciosa ou lacônica. Comigo, era mais indulgente, talvez por eu conhecer Emilie e ter sido amigo de Emir, ou presenciar, de longe, a sua solidão. (*Relato*, p. 69, 70)

A correnteza formada pelas vozes que se entrelaçam nos relatos comporta ainda, por meio de Hakim e de Dorner, a história do avô adotivo da narradora, em um providencial momento de disposição do velho para se retirar do mutismo e revelar ao fotógrafo alemão a história da saga de imigrante libanês. Assim, Dorner aproveita a disposição do velho para uma conversa, “(pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e [tentou] sondar algo do seu passado. Por um momento ele [o velho] calou,

sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e incita os homens à aventura.” (*Relato*, p. 70)

As reflexões em que mergulham os vários narradores destacados em *Relato de um certo Oriente* dão à estrutura da narrativa uma configuração de história-puxa-história, à maneira de Sherazade, que luta pela manutenção da vida, contando as mil e uma histórias nas noites que a aproximavam da morte. Esse procedimento sustenta-se com maior vigor nessa obra, dando-lhe o toque peculiar de colagem das várias narrativas recolhidas pela narradora sem nome.

Em uma das passagens finais do *Relato* o trabalho feito à mão, com tecido e papel, nos últimos dias na clínica, poderia ser tomado como figura representativa da busca empreendida pela narradora por sua identidade, em meio a fragmentos e pedaços de vidas recortadas das vozes que emergiriam do trabalho de compilação e escrita.

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 (...). Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; 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 observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilizado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (*Relato*, p.163)

Em *Dois irmãos*, Halim representa para Nael o móvel da memória, um impulso à busca pelos antecedentes da vida na casa da infância. É ele quem sobressai na narrativa como principal relicário das lembranças de uma vida inteira e que imprime uma marca em relevo ao que o narrador vai tecendo ao longo do romance. Halim gera para o neto o fio que o atará à vida solitária a partir da qual produzirá a escrita como experiência comunicável, cujo terreno compartilhado é o da casa familiar, onde os desajustes entre os gêmeos, a paixão irrefreada de Zana pelo Caçula e as relações de poder e subserviência ditados pela domesticação sutil dos nativos manauenses conduzem as relações à ruína.

O pequeno território interior de Halim é repassado na narração que faz ao Nael por meio das lembranças, que exige da memória exímia precisão para a recuperação, o mais fiel possível, das imagens do passado. Porém, as imagens do passado são evanescentes, o conteúdo da memória é representação e, o texto do narrador-autor, interpretação dessas lembranças revisadas.

A condição de isolamento de Halim pode-se comparar à do solitário vivendo em meio a pessoas que lhe são caras, mas com as quais não consegue firmar laços suficientemente profundos para estabelecer relações de inteira cumplicidade. Halim e a esposa posicionam-se em relação assimétrica: ela mantém sua primazia e seu domínio sobre o marido e os filhos – seus desejos e seus caprichos sempre prevalecem. Zana conduz a ação, Halim detém a palavra. É da boca de Halim que o narrador ouve grande parte, senão a quase totalidade, do material para a construção do relato. Os lances de memória do pai dos gêmeos, suas impressões sobre suas vivências na família que constituiu com a mulher que sempre amou revelam, ao longo da narrativa, seus dissabores e inquietações.

A relação do narrador Nael com os membros da família como um agregado, não fora tão estreita como com Halim, que o tinha como “filho da casa”, não como “um filho de ninguém” (*Dois irmãos*, p. 250). O narrador revela que tinha acesso ao interior da casa e que o avô permitia que se sentasse para comer à mesa da família:

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. (...) 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”. (*Dois irmãos*, p. 82, 88)

O relato de Nael também dependia de impressões de Halim em relação à esposa, Zana, quanto aos filhos gêmeos, Yaqub e Omar e à filha mais nova, Rânia. Para Halim, lembrar era doloroso, pois traria à tona experiências amargas sobre a vinda dos filhos, a interferência

deles na vida apaixonada do casal e dos conflitos que daí vieram como desdobramentos surpreendentes, porém inevitáveis.

Para Halim, ter filhos significaria trocar a vida a dois, ardente e apaixonada, pelos trabalhos e intromissões pelo resto da vida, acreditando que os filhos mudariam os rumos dessa paixão. Ele convencia-se cada vez mais de que os filhos haviam “desmanchado a rede” do casal, haviam interferido na relação mais íntima e apaixonada que os envolvia desde os tempos de conquista com os gazais de Abbas:

Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo de Zana. Ele me contou como sofreu: achava um absurdo o período de resguardo, e mais absurda ainda a devoção louca da esposa pelo Caçula. (...) Por fim, convencido de que o nascimento dos filhos havia interferido em suas noites de amor tanto quanto a morte de Galib, lançou mão da mesma manha, dos mesmos galanteios que tinha usado quando da morte do sogro. Reconquistou Zana, mas deu adeus ao tempo em que se arrepiavam de prazer em qualquer canto da casa ou do quintal. (*Dois irmãos*, p. 68, 69)

Certa noite, Halim explodiu em fúria ao encontrar o filho aninhado na cama com a mãe, depois de ter acordado com um cheiro de fumaça no quarto:

(...) sentiu cheiro de fumaça e pensou que o mosquito ardia lentamente ao lado dele. Saltou da cama e viu o Caçula aninhado no corpo de Zana. Expulsou-o do quarto aos gritos, acordando todo mundo, acusando Omar de incendiário, enquanto Zana repetia: “Foi um pesadelo, nosso filho nunca faria isso”. Discutiram no meio da noite, até que ele saiu da casa batendo a porta com fúria. (...) Dormiu duas noites no depósito da loja, não suportava a presença do filho na cama, não suportava uma intromissão no leito conjugal. (*Dois irmãos*, p. 70)

Referindo-se a Omar, Halim ressentia-se da devoção exagerada da mulher pelo filho e revela sua amargura em relação ao lembrar, preferindo calar-se sobre alguns fatos que guardava em seu íntimo.

“Fez os diabos, o Omar... mas não quero falar sobre isso”, disse ele, fechando as mãos. “Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo o que me deu prazer. É melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco.” Calou sobre o episódio da cicatriz. Calou também sobre a vida de Domingas. (*Dois irmãos*, p.71)

Relata o narrador que Halim “não queria ter filhos; aliás, se dependesse da vontade dele, não teria nenhum. Repetiu isso várias vezes, irritado, mordendo o bico do narguilé. Podiam viver sem chateação, sem preocupação, porque um casal enamorado, sem filhos, pode resistir à penúria e a todas as adversidades.” (*Dois irmãos*, p. 66). Mesmo depois do

nascimento dos filhos, ainda alimentava paixão pela esposa e quando a oportunidade surgia, nas visitas que Zana fazia à loja, os dois se entregavam, como nos primeiros anos do casamento, reabrindo a loja com uma festiva comemoração, liquidando mercadorias encalhadas. Para o velho apaixonado, definitivamente “(...) os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso.” (*Dois irmãos*, p.71)

Ao tecer a narrativa a partir dos relatos de Halim, o narrador vê-se diante de uma fonte ambígua em que os lapsos da memória abrem um jogo com a invenção e a omissão.

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. (...) 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. “Certas coisas a gente não deve contar a ninguém”, disse ele, mirando nos meus olhos. (*Dois irmãos*, p. 90, 134)

O narrador imprime na narrativa um movimento que é ditado pela vacilação entre querer conhecer sua origem e o desejo de saber-se órfão. A hesitação acompanha esse narrador que no fundo prefere o enigma a defrontar-se com a realidade, pois sabe da impossibilidade de encontrar sua verdadeira identidade. Segundo Germana H. P. de Sousa, ao estudar a construção das vozes narrativas neste romance, o narrador hatouniano não conta com a possibilidade de ação sobre os fatos que constata e questiona. A ele, como testemunha, resta o relato, não da ilusão sobre uma identidade uniforme, mas sobre as ruínas que marcam o fim de um tempo para a família. Assim, Nael depende das vozes alheias para dar forma ao seu próprio discurso. Nas palavras da autora

A relação entre o estatuto do narrador testemunha e o descentramento de sua identidade têm uma ligação óbvia e direta. Isso pode ser demonstrado pelos seguintes fatos: o percurso desse narrador é elaborado a partir da construção da forma narrativa, ou seja, o relato memorialístico, no qual um passado é reconstituído na tentativa de nele encontrar um lugar para si mesmo; a tensão entre a impossibilidade desse lugar ser encontrado (visto que o narrador “presentemente”, no momento da escrita, não o conhece) e o desejo de compreender o porquê dessa falta de localização, que é responsável pela tensão espaço-temporal da narrativa, pelo próprio fazer literário, pois a reflexão, a possibilidade de se voltar no tempo, enfim, a literatura é a única forma de navegar nesse rio caudaloso (e traiçoeiro) que é a memória. (SOUSA, 2001, p. 35)

Além de Halim, Domingas também exercia papel fundamental enquanto relicário vivo das experiências passadas. O narrador recorre à memória da mãe revelada no discurso mostrado no relato. Depende também dela os lances dos jogos entre o tempo e as vozes do passado para chegar aos fatos desconhecidos. O narrador reitera, em uma passagem, a importância crucial de Domingas como detentora desse campo de lembranças que o ajudam a construir sua história. A importância do relato da mãe está mais associada ao fato de o narrador ser ainda criança quando do acontecimento de várias passagens, além de ser ela testemunha de cenas e de conversas não presenciadas por ele.

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. 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. (...) Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (*Dois irmãos*, p.25, 29)

A dúvida plantada pela própria mãe, que esconde/revela a paternidade de Nael, impõe a ele o território ambíguo sobre o qual tenta mover-se e firmar-se. O que realmente o intriga e que o leva a tentar recuperar a infância é justamente a ânsia pelo conhecimento de sua gênese, motivando-o a um questionamento intenso do passado, como no trecho que segue:

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. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. (*Dois irmãos*, p.73)

Há uma relação com o passado que se projeta sob a forma de busca por uma resposta, por parte do narrador, travando um diálogo com o que está “palpitando na vida dos [seus] antepassados”, pois o que supostamente se desenha para ele como “sinal da origem” cala-se no silêncio da memória, sua e daqueles que o cercam: Halim diz que “certas coisas a gente não deve contar a ninguém” e Domingas, dizia Nael, “disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida”.

A inquietação sobre a origem transborda na narrativa e dá lugar ao conhecimento da infância de Domingas, a condição servil e a relação com Zana e Halim, que a acolheram do orfanato. O conhecimento que detém dessa fase da vida da mãe lhe é revelado por ela, em situações que propiciam contato com elementos ativadores da memória, fazendo com que as lembranças relatadas brotassem em forma de discurso.

No trecho a seguir, o narrador descreve um episódio em que Domingas expressa, envolvida pela vida exuberante da natureza amazônica ao longo do rio Negro (no primeiro passeio que fez com o filho), sua ligação como nativa manauara com o lugar de nascimento e como se deu a ruptura com a vida na aldeia, passando a viver na cidade:

Uma vez, na noite de sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. (...) Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuínas e as jaçanãs”, apontando esses pássaros que triscavam a água escura ou chapinhavam sobre folhas de matupá; apontava as ciganas aninhadas nos galhos tortuosos dos aturiás e os jacamins, com uma gritaria estranha, cortando em bando o céu grandioso, pesado de nuvens. Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, lembrando o lugar onde nascera (...). “O meu lugar”, lembrou Domingas. (*Dois irmãos*, p.73,74)

Com uma história de vida também marcada pelo drama de separações precoces, a moça perdera o pai muito cedo vivendo a partir daí em um orfanato, onde passou pelos trabalhos e obrigações religiosas impostos pelas freiras. A condição serviçal já se delineara na infância, pois “ajudava as mulheres da vila a ralar mandioca e a fazer farinha, cuidava do irmão menor enquanto o pai trabalhava na roça.” (*Dois irmãos*, p. 74). Ao perceberem que Domingas pretendia fugir do orfanato, as freiras decidiram entregá-la a uma família de imigrantes, para Zana e Halim, onde também deveria fazer todas as tarefas domésticas, mas agora com mais liberdade. Assim, a pequena cunhantã passou a fazer parte da vida da família libanesa.

Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras. “Uma menina mirrada que chegou com

a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs”, lembrou Halim. “Andava descalça e tomava bênção da gente. Parecia uma menina de boas maneiras e bom humor: nem melancólica, nem apresentada. Durante um tempinho, ela nos deu um trabalho danado, mas Zana gostou dela.” (*Dois irmãos*, p. 64)

Halim e Domingas representam, portanto, os narradores que detêm um saber que é compartilhado estando inseridos em um território comum ao do ouvinte, a casa familiar, o lugar da infância do narrador. Como mais velhos, possuem experiências de vida como verdadeiros tesouros de sabedoria, à espera de um ouvinte atento e cioso pela construção da história de sua vida. O tempo da memória é antes de tudo, o tempo da experiência, da consolidação de saberes colhidos ao longo da vida.

Deste modo, há muito mais lapsos que certezas em relação ao conteúdo relatado. Há o lapso temporal que alimenta o esquecimento e há a invenção, que alinhava a tessitura da narrativa. Assim, não há passagem amena dessas experiências relatadas por Halim e Domingas, pois entre o que é lembrado e o que se esquece, há lacunas que traçam o percurso entre a origem (reveladora da identidade) e a deriva.

Nesse ponto, o tio Hakim do *Relato* une-se a esses dois, por ser a voz preponderante (como porta-voz) a catalisar os discursos dos outros narradores, como já vimos. Porém, o que o distingue do avô e da mãe de Nael é o fato de ter optado pelo distanciamento, por determinado tempo, do convívio familiar. Hakim retoma o passado ao enfrentar a dor diante da morte da mãe, no mesmo dia em que desembarca em Manaus, vindo do Sul, para onde fora aos vinte anos de idade. Neste ponto da vida, Hakim reúne a angústia do período de ausência ao turbilhão de lembranças que guarda de Emilie e seus mistérios. Há também aí lapsos nutrindo o esquecimento e dando vazão à imaginação. Os narradores hatounianos lançam mão desses arquivos vivos, cravando o cinzel na velha superfície dessas seringueiras simbólicas, fazendo destilar a seiva que nutre suas narrativas.

Há uma matéria-prima constituída pela experiência, no ato de narrar, que alimenta o trabalho artesanal de tecelagem das malhas do passado. Como forma de materializar seu

passado e de recuperar a dignidade, Domingas lança-se ao trabalho artístico; sua dignidade parece projetar-se para outro tipo de registro da memória, esculpindo seus bichinhos amazônicos em pedaços de madeira típica do lugar. No fim da vida, falta-lhe força para manusear a faquinha, usada no trabalho artístico. O trabalho de arte, para Domingas, parece ser o fio que sustenta a esperança de liberdade, ao menos na memória que preserva de seu lugar de origem. Os bichos esculpidos são criaturas suas, feitas pelas próprias mãos, não são projetos dos outros a ela impostos pelos laços da subserviência sutil. Assim relata o narrador sobre os últimos momentos da vida da mãe:

Eu via Domingas esmorecer, cada vez mais apática ao ritmo da casa, indiferente às orquídeas que antes borrifava com delicadeza, aos pássaros que contemplava nas copas e palmas e depois esculpia. As mãos mal conseguiam tirar lascas da madeira dura, e ela nem se animava a fazer trançados com fios de palmeira. (...) Os bichinhos esculpidos em muirapiranga estavam arrumados na prateleira. Lustrados, luziam ali os pássaros e as serpentes. O bestiário de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um aladim. As asas finas de um saracuá, o pássaro mais belo, empoleirado num galho de verdade, enterrado numa bacia de latão. Asas bem abertas, peito esguio, bico para o alto, ave que deseja voar. Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido aos outros. (*Dois irmãos*, p. 239, 244)

Retomando os principais aspectos abordados neste capítulo, vimos que as narrativas aqui estudadas são atravessadas por vozes. Há vozes que procuram relatar o que viveram e outras que relatam o que ouviram de outros. Há, no fundo desses “falares”, um elemento importante para a exposição das memórias, que é o testemunho. Porém, como vimos, não há só o testemunho de supostos fatos ocorridos, mas também aquele formado por uma correnteza por onde flui a imaginação.

À medida que os narradores submetem lembranças em relação dialógica com as lembranças de outras testemunhas, a matéria dessas memórias vai adquirindo solidez, porquanto “se assim não fosse, talvez nossas lembranças deslizassem para a ilusão e nos deixassem em dúvida, o que é comum, quando nos dedicamos a pesquisar lembranças remotas.” (BOSI, 1987, p. 330)

Diante disso, a narrativa do passado faz-se pelo entrelaçamento de muitas lembranças, que deixam de ser originais à medida que se inspiram em conversas com os outros, dando lugar a uma heterogeneidade discursiva enriquecida por experiências de vários personagens participantes da vida desses narradores dos romances. Assim, as lembranças da infância podem ser construídas por

(...) muitas recordações que incorporamos ao nosso passado [que] não são nossas: simplesmente nos foram relatadas por nossos parentes e depois lembradas por nós. (...) É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas idéias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma *história* dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. (BOSI, 1987, p. 331 – grifo da autora)

Deste modo, o que se tem nos romances em estudo é um entrelaçamento de histórias do passado em relação dialógica, como veremos no capítulo a seguir. Há, sim, um conflito entre o tempo e a memória e dessa memória surge um descompasso com os fatos que persistem como enigmas, instaurando um campo fértil para a ficção, para o trabalho da imaginação. Esse fio maleável da narrativa faz oscilar as passagens relatadas ligadas ao passado impondo um jogo entre o tempo e os fatos, perpassados pelas investidas da memória. Assim, o lembrar de cada um dos narradores está imbuído de uma mescla de afetividade, de paixão, de ressentimentos e de incertezas.

ENTRE VOZES E REMANSOS

Os narradores das histórias de Hatoum, nos dois romances analisados, como já vimos, compartilham experiências marcantes em torno da busca de uma infância distante. Essa infância, gravada como um texto no palimpsesto da memória que subsiste para a composição do tecido narrativo, é como se fosse passada a limpo na tentativa empreendida por esses narradores de compreenderem suas origens, suas identidades. O texto do passado apresenta-se, portanto, como texto rasurado, raspado pelo tempo, mas que permanece como traço que se traduz, ou se deixa traduzir, na superfície da narrativa, como uma confluência de citações.

Nesse sentido, há uma tensão pendular percebida na estreita relação entre espaço e tempo delineada, por um lado, pelas contingências da memória em relação ao presente/passado e, por outro, pela noção de território em que se interpenetram os valores e saberes dos nativos manauaras e dos imigrantes libaneses, que dividem o mesmo espaço da Manaus ficcional das histórias hatounianas.

Assim, as narrativas são erigidas pela multiplicidade de vozes que representam esses valores, seja regida pela voz da narradora inominada que paira sobre todo o processo do narrar do *Relato de um certo Oriente*, seja pela escritura como procedimento eleito pelo narrador de *Dois irmãos*, ambos em busca de explicações sobre sua gênese.

No percurso dessa busca a casa familiar simboliza a espacialização da memória, das vivências traduzidas no “coral de vozes dispersas”, a que a narradora do *Relato* refere, e aos dramáticos relatos de Halim e Domingas ao narrador de *Dois irmãos*. Assim, o que esses narradores viveram e buscam recuperar está guardado no interior das casas da infância e, no plano subjetivo, no interior das memórias de si e daqueles que se esvaem ao longo da narrativa.

Essas vozes revelam sob várias perspectivas as “verdades” buscadas pelos narradores. São vozes que só são audíveis em situação de comunicação, em processo dialógico (tomando o postulado de Bakhtin), no engendramento criativo do texto, tal como sublinha Irene A. Machado, dizendo que “é preciso ouvir o pronunciamento do homem do subsolo a partir do discurso que ele reproduz de seus interlocutores, porque ambos falam, discutem em tempo presente – o presente real do processo criativo.” (MACHADO, 1995, p. 134). Esses interlocutores, no caso dos romances, são os vários narradores (a que chamo pseudonarradores), cujas vozes são “audíveis” no texto enquanto reprodução de discurso. Os narradores principais (Nael e a narradora inominada) tecem as narrativas a partir desses relatos, ou seja, diante do esquecimento de passagens da infância, necessitam da manifestação das lembranças efetuada pelo trabalho da memória de seus interlocutores.

De acordo com Bakhtin, a base do dialogismo está na “lei do posicionamento” segundo a qual o ponto de visão em relação a um objeto, sobre o qual incidem focalizações simultâneas, determina as diferentes percepções e interpretações dirigidas a ele. Transpondo essa lei para a análise estética, Bakhtin fundamenta o conceito do dialogismo e das relações discursivas internas do romance. Irene A. Machado vem esclarecer dizendo que

Para Bakhtin, a percepção humana é comandada por uma *lei do posicionamento* que determina o prisma do campo visual de focalização. (...) não só o conceito de dialogismo enquanto sistema teórico, como também os aspectos gerais da teoria do romance de Bakhtin orientados pela metalingüística, mostram-se impregnados dessa nova postura crítica. Tanto a relação entre o autor e seus personagens, como a autonomia que os personagens conquistam com relação ao discurso do narrador, foram definidos por Bakhtin a partir da lei do posicionamento

e das relações de tempo e espaço que ela pressupõe. (MACHADO, 1995, p. 37 – grifo da autora)

Tomo como ponto de partida, para a análise das vozes nos dois romances, as casas dos imigrantes libaneses, onde crescem os narradores como filhos agregados, e onde tudo acontece como núcleo central dos enredos. As cenas iniciais das narrativas projetam o ponto de vista desses narradores, como um pequeno fio que desponta do novelo da memória que vai se desenrolar. É interessante notar, ainda, que o percurso escolhido pelos narradores para contar a história demonstra uma perspectiva particularizada, pois cada um tem um modo de olhar o passado e de arquitetar e construir a narrativa.

Consideremos que para o trabalho da memória confluem as imagens e os locais registrados no interior da mente bem como o relato que transpõe essas imagens em forma de discurso; tem-se, assim, a presentificação do passado (imagens) que se dá pela voz (linguagem) evocando o conjunto constituinte dessas imagens por meio de gestos e palavras.

Certamente que essas duas instâncias da comunicação, a gestual e a vocal, estão mais ligadas à oralidade, pois requer a presença ostensiva dos interlocutores no momento da realização do fato discursivo. Esse aspecto também é valorizado pelo autor russo, pois “o dialogismo se constitui, assim, também pelo não-dito, o contexto extraverbal que é uma realização formada a partir de uma outra focalização.”, conforme aponta Machado (1995, p. 39). Deste modo, junta-se, às poucas lembranças do passado, o conteúdo dos relatos que é dado a conhecer pelos narradores principais ao citarem aquilo que ouviram. Os gestos e as palavras faladas cedem lugar à palavra escrita no texto das memórias nas narrativas. Neste ponto, é pertinente a reflexão de Irene A Machado:

Não se pode deixar de considerar os muitos elementos que nos remetem à estética da criação verbal de Bakhtin. O conceito de palavra poética como memória vocalizada e, conseqüentemente, como citação, se reporta à teoria do discurso citado, mediado pelo discurso interior. A memória como espaço virtual da tradição dimensiona a noção de discurso interior pleno de palavras, mesmo levando em consideração a distinção de tradição como espaço coletivo e discurso interior como espaço individual, embora dialógico. (MACHADO, 1995, p. 221)

De acordo com esse postulado e retomando o episódio de Simônides¹, a memória liga-se intimamente ao espaço onde ocorreram os fatos rememorados. Enquanto voz, ou seja, como palavra poética, a memória manifesta-se como registro discursivo de imagens. Neste sentido, a memória remete tanto ao espaço individual quanto ao coletivo. A sala do banquete transformada em ruínas representa um espaço coletivo em que várias ações ocorriam; após a destruição do local, as cenas dessas ações passam a ser imagens que poderão ser recuperadas somente por meio da memória. Como única testemunha do passado, mesmo que de um passado imediatamente próximo ao presente, o poeta detém a chave de entrada nesse aposento por meio da técnica de localização dos objetos e de pessoas no espaço rememorado. Essa chave encontra-se no interior do espaço individual dessa testemunha que, *a priori*, pode ser tão fiel ao passado quanto seu poder de lembrar permitir, podendo, inclusive, imaginar (criar imagens) no ato de recomposição dos fatos. Neste ponto, as imagens da memória transformam-se em discurso, à medida que o lembrar e o esquecer fazem a narração oscilar obscurecendo a origem do relato, em que o individual e o coletivo são apenas memórias que se relacionam.

Analisando as cenas de abertura sob tal perspectiva, há uma operação metonímica, mais perceptível em *Dois irmãos*, em que as duas páginas iniciais condensam uma síntese dos dramas a serem revelados ao longo do romance, como vimos na análise da cena-prefácio em capítulo anterior. Nessas primeiras páginas fica sinalizada a relação do narrador com a matriarca Zana que, no fim da vida, simboliza a ruína da própria família. A solidão da matriarca e a angústia face à convivência impossível entre os dois irmãos gêmeos, a ausência marcada pela morte do marido e do pai, a casa empoeirada, prestes a ser entregue ao esquecimento, tudo isso indica a confluência de elementos que se desdobrarão ao longo da

¹ Retomo aqui o que já expus em capítulo anterior (cap. I, 1.1) sobre a concepção de memória visual e à invenção da mnemotécnica atribuída ao poeta grego Simônides de Ceos.

escritura, orquestrada pelo trabalho da memória, das vozes requisitadas pelo narrador para a composição do mosaico discursivo.

Já no *Relato de um certo Oriente* o primeiro capítulo abre-se sob o signo da incerteza, do indefinido, do enigma que também percorre, como marca profunda, toda a narrativa. No *Relato* não há um texto preliminar que antecede o primeiro capítulo, como ocorre no outro romance, porém as quatro primeiras páginas (9 a 12) abrem as portas para o passado buscado pela narradora. Seu retorno à casa da infância indica a retomada desse passado que se dá a conhecer por meio das histórias que passam de um contar a outro, de boca em boca, instaurando uma “tagarelice”, cujas vozes particularizadas dos cinco narradores (pseudonarradores) envolvidos são audíveis no remanso do texto, no discurso que a narradora procura ordenar, tratando de relatos e lembranças embaralhadas.

A casa da família imigrante é um ponto em comum entre os dois romances, lugar de vivência das experiências desses narradores e, ao mesmo tempo, ponto de observação privilegiado no percurso da memória em direção à infância. A casa da família libanesa figura como o lugar de adoção dessas personagens agregadas que buscam compreender as histórias e conhecer as origens, e que fazem diferentes opções para revelar suas visões de mundo, conforme reforça Maria da Luz P. Cristo, em seu estudo sobre a obra de Hatoum:

Os dois romances de Hatoum têm também em comum a questão dos agregados. (...) Uma grande tensão nos romances gira em torno destes personagens, mas por vias diferentes. No *Relato*, a narradora é uma agregada que não se permite escrever, mas colher testemunhos. Já o narrador de *Dois irmãos* pertence à família mas seu lugar é de agregado também, opta por escrever. (CRISTO, 2005, p. 144)

Há, portanto, uma noção de território intrinsecamente explorada pelo autor, demarcando as perspectivas dos discursos em relação dialógica no panorama mesclado desses romances. Esse aspecto passa a ter significado substancial se visto dentro da concepção de transitoriedade das fronteiras que se apresentam, na contemporaneidade, muito mais porosas e intercambiantes. Esses aspectos ligados à circunscrição de território e identidade serão explorados no próximo capítulo; por hora, atendendo aos objetivos aqui delineados, focalizo a

questão do espaço ligado ao âmbito discursivo, tomando como ponto referencial as casas das famílias e seu entorno, onde se encenam as já mencionadas relações.

3.1 O espaço das vozes

Para a narradora inominada do *Relato*, que retorna a Manaus após longa ausência, a casa onde crescera com o irmão, destinatário distante a quem entrega o material recolhido dos relatos, representa o lugar da infância onde se inscreve o texto de sua origem, rasurado pelo tempo. Em *Dois irmãos*, a casa abandonada e a angústia de Zana frente a tantas ausências ensejam o trabalho memorialista do narrador que, mesmo pertencendo à família, crescera à margem, vivendo com a mãe no quatinho dos fundos, de onde observava os embates familiares.

Nas cenas que abrem as narrativas esboça-se o contexto em que se inserem esses narradores, pois a casa da infância abriga suas memórias individuais e as lembranças dos familiares e amigos que compõem as diferentes perspectivas que engendram o discurso. Portanto, o conhecimento do passado desses narradores não depende somente de seus relatos individuais, cujas versões se dariam a conhecer apenas por suas próprias perspectivas. É do interior dessas casas da infância, como espaço coletivo, que brotam as vozes daqueles que estão diretamente ligados aos narradores.

Como vimos no capítulo anterior, cada personagem envolvido nos vários relatos feitos aos narradores toma seu turno discursivo e é valorizado como detentor de uma visão de mundo particularizada e intimamente ligada à história dos narradores principais. Como forma de representação do passado, o discurso dos narradores cresce em importância, pois se relaciona dialogicamente com o discurso dos autores (no caso, a narradora sem nome e Nael, como ordenadores dos relatos). Nesse sentido, ao contar com outros falares, outras histórias e

com as muitas memórias, o texto de Hatoum é marcado por um processo em que as muitas vozes colaboram para a construção das narrativas. Esse multivocalismo leva a pensar no princípio polifônico estudado por Bakhtin.

O princípio da polifonia discursiva, largamente explorada por Bakhtin, é expresso em seu estudo sobre a prosa literária de Dostoiévski, autor russo que se consagrou pela utilização do processo de representação oral, tendo como foco a linguagem do homem que fala e que provoca a fala do outro, instaurando o debate de idéias. Bakhtin aponta na obra de Dostoiévski, entre outros elementos, a importância do diálogo como plano de expressão comunicativa do “homem no homem”, como meio de obter, da visão do outro, uma representação de si mesmo.

Dominar o homem interior, ver e entendê-lo é impossível fazendo dele objeto de análise neutra indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo. Podemos focalizá-lo e podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar-se a si mesmo – somente através da comunicação com ele, por via dialógica. Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros ou para si mesmo. (BAKHTIN, 2005, p. 256)

É notória a utilização do processo dialógico em ambos os romances de Hatoum como via percorrida entre os personagens, ou seja, entre os narradores principais e seus interlocutores. Contudo, a comunicação representada que se dá em um texto de memórias, hesita entre o lembrar e o esquecer e lida, ainda, com as intermitências da imaginação.

A “interação do homem com o homem” é modulada, ou melhor, moldada pelo discurso da única voz que orchestra as demais vozes dos relatos. Assim, a questão polifônica – vista por Bakhtin como debate de idéias entre as várias vozes no campo discursivo – subordina-se à memória monovalente, por causa da presença dessa espécie de filtro, na figura dos narradores principais.

Se há no romance polifônico um embate de idéias em que os interlocutores polemizam entre si para que a subjetividade do narrador que centraliza o discurso seja conhecida, esse aspecto da polifonia em Hatoum não se sustenta, visto que as vozes que se expõem nas

narrativas passam, em primeira mão, por um tratamento modalizador por parte dos narradores. Estes, na feitura do enredo, trabalham muito mais com as conseqüências do esquecimento em relação à memória que lhes dá feição. O que, no entanto, não se pode negar é a presença do dialogismo, como o entende Bakhtin. Irene A. Machado explica que

Para o teórico russo, a definição do romance enquanto gênero passa, necessariamente, pelo confronto entre dois sistemas de signos: fala e escritura. Aliás, no limite desta tensão é que Bakhtin situa a noção de *dialogismo* como fenômeno elementar do discurso romanescos e de toda relação que o homem mantém com o mundo através da linguagem. (MACHADO, 1995, p. 48 – grifo da autora)

O que ocorre em abundância, principalmente no *Relato*, é um encadeamento de falares em que cada pseudonarrador externa o espaço individual da memória, citando o discurso de outrem e cedendo lugar para o próximo narrador, e assim sucessivamente, no espaço coletivo, que é a casa da infância.

No *Relato de um certo Oriente*, a técnica de narrar mostra-se particularmente intrigante e ricamente enigmática. A começar pelo mistério em torno de quem narra e seu nome. Somente na terceira página da narrativa é que o leitor toma conhecimento de que a pessoa que narra é uma mulher: “Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava (...)” (*Relato*, p.11 – grifo meu). É possível identificar a narradora apenas por meio da voz que flutua sobre a narrativa, pois permanece, o tempo todo, inominada. Ninguém a chama pelo nome e este traço de sua identidade fica oculto ao leitor, pois mais importante que um nome, que individualizando dá uma “marca” identitária, a construção dessa narradora faz-se sobre um projeto discursivo, cujo esboço arquitetônico apresenta-se nos primeiros momentos da narrativa.

O retorno da narradora tem uma motivação específica: recolher os relatos que se ligam à exploração do passado e juntá-los às lembranças, cujo destinatário certo é o irmão que vive em Barcelona. Essa motivação é conseqüência evidente do esquecimento imposto pelo tempo e pela distância em relação à infância e ao espaço dessa experiência.

A primeira frase do capítulo inicial, “Quando abri os olhos (...)”, marca na narrativa em primeira pessoa a posição de um narrador-testemunha, que vê os acontecimentos à sua volta, pois está presente no contexto das ações que passa a narrar. Deste modo, o ponto de observação é, ao mesmo tempo, o ponto de contato entre o discurso do narrador e aquilo que observa e lhe servirá como matéria do relato. No entanto, nem todos os fatos são conhecidos ou foram vivenciados pela narradora, por isso o seu projeto de montagem de um mosaico discursivo a partir dos depoimentos colhidos dos vários narradores envolvidos no relato. Vejamos, a partir das linhas iniciais da narrativa, o primeiro contato dessa voz que narra com o espaço e o tempo que, para o leitor, servirão de entrada para o enredo.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. 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. (*Relato*, p. 9)

A imagem descrita ocorre no jardim, espaço externo da referida casa, o lado de fora, uma extensão do interior da casa. O fato de a narradora deparar com o vulto e em seguida retomar o sono “de uma noite mal dormida”, dá a idéia de que está diante de uma imagem que oscila entre o “real” e o imaginado, estabelecendo uma tênue linha fronteira entre o sono e a vigília, o que prenuncia a delicada fronteira entre a lembrança e o esquecimento; momento sutil em que a narradora passa de um estado de sonolência, ligado à noite e ao esquecimento, para um estado de lucidez, de iluminação diáfana da “claridade indecisa da manhã nublada”, imagem muito próxima do lembrar que hesita diante do esquecimento.

Na expressão “claridade indecisa da manhã nublada”, os atributos dados à manhã indicam, por analogia, a turvação do olhar da narradora diante do vulto das figuras com que se depara ao abrir os olhos. Até este momento, nas duas primeiras páginas do texto, ainda não é possível definir se a voz de quem narra é masculina ou feminina. O mistério é reforçado quando se oculta do leitor, adiando um pouco mais, a revelação de uma identificação nesse sentido, gerando um clima de suspense e, até certo ponto, uma sensação de desconforto.

Desconforto proposital, pois as indagações que começam a pairar desde as primeiras linhas da narrativa vão ganhando espaço na mente do leitor juntamente com as inquietações expressas pela voz que narra.

Para a narradora, o rosto da mulher que permanece inerte não ajuda a recobrar o passado, pois declara: “Eu procurava reconhecer o rosto daquela mulher. Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado. Disse-lhe quem eu era, quando tinha chegado, e perguntei o nome dela.” (*Relato*, p. 9)

Ao entrar na casa, a narradora, conduzida pela mulher que aparecera como vulto e que se apresentara como “filha de Anastácia e uma das afilhadas de Emilie” (*Relato*, p. 10), passa agora à descrição detalhada do ambiente interno. A atmosfera dos aposentos, os objetos, o aroma das frutas, a limpeza impecável dos móveis faz vir à tona, revigorando, os traços do passado impregnando os recantos da sala em que permaneciam guardados e conservados os pertences de uma família que se desfizera. Em meio aos “tapetes de Kasher e de Isfahan” e “cortinas de veludo vermelho”, um canto de uma parede atrai o olhar.

Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o 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 cristal da Bohemia e consolos recapeados 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. (*Relato*, p. 10)

O romance inicia-se sob o signo da incerteza, da indefinição, como uma imagem enigmática que se vai decifrando aos poucos aos olhos do leitor. Todos os elementos da narrativa estão presentes no primeiro capítulo, mesmo que ainda não perfeitamente explícitos e delineados. Segundo Marleine Toledo, estudiosa da obra de Milton Hatoum,

Não se pode esquecer que Hatoum é arquiteto. Um arquiteto faz primeiro o desenho meio genérico da futura construção e depois vai puxando os detalhes. É assim a estrutura do *Relato*, seu estilo. Enquanto fala a narradora, no primeiro capítulo, primeira e segunda seções, Hatoum está apresentando o esboço da obra, que, a uma primeira leitura, não é nem um pouco claro –

exatamente como um primeiro desenho arquitetônico. Mas, como num primeiro esboço arquitetônico, está tudo lá, em germe; falta apenas a explicitação. (TOLEDO, 2006, p. 127)

A postura dialógica da narradora é reconhecida, inicialmente, ao referir-se ao destinatário do relato, seu irmão, motivador do trabalho inquiridor do passado. Mais adiante, esse dialogismo estabelece-se claramente, ao requisitar os vários relatos dando voz aos narradores do passado familiar com suas perspectivas e modos de transmitir suas experiências.

Quis saber quando *nossa mãe* tinha viajado, mas não toquei no assunto. Apenas disse que ia sair para visitar Emilie. (...) Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas *que me enviaste* da Espanha. (...) Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei *como estarias* em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe pensando em mim, na minha passagem pelo *espaço da nossa infância*: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954... (*Relato*, p. 11, 12 – grifos meus)

É a narradora que vai desvendando os mistérios do passado à medida que explora a casa da mãe biológica, em cujo jardim passara a noite de sua chegada a Manaus. Há uma trajetória que passa do jardim ao desenho intrigante que a faz remeter ao passado, entre os traços indefinidos do personagem infantil remando a canoa, que tanto pode estar dentro ou fora da água; passando do vulto da figura da mulher e da criança, diante do olhar vacilante entre o sono e a vigília, à conversa quase muda com a filha da empregada Anastácia Socorro – mais uma, entre tantas afilhadas de Emilie, cuja condição de agregada a identifica com a da própria narradora. A marca da ambigüidade apresenta-se neste modo de identificação de elementos que espelham o fato inexorável de que esses agregados, os narradores de Hatoum, estão ao mesmo tempo dentro e fora da casa e da família.

Ao ser indagada pela narradora sobre a vida da cidade e sobre a criança que transitava pela casa, a empregada apenas balbucia algo e recolhe-se “novamente no seu mutismo ancestral”. Ao mencionar Emilie, a mulher abre-se ao diálogo, porém sua fala é expressa textualmente em duas pequenas réplicas que veremos a seguir.

Passei então a indagar-lhe sobre a vida da cidade, se a criança era sua filha ou enteada, mas ao bombardeio de perguntas ela soltava um grunhido e confinava-se novamente no seu mutismo

ancestral. Quis saber quando nossa mãe tinha viajado, mas não toquei no assunto. Apenas disse que ia sair para visitar Emilie. Pela primeira vez a mulher me encarou com um olhar sereno e demorado; e enfim pronunciou as frases mais longas da breve temporada que passei na cidade. – Leva um pouco de mel do interior para ela, é o que mais gosta – disse enquanto dava corda no relógio de parede. – Emilie já está acordada? – perguntei. – Dizem que tua avó há muito tempo não dorme; ela sonha dia e noite contigo, com teu irmão e com os peixes que vai comprar de manhãzinha no mercado; a essa hora já deve estar de volta para conversar com os animais. (*Relato*, p. 11)

Depois, as demais informações revelam-se indiretamente pela narradora que sintetiza o teor do discurso da empregada.

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. Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emile nos havia adotado. (*Relato*, p. 11)

A posição da narradora é a de quem não conhece todos os fatos, não é onisciente. Necessita firmar-se no conhecimento que os outros têm sobre os fatos e daquilo que retêm na memória. Deste modo, o trabalho da memória diz respeito muito mais a esses pseudonarradores que à narradora inominada propriamente. Neste ponto é que a volta à casa da infância é também uma volta memorialista para a construção identitária.

Essa construção faz-se ao longo da narrativa, pois é no discurso que se dá a conhecer o sujeito e os acontecimentos ligados a ele. É no processo dialógico, estabelecido entre as várias vozes que emergem dessa casa da infância, que a narradora sem nome vai montando as peças que aos poucos vai tecer a tela de sua própria feição. Esse processo de montagem em mosaico fica expresso simbolicamente nas palavras da narradora ao lembrar-se dos inúmeros trabalhos manuais que fazia na clínica onde fora internada, supostamente pela própria mãe. Durante sua permanência na clínica, tentara escrever um relato, mas sua tentativa frustrada resultou em um amontoado de papéis picados colados a pedaços de tecidos rasgados. Assim diz a narradora:

O quarto era o lugar privilegiado da solidão. Ali, aprendi a bordar. (...) Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória. (...) 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. (...) Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; 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. (*Relato*, p. 162, 163)

Essa colagem dos fragmentos de diferentes materiais aponta para uma tentativa de fazer confluir em um único material pedaços de outras histórias, destoantes, resultando em uma composição fragmentada, em que os elementos unem-se para formar um todo, porém esse novo elemento não pode ser tido como inteiriço. Para tornar mais claro, esse original rasgado por ela seria o relato das lembranças criadas em sua viagem imaginária, um texto julgado por ela desacreditável. O “rosto informe ou estilhaçado” representaria, portanto, a identidade buscada pela narradora, por isso seu desejo de retornar à casa da infância onde estaria mais próxima da verdade. A composição narrativa de *Relato de um certo Oriente* traduz essa arquitetura identitária, cujos contornos vão sendo traçados à medida que cada um dos personagens envolvidos no relato deixa fluir sua narração do passado.

3.2 Rede de citações

Como já pontuado, os romances em estudo caracterizam-se pela valorização dos discursos expressos em pleno processo dialógico, onde é possível conhecer o outro, em plena exposição comunicativa. Há, portanto, um lugar ambíguo, ocupado pelo narrador, pois ao mesmo tempo em que se distancia enquanto testemunha, inclui-se enquanto personagem.

Segundo a pesquisadora Maria da Luz P. Cristo,

No *Relato*, a solução encontrada para operar este lugar ambíguo é a construção de uma voz que ganha consistência através de outras vozes. Tudo que a narradora não presenciou, não participou, não lembra, ou seja, as lacunas da sua vida são preenchidas por outras vozes que, através da memória, tecem a história da família. (CRISTO, 2005, p. 112)

Há no *Relato* um poder de autonomia conferido aos cinco narradores que ocupam espaço amplo no projeto discursivo do romance. Uma voz não é preponderante sobre as outras, pois cada um dos narradores expõe seu ponto de vista sobre aquilo que narra. Um

narrador puxa a história do outro, sempre no processo de lembrar o passado. Desse modo, os capítulos são citações de citações, montados de forma a tornar audíveis essas vozes, no remanso do texto, como as águas turbulentas das corredeiras do rio encontram calmaria nos desvãos das suas margens.

O fluxo dos relatos compõe os textos que ganham importância de manifestação potencial dos discursos de seus emissores, dando dinamismo à correnteza da memória que escoia desses relatos. O crítico francês Antoine Compagnon assinala que o texto é ao mesmo tempo sentido e fenômeno, instâncias inseparáveis, e que a malha textual é superfície dinâmica de citações:

Quanto ao texto, o sentido e o fenômeno são inseparáveis; e a citação constitui um pólo estratégico, o lugar onde se cruzam, ou o seu ponto de tangência (...). Fenômeno, o texto é um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes, uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola); sentido, ele é uma rede de forças que trabalham e deslocam. (...) A citação, uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno. (COMPAGNON, 1996, p. 41)

A definição de citação trazida pelo teórico francês coaduna com o processo de montagem da narrativa do *Relato*, em que o trabalho de reunir os depoimentos às lembranças pressupõe uma seleção, um recorte e uma acomodação dos diversos textos dentro de um texto maior que os comporta, operando um reconhecimento das muitas vozes que revolvem o passado da narradora. De acordo com o autor francês, “A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. (...) A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos (...)” (COMPAGNON, 1996, p. 19).

Como procedimento de montagem, a citação é, de acordo com Compagnon, “uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento”. Sendo assim, as “vozes dispersas” que confluem para o texto da narradora do *Relato* e as vozes que vêm da memória de Nael são forças discursivas manipuladas pelos narradores ao tecerem as narrativas.

Compreende-se, assim, que se há cessão de vozes que surgem da memória, campo instável por natureza, pode-se pensar não em polifonia como campo de debate de idéias, como postula Bakhtin, mas em um uso dessas vozes que são requisitadas e filtradas pelos narradores que pairam sobre esses discursos.

3.3 Entre os falares do *Relato*, os pontos de vista

Como o núcleo central do contexto em que os enredos dos romances se realizam é a casa dos imigrantes libaneses, era de se esperar que os personagens hatounianos conservassem os traços mais representativos, como imigrantes de origem oriental. O que os caracterizaria seriam os hábitos sociais, gastronomia, expressões religiosas e artísticas e, principalmente, a língua árabe. No entanto, quanto à transcrição dos falares na língua estrangeira esse intento não se concretizou na escritura dos romances. Isso se confirma ao considerar o processo de mediação das vozes a que venho me referindo.

Como texto de memórias, o *Relato* é uma rede de textos composta pelo material recolhido pela narradora, como já enfatizado, que recebe o tratamento de uma única voz que paira sobre todas as outras vozes sem, porém, retirar delas sua autonomia. Recorrendo à pesquisa de Maria da Luz P. Cristo, que trabalhou com os manuscritos de Hatoum para o estudo de sua obra, a autora assinala que uma possível intenção inicial de construir a narrativa conservando a “fala” incompreensível dos estrangeiros foi deixada em favor de uma voz que mediasse a multiplicidade de vozes:

A primeira tentativa de escrita do *Relato* contemplava a fala engrolada das personagens. Tentativa que não deu certo e o escritor optou por uma narradora que mediasse todas as falas. (...) Nos manuscritos do *Relato*, não aparecem grandes alterações na feitura da narradora sem nome. No dossiê do romance não há a primeira tentativa de escrita em que o *scriptor*² tentou

² Para este termo, *scriptor*, a autora escreve uma nota explicativa que transcrevo na íntegra: “Tomo o conceito de *scriptor* exatamente como o descreve Almuth Grésillon: ‘aquele cuja mão traça o escrito sobre um suporte; por extensão, aquele que escreveu à máquina ou no computador.’ In: Pino, Cláudia A. A ficção da escrita. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 95. Tomo-o também como uma função exercida durante o processo de escrita.” (CRISTO, 2005, p. 64,65 – nota de rodapé)

reproduzir a língua engrolada das personagens, todavia, sabemos que este ponto de partida foi abandonado em favor da mediação da narradora. (CRISTO, 2005, p. 111, 113)

Este procedimento é ainda reforçado pela própria narradora, quando justifica ao seu destinatário a dificuldade de lidar com as confidências e com uma língua incompreendida e, por vezes, inventada:

Quantas vezes recomecei a ordenação de 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. 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 gigantesco e frágil sobre as outras vozes. (...) Comecei 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. (*Relato*, p. 165, 166)

Há um aspecto interessante a considerar em relação à “fala engrolada de uns e o sotaque de outros” apontados pela narradora. O questionamento quanto à impossibilidade de transcrição dessas falas baseia-se na própria natureza da oralidade: o fluxo espontâneo do falar associado aos gestos corporais compõe um texto peculiarmente intraduzível para o registro escrito. Há, assim, um conflito entre a tarefa da escritura com a espontaneidade da fala. O choque entre esses níveis da língua não se restringe, portanto, à incompreensão da língua estrangeira, no caso o árabe, mas abarca outra natureza de intraduzibilidade, a da passagem dos signos corporais ao arranjo encadeado das palavras no texto escrito. No campo da oralidade, sua natureza faz-se impermeável, como forma de resistência à escrita. (Cf. SANTOS, 2000, p. 47)

Quanto à expressão dialógica inscrita na perspectiva bakhtiniana, o lingüista russo adverte que “o problema não está na existência de certos estilos de linguagem, dialetos sociais, etc., existência essa estabelecida por meio de critérios meramente lingüísticos; o problema está em saber sob que *ângulo dialógico* eles confrontam ou se opõem na obra.” (BAKHTIN, 2005, p.182 – grifo do autor). Desse modo, importa mais à construção do discurso o conteúdo, que se sobressai à forma “meramente lingüística”; coloca-se em relevo o

plano em que o concerto de vozes dissonantes expõe as diferentes perspectivas sobre as experiências vividas pelos narradores.

Citando e acomodando as várias vozes, a narradora inominada vive uma luta entre a memória e o esquecimento e a orquestração dos desencontros dessa dispersão discursiva, optando pelo trabalho de “ordenação” do material coletado e das experiências vividas.

No final do primeiro capítulo, a narradora delega ao seu tio Hakim a exposição dos mistérios em torno da matriarca Emilie, falecida no dia da sua chegada e do regresso do tio a Manaus, depois de dez anos no Líbano.

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, e só interrompeu a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória. (*Relato*, p. 32)

Este capítulo liga-se ao último, em que a narradora descreve os preparativos para o funeral de Emilie e expressa também a decisão de permanecer à distância, observando de longe os movimentos melancólicos da despedida à matriarca.

No início da tarde de sexta-feira, Yasmine me telefonou para contar que os parentes e amigos permaneciam reunidos na casa; tio Hakim desembarcaria a qualquer momento, e com a ajuda dos vizinhos tio Emílio havia providenciado tudo para enterrar o corpo da irmã. Essas notícias soavam como uma intimação: eu devia comparecer à despedida de Emilie, às três da tarde serviriam um café depois da missa de corpo presente, oficiada pelo arcebispo de Manaus. (...) Preferi chegar no fim de tudo, após o enfado do adeus, mas ainda pude observar, na porta da casa, o séquito. (...) Preferi não sair do carro, a fim de permanecer à margem da cerimônia fúnebre. Aquela tarde extenuante terminou na casa de Emilie, onde encontramos tio Hakim, sozinho e imóvel como uma estátua, perto da copa escura do jambeiro. Só no dia seguinte retornei para visitar o jazigo. (*Relato*, p. 156, 157)

Nota-se a presença de grandes aspas duplas como marca que se repete no início e no final de cada capítulo, do segundo ao oitavo, cujo teor indica o relato de cada um dos cinco narradores. Em cada um desses capítulos, os narradores comandam a construção dos relatos, decidindo sobre a utilização de discursos diretos ou indiretos, introduzindo o trabalho de citação e de acomodação de outras vozes dentro dos textos.

O procedimento de montagem, de recorte e colagem, cumpre também a tarefa do encadeamento de falares, como um contador de histórias ao pé do fogo na roda de amigos e familiares, no fim de uma jornada de trabalho. É como sublinha Walter Benjamin sobre a transmissão oral da experiência: “A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores. E, entre os que transcreveram as estórias, sobressaem aqueles cuja transcrição pouco se destaca dos relatos orais dos muitos narradores desconhecidos.” (BENJAMIN, 1975, p. 64)

Sob o impacto da notícia da morte da mãe, Hakim dá início à cadeia de relatos, a pedido da narradora, com o pretexto de desvendar o mistério do relógio negro venerado por Emilie. Esse relógio, que há anos permanecia pendurado na parede da Parisiense, primeira moradia da família onde tocavam uma loja de variedades importadas, fora adquirido por Emilie de um comerciante marseelhês em troca de um papagaio que pronunciava com perfeição algumas palavras em francês. Quando a família mudou-se para o sobrado, o relógio ocupou lugar de destaque na sala.

A noção do tempo marcado pela luminosidade solar caracterizava os costumes de um lado e do outro do oceano que separa os dois continentes; um hábito natural dos nativos manauaras e do povo oriental. Nas palavras da narradora inominada,

(...) em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite. Emilie acompanhava o percurso solar, indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia. (...) Por isso nosso avô estranhou que Emilie se empenhasse tanto na aquisição do relógio; ela fez questão de trazê-lo ao sobrado logo que este foi inaugurado; os espelhos e a mobília vieram mais tarde, quando a Parisiense se tornou apenas um lugar de trabalho. Eu também sempre fui ávida de desvendar o motivo do interesse de Emilie pelo relógio. Sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos. (*Relato*, p.28)

Hakim, como fonte de segredos, inicia sua rememoração do passado recorrendo ao que lhe havia contado Hindié Conceição, uma das amigas mais próximas da mãe. Como recurso

discursivo, o que Hindié relata aparece em forma de discurso indireto, sob o comando de Hakim. Sobre a curiosidade em torno do relógio este narrador diz:

Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. (...) Anos depois, ao arrancar algumas palavras de Hindié Conceição é que a coisa ficou mais ou menos clara. Ela me contou uma passagem obscura da vida de Emilie. Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuravam-se em busca de uma terra que seria o Amazonas. Emilie não suportou a separação dos pais. Na manhã da despedida, em Beirute, ela se desgarrou dos irmãos e confinou-se no convento de Ebrin (...). Foi a Vice-Superiora, Irmã Virginie Boulad, quem atribuiu à Emilie a tarefa de puxar doze vezes a corda do sino pendurado no teto do corredor contíguo ao claustro. Essa atribuição fora fruto do fascínio de Emilie por um relógio negro que maculava uma das paredes brancas da sala da Vice-Superiora. 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. (*Relato*, p.33,34)

Outra revelação que se faz no relato de Hakim, sob a perspectiva de Hindié, diz respeito ao seu pai, o patriarca inominado que se incomodava com a aglomeração freqüente em sua casa. Preferia estar recluso em seu quarto ou afastar-se para a Cidade Flutuante, onde passava horas e até dias, conversando com amigos e compadres. O mutismo do pai muçulmano só se traduzia quando expressava em ações a repulsa pelas reuniões da família e amigos com comilanças nas festas cristãs que somente a esposa venerava. Hakim continua a descrição daquela noite a partir das observações de Hindié que o ajudam a recompor o cenário daquela festa natalina e de seu desfecho que só não foi trágico porque Emilie contornara a situação e também pela chegada de um visitante inesperado.

O fato é que desde aquele natal meu pai e Hindié se estranharam. Até hoje não sei como ele descobriu que as galinhas e os perus tinham ingerido cachaça antes de serem estrangulados. Hindié, que também era inclemente com ele, me disse durante a conversa: – Teu pai tem o olfato mais aguçado que um cão. Sentiu o cheiro de aguardente lá no quintal, onde o aroma do jasmim branco é muito forte. (...) Teria sido uma noite desastrosa, não fosse por Emilie e uma visita inesperada. Meu pai permaneceu no quarto durante o crepúsculo e uma parte da noite; todos sentimos que no silêncio do homem que se confinara havia uma revolta calada que extravasava a circunspeção. (*Relato*, p. 37, 38)

Essa postura arredia do pai e sua revolta pelos hábitos festivos promovidos pela esposa são lembrados com tristeza pelo narrador Hakim ao saber, pela amiga da mãe, da destruição

dos ídolos naquela noite. Hindié relata que na manhã seguinte ela e Emilie passaram horas no trabalho de recuperação dos ídolos de gesso e de madeira destruídos pela fúria do pai.

O quarto parecia ter sido assolado por um cataclisma, um furacão ou um único grito do Todo-Poderoso. (...) Elas não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, a geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. 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 da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo. (*Relato*, p. 44)

A visita inesperada que chegara naquela noite era a de Dorner, fotógrafo alemão que tinha o hábito de encher cadernos de anotações de tudo que testemunhava e de transcrição das falas dos outros. Isso possibilitou que se registrasse o depoimento do marido de Emilie, sob a ótica do amigo Dorner. Um capítulo inteiro, o de número quatro, encerra o relato do “avô postiço” da narradora, que conta sobre sua vinda para o Brasil, fascinado e receoso, diante da terra estrangeira, sem deixar de mencionar, melancolicamente, as reminiscências da terra natal. No final do terceiro capítulo, o alemão percebe que na disposição para falar demonstrada pelo patriarca, havia uma chance de conhecer um pouco da história da chegada daqueles imigrantes nessa terra manauara.

Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e tentei sondar algo do seu passado. Por um momento ele calou, sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e incita os homens à aventura. Na extremidade ocidental do mapa traçou um círculo imaginário com o indicador, e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. 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. (*Relato*, p. 70)

A palavra é dada ao ancião, que conta com detalhes o que seria seu último impulso aventureiro ao vir para o Brasil onde decidiu fixar-se e acabou por conhecer a jovem por quem se apaixonou.

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 (...). Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas

que em constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji³ da minha terra. (*Relato*, p.71,75,76)

O homem lacônico, consagrado ao silêncio e à leitura, revela que a vinda ao Amazonas na juventude tornara-o exímio comerciante e sua experiência com a diversidade o aproximou da terra natal. Decidiu fixar-se nessa cidade porque se impressionou com a cúpula do teatro de Manaus que para ele evocava uma mesquita imaginária “que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância (...)”. A aproximação dessas terras manauaras com as orientais dá-se também pelos portos, pela beira de um rio ou pela orla marítima, pois para os levantinos, “em qualquer lugar do mundo as águas que eles vêm ou pisam são também as águas do Mediterrâneo.” (*Relato*, p. 76).

Tais depoimentos dados pelo pai da família imigrante recebem atenção do amigo estrangeiro que estranhara a disposição para falar em um velho acostumado ao mutismo e à reclusão; mesmo no balcão da loja permanecia absorto em leituras do Livro – o Alcorão – ou de histórias de narradores árabes. Desse hábito de leitura o alemão confessa-se estimulado a ler *As mil e uma noites*, o que fortaleceu a amizade entre os dois. Dorner decidira abandonar a profissão de fotógrafo e montar uma grande biblioteca com livros de várias nacionalidades e “obras raras editadas em séculos passados”, às quais juntara os livros que adquiriu “dos alemães que fugiram de Manaus na época da guerra”, observa ele. Para o alemão, arguto observador, o pai de Hakim revelara-se um exímio narrador, depois de concluída a leitura da milésima noite.

Quando a agência consular foi reativada, mandaram buscar livros de todas as literaturas e foi então que tive acesso às obras orientais, em traduções legíveis. O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início de nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. Às vezes a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou

³ Cf. Dicionário eletrônico Houaiss: Hadji: *s.m.* muçulmano que fez peregrinação a Meca.

descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção. (*Relato*, p.79, 80)

Essa perspectiva a respeito do marido de Emilie fica totalmente obscurecida do ponto de vista de outros personagens e só chega ao conhecimento da narradora do *Relato* por meio de Hakim que o soubera por Dorner. Ou seja: citação sobre citação, malha de diálogos que revelam o sujeito em pleno processo comunicativo, na superfície dinâmica desse texto de memórias.

Interessante, ainda, é a percepção de Dorner a respeito de uma espécie de discurso híbrido criado pelo velho, entre as histórias da família e de pessoas conhecidas e os episódios que gravara na memória de leitor perspicaz. Nesse sentido, a arte literária e a vida permutam papéis na narrativa, na visão do pai imigrante. Sob o signo da representação, do poder do “poeta fingidor”, como diria Fernando Pessoa, o ancião celebra o encontro do seu viver cotidiano com a imaginação criadora. Nas palavras do alemão,

Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciais por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense. O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros. Fiquei surpreso com essas coincidências, mas, afinal, o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro. (*Relato*, p. 80)

Há aqui, também, recorrendo a Compagnon, uma acomodação de discursos e um posicionamento dialógico, na acepção bakhtiniana, em que os textos se cruzam e deixam fluir diferentes ângulos de visão sobre os fatos conhecidos por diferentes pessoas. Para Hindié Conceição, o marido de Emilie não passava de um muçulmano intempestivo, revoltado pelas diferenças religiosas e pela dedicação extremada da esposa matriarca pelos pobres nativos.

Como se vê, as diferentes narrativas que compõem o *Relato de um certo Oriente* abrigam perspectivas múltiplas sobre a matéria narrada. Cada narrador conta a história a seu modo, porém não há uma marca estilística que os individualize caracterizando-os lingüisticamente, justamente pela acomodação das vozes realizada pela narradora.

A narrativa é engendrada pelos vários falares e os personagens conservam uma autonomia em relação aos seus pontos de vista sobre aquilo que narram. Para conhecer o seu passado, a narradora teve que ouvir o relato do passado de Emilie pela boca de Hakim, de Dorner e de Hindié Conceição. Na verdade, o grande episódio da vida dessa mulher é a vida da matriarca que a adotou. Na busca pela identidade pessoal, a narradora esbarra na de outros personagens, indicando que a construção identitária se faz pelo olhar do outro, por diferentes perspectivas. Nesse sentido, a identidade buscada resulta fragmentada, escapando a uma esquematização objetiva.

Como já assinalado, importa mais ao *Relato* aquilo que se conta e não propriamente como cada narrativa apresenta-se formalmente, ou estilisticamente. Esse procedimento discursivo liga-se à narrativa característica da literatura árabe, como assevera Marleine Toledo:

A literatura árabe, ou de inspiração árabe, conhece um tipo especial de polifonia narrativa, em que o narrador de uma história, ao terminá-la, ou ao encaminhá-la para o clímax, passa a palavra a um de seus personagens, que se transforma em narrador do episódio seguinte – e assim sucessivamente. É o caso, por exemplo, das *Mil Histórias sem Fim*, de Malba Tahan, entre outras muitas coletâneas. Por outro lado, à mesma literatura árabe pertencem as famosas *Mil e uma Noites*, mil e uma histórias diferentes narradas por uma única narradora, que de certa forma as nivela. O *Relato* mescla essas duas espécies de narrativas plurais, porque, se há passagem de um narrador para outro, não há, porém, diferença de estilos. Na realidade, a narradora é uma só e reconta as narrativas ou depoimentos das demais personagens, nivelando-os por não conseguir organizá-los nem reproduzi-los com total fidelidade, conforme confessa nas últimas linhas do romance. (TOLEDO, 2006, p. 43)

Essa confissão da narradora sem nome, no final da narrativa, coaduna com a própria perspectiva de Hatoum de não estabelecer de forma cabal, na escritura, a identidade da narradora que nivela os relatos, apresentando uma composição dos muitos falares e memórias.

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. (...) Quantas vezes recomecei a ordenação de 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. (*Relato*, p. 165)

Assim, a incômoda tarefa de dar forma à narrativa demonstra a impossibilidade de dar feição concreta e definitiva a uma matéria tão movediça como a da memória. A noção dessa

impossibilidade é nítida para a narradora, que declara nas páginas finais da narrativa: “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 (...).”

(*Relato*, p. 163). De acordo com Germana H. P. de Sousa,

Trata-se obviamente de lidar com a memória. Matéria informe, a memória é simultânea e não sucessiva. Sua reconstrução implica montagem. A forma narrativa, de modo geral, tenta dar uma forma à memória, fazê-la transcorrer como um rio – sucessiva, portanto, cronológica. É preciso, pois, atentar para o aspecto da fabricação do texto, da arquitetura das lembranças, pois se há construção do edifício da memória, há inevitavelmente um preenchimento de lacunas, uma vez que na vida há lembranças, mas também esquecimento. (SOUSA, 2001, p. 25)

3.4 Relato de ambigüidades, um observador de *Dois irmãos*

Como já assinalado acima, os narradores das histórias de Hatoum lidam com as ambigüidades, com os deslocamentos e, principalmente, contam com a multiplicidade de perspectivas sobre os acontecimentos que os envolvem. Há um duplo posicionamento exigido pela própria natureza da narrativa, que desliza sobre o fio movediço da memória, de se manter um certo distanciamento do objeto observado, mas, ao mesmo tempo, preservando a condição de sujeito incluído nos acontecimentos que observa e analisa.

Hatoum menciona este posicionamento distanciado ao dizer que “quando estamos muito perto do que queremos ver, perdemos a noção do conjunto: o olho colado ao objeto não vê nada, ou pouco vê. A distância excita a memória e nos permite experimentar sensações, tecer reflexões sobre um mundo supostamente decifrado.” (HATOUM, 1993, p. 168).

Esse distanciamento necessário é adotado pelo narrador de *Dois irmãos* que decide narrar sua história após trinta anos. Todos os envolvidos diretamente no relato já morreram, ou enlouqueceram ou simplesmente desapareceram sem deixarem vestígios. Esses seres existem ainda na sua memória como traços de um passado que procura explorar para entender sua origem. Há um jogo que se estabelece entre aquilo que vivenciou, presenciou e ouviu e o

tempo que o separa dos fatos. Seu posicionamento como observador o colocava, relativamente, do lado de fora daquele mundo; nas palavras de Nael, “(...) muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final.” (*Dois irmãos*, p. 29).

Embora o narrador conserve-se distanciado, não deixa de ser também uma peça desse jogo dramático. Em uma ocasião em que Nael e Omar adoeceram, o garoto agregado recebera mais atenção e cuidados que o próprio filho de Halim

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. (*Dois irmãos*, p. 200, 201)

Para a construção do projeto discursivo, Nael conta com a pródiga memória que recupera, por meio da escrita, as narrativas de Halim, o avô paterno, imigrante libanês, e de Domingas, que engravidou de um dos gêmeos. Nas palavras de Hatoum, esses dois pólos narrativos ligam-se mais intimamente a Nael, pois sabem mais dele, do seu passado.

Talvez para um ficcionista a memória seja sinônimo de imaginação. [Há] jogos do tempo com as vozes do passado, as muitas versões... Domingas e Halim são os que contam as histórias, são as vozes que contam mais coisas, sem revelarem tudo. Os dois estão muito mais próximos do narrador, Domingas é a mãe dele, e a mãe sempre sabe mais sobre o filho... (SCRAMIN, 2000, p. 6)

Nael refere-se à mãe chamando-a sempre de Domingas; raras são as vezes em que se dirige a ela chamando-a de mãe. Isso também marca, de certa forma, um distanciamento em relação àquela de quem depende para a sua história. Nas palavras do narrador, ela “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.” (*Dois irmãos*, p. 25). Quanto ao avô, também se refere a ele pelo nome: “Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os

escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer.” (*Dois irmãos*, p. 265).

Esse jogo prazeroso move a narrativa que oscila entre o lembrar e o esquecer, mantendo o suspense em relação à origem do narrador, e entre o segredo e o anúncio (pontuado por Pellegrini em capítulo anterior).

Ao primeiro contato com a obra, tem-se uma voz narrativa em terceira pessoa, que se mantém distanciado como observador, e supostamente conhecedor, daquilo que passa a narrar. Porém essa posição é trocada pela sua inclusão como personagem da história, colocando por terra a onisciência esboçada do início da narrativa. Isso se confirma já na cena que abre o romance, em um capítulo inicial que não recebe numeração, mas que contém elementos elucidativos da narrativa que a seguir vai se desenrolar. Assim se inicia o romance:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. (*Dois irmãos*, p. 11)

O drama apontado nas primeiras páginas é o da matriarca que experimenta a angústia da distância dos filhos, gêmeos antípodas, cuja reconciliação sonhada pela mãe, na hora da morte, permanece como uma linha fantasmática ao longo da narrativa. A história dos dois irmãos, a dúvida que permeia suas relações com os pais, vai ganhando espessura na história sob a qual se inscreve, como em texto rasurado, a história do narrador.

A partir do momento em que a fala de Zana dirige-se ao narrador, este é incluído como personagem da história que narra, quebrando de certa forma o distanciamento, oscilando entre as posições de personagem e de testemunha.

“Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença (...). A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la no anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas (...). (*Dois irmãos*, p. 12)

Os relatos colhidos pelo narrador deste romance diferem em estilo em relação àqueles com os quais lida a narradora do *Relato de um certo Oriente*, pelo menos no que tange ao conteúdo das narrativas. Os narradores do *Relato* refletem em suas vozes, cada qual a seu modo, perspectivas sobre a vida da família colocando no centro de atenção a matriarca Emilie, que é para a narradora a maior guardiã da memória de seu passado. No segundo romance, há a perspectiva de um só narrador, que faz emergir e coloca em destaque as vozes de dois personagens, o avô e a mãe, que guardam os mistérios sobre sua gênese, sobre a verdade em torno de sua paternidade. Em relação a eles o narrador nutre uma forte ligação afetiva, mas, procura manter, ao mesmo tempo, um distanciamento racional a ponto de poder oferecer um retrato mais acabado de ambos. Contudo, esse retrato constrói-se aos pedaços, à maneira do vaivém da memória, que não obedece a um critério cronológico. Para Halim, Nael era o ouvinte privilegiado de suas histórias, das experiências de vida que nunca revelaria aos próprios filhos:

Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. (...) A intimidade com os filhos, isso Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. (...) Assim viveu, assim o encontrei tantas vezes, pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos. (*Dois irmãos*, p. 51, 52)

Para conquistar o amor de Zana, a bela adolescente filha de Galib, dono do restaurante Biblos, Halim aprende de cor alguns versos de um poeta imigrante vindo do Acre, o Abbas. É uma das passagens mais tocantes do romance em que o narrador expõe um pouco da personalidade passional do avô que chegara de uma terra distante para conquistar, como muitos imigrantes, um lugar na Amazônia. Viera do Líbano aos doze anos junto com um tio⁴, que desapareceu deixando-o sozinho em um quarto de pensão. Supõe-se que a conquista de

⁴ “Um pai... eu nunca soube o que significa... não conheci nem pai nem mãe... Vim para o Brasil com um tio, o Fadel. Eu tinha uns doze anos... Ele foi embora, desapareceu, me deixou sozinho num quarto da Pensão do Oriente...”. (*Dois irmãos*, p.180). Esse tio Fadel aparece em *Relato de um certo Oriente* como pai de Emilie. (cf. *Relato*, p. 33)

um espaço para fazer a vida passa necessariamente pela formação de uma família. Essa família, a de Halim e Zana, teve seu início envolto em paixão e poesia.

Quem indicou o restaurante ao jovem Halim foi um amigo que se dizia poeta, um certo Abbas, que tinha morado no Acre e agora vivia navegando no Amazonas. (...) Abbas escreveu em árabe um gazal⁵ com quinze dísticos, que ele mesmo traduziu para o português. Halim leu e releu os versos rimados: lua com nua, amêndoa com tenda, amada com almofada. (...) Enfim, Halim decidiu agir, cheio da coragem exacerbada pelo vinho. Ele se exaltava quando, nas nossas conversas, me contava os detalhes da conquista amorosa. “Ah... a ânsia e o transe que tomaram conta de mim naquela manhã”, disse-me. (...) Os gazais de Abbas na boca do Halim! Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. (*Dois irmãos*, p. 48-51)

Interessa aqui destacar o lugar discursivo desses personagens-narradores. Halim é o marido revoltado com o rumo tomado pelas relações com a esposa e os filhos, principalmente pela preferência doentia de Zana pelo gêmeo Omar. Enfurecia-se pela rebeldia feroz desse filho e vivia inconformado com as perdas ao longo da vida, mas dominava a linguagem amorosa decorando vários gazais para conquistar a esposa. Desses narradores, Halim é o mais pródigo, pois produz relatos em abundância, expressando sentimentos, remexendo o baú de memórias. Em uma das conversas com Nael, o avô desabafa expondo as passagens que sintetizam a história da sua vida. Essa rememoração dramática ocupa quase duas páginas entre frases entrecortadas por reticências, sinalizando o movimento sinuoso da memória do velho Halim. Transcrevo algumas passagens pontuais:

“Nem nesse galinheiro⁶ meu filho quis estudar”, Halim se queixou. “Um fraco... deixou minha mulher sugar toda a força dele, a fibra... a coragem... (...) Eu não queria filhos, é verdade... mas o Yaqub e a Rânia, bem ou mal, me deixaram viver... Quis mandar os gêmeos para o Líbano, eles iam conhecer outro país, falar outra língua... Era o que eu mais queria... Falei isso para a Zana, ela ficou doente, me disse que o Omar ia se perder longe dela. Não deu certo... nem para o que foi nem para o outro que ficou aqui. (...) O que eu fiz para conquistar essa

⁵ Gazal – na poesia árabe, há três gêneros poéticos principais: o gazel (ghazal), geralmente um poema de amor, que tem de cinco a doze versos monorrimos; o qasida, um poema de louvação com vinte a mais de cem versos monorrimos; e o qita, uma forma literária empregada para lidar com aspectos da vida cotidiana. Na tradição persa, o ghazal é um gênero específico de poesia - lírica - que se caracteriza por uma combinação pouco comum entre uma espiritualidade extática e os desejos terrenos, o amor divino e o amor erótico. O ghazal espalhou-se por toda a Arábia, Pérsia e Turquia, sobretudo nos séculos XIII e XIV e deriva de uma palavra árabe para designar o amor, tanto a canção como o poema.
(Disponível em: http://attambur.com/Noticias/20021t/musica_e_danca_do_tajiquistao_no_ccb.htm#TOP)

⁶ Ao dizer galinheiro, Halim refere-se ao Liceu Rui Barbosa, escola de baixa reputação onde estudavam aqueles que não conseguiam vaga ou eram expulsos do colégio dos padres. A escola era apelidada de Galinheiro dos Vândalos, por ser freqüentada “pela escória de Manaus”, segundo o narrador. (cf. *Dois irmãos*, p. 35)

mulher! Meses e meses... os gazais, o vinho para vencer a timidez... (...) ninguém acreditava que um mascateiro pudesse atrair a filha do Galib. (...) Só pensava nela, só queria ela...(...) Depois da morte do Galib, o Omar foi crescendo na vida dela... (...) Ficou louca, fez tudo por ele, é capaz de morrer com ele... Longe do filho, era a minha mulher, a mulher que eu queria. Sentia o cheiro dela, me lembrava das nossas noites mais assanhadas, nós dois rolando por cima desses panos velhos. (...) Se tivesse força, daria nele outro safanão, teria dado uns cem quando ele quebrou o espelho que a Zana adorava... Mil bofetadas, mil...”. (*Dois irmãos*, p. 180, 181 – passim)

O lugar discursivo ocupado por Domingas é o da serviçal, de quem experimentou a violência das diferenças de classe e de etnia; a que foi violada em sua dignidade; a que recebe ajuda e é explorada, quase na mesma proporção; a que se recolheu em um mutismo de revolta, mas conseguia expressar sua sensibilidade como ninguém na casa, esculpindo bichinhos amazônicos em pedaços de madeira.

Esse perfil da mãe é desenhado pelo narrador ao relatar o cotidiano de trabalho de Domingas. Ele próprio fazia parte dessa rotina de serviços intermináveis, conhecendo de perto o peso do trabalho braçal a que era submetida a empregada. O retrato de Domingas entrelaça-se ao seu no que diz respeito ao lugar ocupado na família, à margem e para servir.

Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. (p. 25); Na velhice que poderia ter sido menos melancólica, ela [Zana] repetiu isso várias vezes a Domingas, sua escrava fiel (...). (p.35); Uma vez, na noite de um sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. (p. 73,74); 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. (p.82); Ela aproveitava a ausência de Halim e inventava tarefas pesadas, me fazia trabalhar em dobro, eu mal tinha tempo de ficar com minha mãe. Quantas vezes pensei em fugir! (p.89); Zana esqueceu a Domingas rebelde e evocou a outra, a empregada e cozinheira de muitos anos, a cúmplice no momento das orações, a mulher minha mãe. (p. 251)

Domingas alterna seu mutismo, mais presente, com frases inacabadas e com olhares, mas principalmente com sua entrega subserviente ao trabalho.

Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo 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. (*Dois irmãos*, p. 73)

Conhecemos Halim mais por suas falas, nos diálogos expressos pelo narrador, pelas suas expressões comunicativas verbalizadas, expostas no texto, e também, pelas suas ações comentadas o tempo todo por Nael. Domingas é conhecida pelas suas ações e pelos diálogos, embora poucos, dos quais o narrador se vale para expor sua perspectiva sobre os fatos que a mãe vai revelando. Essas revelações, muitas vezes, atravessadas por meias palavras, deixam no ar o clima enigmático que permeia toda a obra, o suspense que alterna a revelação da lembrança e a obscuridade do esquecimento. Assim, o narrador expõe dúvida ao escrever sobre o passado, tateando as pistas que vai recuperando da memória. Em uma conversa com Zana, certa vez, depois da morte do marido, soube de sua condição de suposto membro da família, do ponto de vista dela e de Halim:

Como a tua mãe deu trabalho no orfanato! Era rebelde, queria voltar para aquela aldeia, no rio dela... Ia crescer sozinha, lá no fim do mundo? Então a irmã Damasceno me ofereceu a pequena, eu aceitei. Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: “Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém”. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa... (*Dois irmãos*, p. 250)

As impressões captadas pelo narrador a partir dos relatos desses dois personagens provocam um adensamento da revolta do jovem “filho da empregada” que não se conforma com a condição de agregado, de “filho de ninguém”, nas palavras de Zana. No entanto, é nas palavras do avô que o narrador apóia-se para firmar seu lugar na família. Dos membros da família imigrante, apenas Halim o aceita como filho da casa, confirmando que a paternidade de Nael está entre os gêmeos; não se revela, no entanto, de quem ele é filho, mantendo o enigma indecifrado até o final. Um diálogo entre Nael e a mãe é o ponto crucial do romance em que se esboça, para ele, uma aproximação da verdade tão perseguida sobre sua paternidade:

Vi a loja fechada e apontei o depósito, onde Halim, encostado à janelinha, contara trechos de sua vida. Minha mãe quis sentar na mureta que dá para o rio escuro. Ficou calada por uns minutos, até a claridade sumir de vez. “Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele 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... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava muito de ti. Acho que gostava até dos filhos. Mas reclamava do Omar, dizia que o filho tinha sufocado a Zana.” Senti suas mãos no meu braço; estavam suadas, frias. Ela me enlaçou, beijou meu rosto e abaixou a cabeça. 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, abrutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão.” Ela soluçava, não podia falar mais nada. (*Dois irmãos*, p. 241)

Essa paternidade tão perseguida como revelação cabal de sua origem, o que daria fim à sua angustiada busca, não se confirma, no fim das contas, deixando o mistério em suspenso, marcando a obra com o drama do sujeito impossibilitado de dar feição à sua própria identidade.

A busca identitária, tão presente nos romances hatounianos, é marcada pela arquitetura de estratégias discursivas orquestradas pelos narradores que fazem confluír no texto as várias vozes do passado, de relatos que entram em tensão no discurso no trabalho textual de Hatoum.

Segundo Maria da Luz P. de Cristo,

Trata-se do romance contemporâneo como forma para narrar uma história com personagens de identidades fragmentárias, histórias oriundas de violentas rupturas, narradores marginais, no limite entre oralidade e escrita, narradores que lutam para serem sujeitos de sua própria história. As histórias se assemelham nos dois romances: famílias libanesas com agregados habitando em Manaus, dramas familiares em uma cidade que atua e se mostra de formas diferentes. No entanto, os narradores, ambos agregados, narram de formas distintas. (CRISTO, 2005, p. 15)

São narradores que, no conflito com suas condições marginais, tentam enquadrar-se no território das lembranças que são traçadas, reunidas e registradas, formando uma superfície discursiva onde procuram o reflexo de suas próprias feições. São sujeitos à deriva, remando em águas sem nenhum remanso.

Há um texto dessas vidas fraturadas que se esconde sob a rasura das histórias que dominam as duas narrativas. A história da narradora sem nome inscreve-se sob o texto das histórias de vida e das relações dos narradores por ela requisitados com o centro da família, a matriarca Emilie. Para Nael, a história brota do embate entre os gêmeos irreconciliáveis, do

inconformismo de Halim, apaixonado e preterido por Zana e do drama da mãe violentada pela subserviência imposta.

Delineia-se, nesse sentido, um quadro de exílio experimentado intimamente pelos narradores e personagens implicados nos afluentes que correm para o rio desses dramas familiares. É o que procuro expor no capítulo a seguir.

ENTRE MEMÓRIAS E EXÍLIOS: IDENTIDADES FLUTUANTES

Constatamos, por meio das análises desenvolvidas até aqui, que a memória é constituída de elementos ligados à lembrança e ao esquecimento, que juntamente com a imaginação, desempenham papel importante para a reconstituição do passado dos narradores na busca identitária empreendida. Ficou demonstrado que o esquecimento é a força motriz que impele os narradores a requisitarem outros relatos na confecção da narrativa de suas origens e que a morte da memória pode ser evitada, ou pelo menos adiada, por meio da materialização do discurso na escrita desses relatos que se entrelaçam. O espaço da infância desses narradores nas casas dos imigrantes libaneses, onde foram criados como agregados, determina o lugar de onde as diversas vozes enunciam seus relatos.

O percurso traçado pelos narradores entre a memória e as histórias reveladoras de suas origens, faz com que o quadro de suas identidades se construa a partir da alienação experimentada pela condição ambígua de estarem ao mesmo tempo dentro e fora da família.

Diante do esfacelamento das relações familiares, do desmoronamento de certezas frente à efemeridade da vida, os narradores e os principais personagens implicados nas tramas dos romances hatounianos em estudo são conduzidos a uma condição de exílio subjetivo que se traduz por um constante sentimento de alienação, formando, simbolicamente, um

arquipélago humano, onde cada qual busca seu próprio lugar no mundo, como pequenas ilhas separadas, porém interligadas pelas experiências e embates vivenciados.

A respeito desse exílio, a questão mais interior do sujeito que a experimeta faz transbordar uma expressão que poderá ser apenas esboçada por meio do discurso da narrativa. Essa condição é estudada (porque vivida) por Edward Said, que assevera: “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma *fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal*, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (SAID, 2003, p. 46 – grifos meus)

Por meio da leitura e análise de ambos os romances é possível delinear uma poética da identidade que perpassa essas narrativas no espaço plural e mesclado em que vivem os imigrantes e os nativos aculturados – agregados ou empregados –, tema recorrente na obra de Hatoum e ricamente explorado na literatura brasileira, por diversas perspectivas e com diferentes propósitos.

Tendo em mente essas ambivalências, procuro destacar neste capítulo alguns pontos em relevo que emergem dos romances, voltando o olhar para a referida “fratura incurável entre um ser humano e o lugar natal”, referido por Said.

De um lado, há o ponto de vista dos narradores como agregados das famílias libanesas que, ao compartilharem experiências de busca identitária, revelam condições de sujeitos descentrados, vivendo como seres descontínuos, em errância, imersos em inquietações sobre a origem paterna. Por outro lado, esboça-se a busca identitária dos próprios imigrantes libaneses, experimentando desajustes na terra estrangeira, o que imprime nas narrativas o sentimento de ruptura e de vivência entre portos moventes, com sua cultura oriental e as negociações com a terra manauara.

As lembranças dos narradores e dos personagens, que narram histórias dentro de outras histórias, da infância e da herança ancestral, engendram um texto sob rasura, raspado pelo tempo, que se deixa traduzir ao longo da narrativa.

Há, portanto, outro nível de tradução que atravessa também as narrativas, diante da porosidade das fronteiras culturais assistida nessas histórias; porosidade esta determinada pelas imagens do imigrante e do nativo construídas em processo de reconfiguração dos espaços e de memórias. Conforme pontua Maria Zilda Ferreira Cury,

Tentar apreender o que é nativo e o que é imigrante, para usar da mesma imagem, é retomar, em espiral, as memórias de si e do outro que se projetam e se constroem no momento em que correm como fios retorcidos, como linhas musicais que não são auto-suficientes. *Identidades em fuga, constituição sempre cambiante na história*, que se faz pulsar, contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico. (CURY, 2000, p. 166 – grifos meus)

Nessa mesma direção, os obstáculos encontrados na convivência “sempre cambiante” de valores e culturas díspares têm na língua um ponto de demarcação de espaço de diferenças que se supõem intransponíveis. A noção de tradução esboça-se como uma possibilidade de unificação, de compartilhamento de saberes em contraponto. No entanto, o ato tradutório revela muito mais a tensão entre aquilo que a língua representa como marca distintiva de um povo, de sua origem, e o campo de representações universais de intenção globalizadora, instalando nessa pretensa unificação a estranheza e a inadequação. Assim, na compreensão de Luis Alberto Brandão Santos,

(...) mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente do sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irreduzível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes. (...) Se se pensa que há, entre as línguas, diferenças intransponíveis, pode-se pensar, também, que a concepção de tradução deve renunciar à idéia de ponte, de unificação, e substituí-la pela de abismo, impossibilidade de intercâmbio. (SANTOS, 2000, p. 51)

4.1 Estrangeiridade cambiante

O que perpassa os romances de Hatoum é um aglomerado de personagens estrangeiros, representantes das diferenças e das misturas que desembocam em Manaus, ponto de convergência e de trânsito, mas que também metaforiza o que se vive na contemporaneidade: a dissolução, ou reformulação da noção de fronteira, pela irrefreável mundialização de todos os níveis de relações nas sociedades. De acordo com Homi Bhabha,

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...* (...) encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 2005, p. 19 – grifos do autor)

Essa concepção globalizante de nação em trânsito coloca em cena a imagem das identidades móveis de migrantes, expatriados ou refugiados, em constante embate entre a negociação com a cultura da nação que os acolhe e a preservação de traços de suas identidades. O indivíduo que vive os deslocamentos, decorrentes da diáspora ou pela investida em outras e “novas” perspectivas de trabalho e ascensão econômica, experimenta o inexorável descentramento de antigas convicções em torno das tradições da terra e dos costumes, o que leva a uma nova concepção de “estrangeiro”, reformulando inclusive o conceito de alteridade.

Ao refletir sobre essas questões, Julia Kristeva observa:

Hoje coloca-se novamente a questão, ainda e talvez sempre utópica, diante de uma integração econômica e política na escala do planeta: podemos viver intimamente, subjetivamente, com os outros, viver os *outros*, sem ostracismo, mas também sem nivelamento? A modificação da condição dos estrangeiros, que atualmente se impõe, leva a refletir sobre nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade. (KRISTEVA, 1994, p. 9 – grifo da autora)

Nas narrativas hatounianas, os narradores são os agregados que querem resolver suas inquietações identitárias. Os imigrantes libaneses, como seus avós adotivos ou como patrões, também são indivíduos deslocados em face da origem estrangeira. Imigrante ou nativo, a questão que se coloca é quem de fato seria o estrangeiro? Quem vivencia a condição de “expatriado em sua própria terra” (nas palavras de Hatoum)? A imagem desse emaranhado de

contradições e de diferenças é pontuada por Maria da Luz P. Cristo situando a questão dos narradores hatounianos:

Os romances de Hatoum contemplam uma rede de contradições, diferenças e misturas em que estão mergulhados seus personagens. Libaneses, franceses, portugueses, alemães, índios e caboclos, todos vivendo seus exílios, seja de que tipo for, lidando com suas diferenças e dificuldades. Os narradores não falam do centro, são periféricos e dependem do outro, de ouvir do outro, para junto com suas lembranças, tecerem suas histórias e um lugar de onde possam falar. (CRISTO, 2005, p. 119)

Assim, as múltiplas vozes que representam esses valores constroem a narrativa expondo as diferenças a partir do ponto de observação dos narradores que planam sobre o processo do narrar em ambos os romances.

A casa da família imigrante, como vimos nos capítulos anteriores, é um ponto em comum entre os dois romances, como lugar de embates identitários e discursivos e de vivência das experiências desses narradores e, ao mesmo tempo, ponto de observação privilegiado no percurso da memória em direção à infância.

Essa casa é, ao mesmo tempo, abrigo e arena, aconchego e palco de desavenças, é propriedade particular e domínio alheio. É também campo de confluência das diferenças étnicas e culturais, de um ocidente convivendo com um “certo” oriente, na figura dos manauaras e dos imigrantes. E é nos recônditos da casa, metáfora da memória, que se encontram, para os narradores, os traços das vivências significativas que marcaram inexoravelmente suas vidas. De acordo com Cury,

A casa tem significação especial a definir inclusive o próprio relato: a impossibilidade de recuperar a moradia da infância – excessiva, rebuscada, pesada nas suas tradições – metonimicamente diz da impossibilidade de reconstrução do eu narrador na escritura de memórias, sendo, paradoxalmente, o motor principal da narrativa. (CURY, 2000, p. 174)

A noção de território, tão prezada por Hatoum, como já pontuei anteriormente, norteia a exploração do espaço como lugar onde se estabelecem relações e que dão contorno à reflexão sobre a identidade. Os sujeitos díspares de que trato, agregados e imigrantes, que dividem o mesmo espaço familiar, compartilham também as dualidades do “desejo de identificação” traçado pela imagem do outro e de si mesmo em constante embate e como

ponto problemático de convergência narcísica, referido por Bhabha. Ainda neste sentido, o crítico indiano considera algumas questões a respeito da “emergência do sujeito humano como social e psiquicamente legitimado”. Sob esse prisma,

Essas identidades binárias, bipartidas, funcionam em uma espécie de reflexo narcísico do Um no Outro, confrontados na linguagem do desejo pelo processo psicanalítico de identificação. Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. As condições discursivas dessa imagem psíquica da identificação serão esclarecidas se pensarmos na arriscada perspectiva do próprio conceito da imagem, pois a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência. (BHABHA, 2005, p. 85)

Essa imagem psíquica a que se refere o autor diz respeito à figura do “duplo”, explorada por Freud em seu ensaio “O estranho” (*Das Unheimliche*), em que demonstra as forças pulsionais de repulsa e desejo ligadas a recalques vividos na infância e que são reavivados na juventude por ocasião de uma situação amorosa.

Freud lança mão do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, para fazer sobressair, ao efeito sobrenatural causado pelo estranhamento diante da figura paterna e de seus substitutos, uma noção ainda mais universal sobre a angústia em geral e sobre a dinâmica do inconsciente (Cf. KRISTEVA, 1994, p. 191-192).

Desse modo, o sentimento ligado às concepções de Mesmo e do Outro se mescla, ou confunde-se, re-posicionando as orientações identitárias no âmbito das relações emergentes das referidas “identidades binárias, bipartidas”, no dizer de Bhabha. Em outras palavras,

Freud associa a *superção* com as repressões de um inconsciente ‘cultural’, um estado liminar, incerto, de crença cultural, em que o arcaico emerge em meio às margens da modernidade como resultado de alguma ambivalência psíquica ou incerteza intelectual. O ‘duplo’ é a figura mais frequentemente associada a esse processo estranho da ‘duplicação’, divisão e intercâmbio do eu. (BHABHA, 2005, p. 204 – grifos do autor)

4.2 Territórios plurais

Nos romances de Hatoum há uma exploração recorrente dos espaços contrastantes que marcam os dualismos existentes, desde o mais amplo ambiente como é o amazônico, em que a

cidade e a floresta formam um par de elementos antagônicos que se interpenetram, até os traços mais profundamente dessemelhantes entre os sujeitos que convivem na casa familiar.

Nesse sentido, pode-se falar em dissolução de fronteiras, pois as diferenças existentes mesclam-se formando uma composição híbrida, tanto entre a cidade e a floresta quanto entre imigrante e nativo, patrão e empregado, filho e agregado, casa e quintal, quarto e cortiço. Nas palavras de Bhabha, o estranhamento vivido pelo indivíduo que se desloca de seu lugar original, passa pela noção de casa, que se expande para uma noção de mundo:

(...) [vive-se um] “estranhamento” inerente àquele rito de iniciação extraterritorial e intercultural. Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora. (BHABHA, 2005, p. 30)

Refletindo ainda sobre a questão do deslocamento, sobre a situação de desterritorialização experimentada na contemporaneidade pelo migrante, Stuart Hall observa que, de alguma forma, o homem moderno carrega em si a marca do *unheimlichkeit*, ou seja, a sensação de não “estar em casa”. Em suas palavras, “esta é a sensação familiar e profundamente moderna de des-locamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos (...) *unheimlichkeit* – literalmente, ‘não estamos em casa’.” (HALL, 2003, p. 27 – grifos do autor).

A citação que Hall coloca em seguida reflete bem a perspectiva do estudo dos romances hatounianos, aqui delineado:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é traduzido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. (CHAMBERS, 1990, *apud* HALL, 2003, p. 27 – grifos do autor)

A viagem de volta ao lugar da infância, empreendida pela narradora inominada do *Relato*, apresenta o contexto circundante ao dessas casas familiares que é capturado como imagem plástica que fica estampada em sua memória. A visão aérea que tem a narradora ao

chegar a Manaus é a da noite pontuada pelas luzes “de uma constelação terrestre e aquática”, que confundem os espaços do rio, da selva e da cidade.

Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida. Nada anuncia o fim da longa travessia aérea: bruscamente, como as luzes de um gigantesco transatlântico a flutuar num oceano que separa dois continentes, 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 (...). 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. (*Relato*, p. 164)

No interior da terra manauara, a Cidade Flutuante é um bairro de palafitas que aparece nos dois romances como um lugar onde se refugiam os personagens, como um desvio dos embates vividos na casa da cidade esquecidos na mesa de um bar ou em conversas com amigos do interior. Lugar que, como anuncia o próprio nome, não se fixa em solo firme, assim como as vidas que lá buscam alento.

Para Halim, era o lugar favorito para deixar passar as horas e esquecer as preocupações de casa: “(...) não fossem os atritos entre os gêmeos e o ciúme louco que Zana sentia do Caçula, ele não teria com que se preocupar. Podia passar o resto do tempo, os dias ou anos do desfecho, entre as tabernas do porto, o labirinto da Cidade Flutuante e o leito conjugal.” (*Dois irmãos*, p. 163). Em uma de suas idas a Manaus, Yaqub experimenta a emoção do reencontro com as imagens da infância ao navegar pelo rio e contornar a Cidade Flutuante: “A dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância. Ele molhou o rosto com a água do rio e pediu que o canoeiro contornasse a Cidade Flutuante, onde já piscavam chamas de velas e de candeeiros.” (*Dois irmãos*, p. 116).

Era nesse bairro que se refugiava, também, o marido de Emilie, inominado na narrativa; lá, encontrava-se com os amigos quando queria se isolar do tumulto da casa. Esse imigrante muçulmano procura afastar-se das festividades cristãs promovidas pela esposa, cristã maronita.

Assim, dentro de uma casa de imigrantes há também uma cisão, irreparável, marcada pela diferença religiosa. Isto é claramente pontuado pelo filho mais velho, Hakim, ao

recordar-se de um dos episódios de desavença entre os pais por ocasião do Natal, já descrito em capítulo anterior. Aquele momento de fúria chamou a atenção do jovem Hakim para uma discórdia não percebida.

Até então, a religião não causara graves desavenças entre meus pais. Ele encarava com naturalidade e compreensão o fervor religioso de Emilie. Tolerava as festas cristãs, mas se alheava com um desdém perfeito das preces elaboradas por Emilie, fazia vista grossa às imagens e estátuas de santos. (...) Hindié nunca soube que Anastácia servira de mediadora na desavença entre meus pais, ou que Emilie a incumbira de encontrar a todo custo o marido e trazê-lo de volta antes do jantar. (...) Soube depois que Anastácia passara o dia em busca do meu pai, até encontrá-lo na Cidade Flutuante, conversando com amigos do interior. (*Relato*, p. 45, 46)

Essa Cidade Flutuante pode ser lida como metáfora da Manaus imaginária nesses romances, cujas famílias em seus conflitos com as diferenças irreconciliáveis flutuam sobre as águas caudalosas das paixões e das dessemelhanças entre seus pares, pois

Assim como a vegetação equatorial, na qual as plantas estão permanentemente morrendo e florescendo, numa mistura de podridão e verdor, a cidade de Milton Hatoum é uma ruína pululante de vitalidade. O cheiro da floresta ali se mistura com o cheiro do lodo. A Cidade Flutuante, bairro de palafitas (...), poderia ser uma metáfora dessa cidade suspensa na memória do romancista, cidade cujas misérias ele desejaria esquecer, e de cujos encantos ele se mantém vivo. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.1)

A pluralidade cultural, com suas peculiaridades, aponta para a convivência, nem sempre pacífica, entre posicionamentos político-ideológicos, morais e religiosos. Esses traços díspares que caracterizam as diferentes culturas estão em constante tensão dentro de um mesmo território, o que é profundamente explorado pelo autor dando espessura aos seus personagens e marcando com vigor o drama dos narradores na condição de, ao mesmo tempo, pertencerem e não pertencerem às suas famílias.

Os núcleos familiares são muito caros ao autor, e as histórias de famílias de imigrantes libaneses remetem inclusive à suas próprias raízes, à sua ascendência oriental, e à convivência desde a infância com a língua árabe. Sabe-se que em famílias imigrantes ou em grupos de refugiados, há sempre uma preocupação de preservar a cultura de origem, mantendo alguns costumes gastronômicos e a língua materna, como forma de manutenção da memória do país natal.

Ao mesmo tempo, os estrangeiros necessitam também assimilar os costumes e aprender a língua do país que os acolhe, onde vivem, moram, estudam, trabalham e contribuem para o desenvolvimento econômico. Marli Fantini observa essa questão sob a ótica de Stuart Hall, examinando-a do ponto de vista das dualidades existentes no âmbito das relações dos exilados, imigrantes e refugiados. Em relação a esses povos que foram dispersos, ou dos que se exilaram em busca de outras condições de vida no estrangeiro, a autora considera que,

Ainda que possam manter fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, as pessoas que se exilaram perderam, segundo Hall, a ilusão de um retorno ao passado, vendo-se assim, obrigadas a negociar simbolicamente com as novas culturas a que se agregaram. Ao preservar alguns traços fundamentais de suas identidades, como as tradições, as linguagens, as histórias particulares pelas quais foram marcadas, elas buscam proteger-se da assimilação unificadora e homogeneizante de sua nova “casa”. (FANTINI, 2004, p. 174, 175)

Segundo Stuart Hall há um processo de re-configuração da própria noção de identificação, acentuado pelas migrações massivas assistidas nas últimas décadas. Nesse processo, assiste-se a uma nova forma de ver os conceitos de sujeito e de pátria. Sob seu olhar,

(...) as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1999, p. 120)

Essa noção de instabilidade, de distanciamento, de isolamento causada por desajustes nas relações e pela própria condição de desenraizamento que se prolifera nos tempos atuais, demonstra a condição do homem contemporâneo que experimenta verdadeiro exílio existencial, de desterritorialização. Esses embates são vividos pelos narradores e personagens dos romances hatounianos, na medida em que procuram uma sintonia entre suas origens e suas condições.

4.3 Territórios de vivências: encontros e errância

O que perpassa a busca identitária dos narradores das histórias de Hatoum, como uma correnteza de inquietações, é a confluência das vozes requisitadas para o traçado, ainda que em esboço, dos respectivos perfis identitários dos narradores centrais dos romances, que carregam em suas memórias um feixe de muitas (e outras!) histórias. “Outras” histórias que povoam o imaginário de Nael e da narradora inominada, tanto que deslizam também sobre a superfície dos textos que produzem, à maneira de rios afluentes, como o Negro e o Solimões que deságuam no grande rio Amazonas.

Os portos de passagem, como pontos de comunhão entre as águas estrangeiras, por onde andaram igualmente os imigrantes de *Dois irmãos* e os de *Relato de um certo Oriente* são lugares por onde transitaram também a esperança e a melancolia. Esperança, diante da novidade de vida na terra estrangeira; melancolia, pelo peso da ausência da terra natal e dos entes queridos, objetos do desejo de retorno. Desejo que para muitos fica confinado ao imaginário, nos desvãos da memória.

Hatoum considera importante a noção de território como lugar de confluência de elementos díspares. Segundo ele, mais importante que a idéia de nação, como a concebida pelas revoluções modernas, é a noção de território de vivências que fica impregnada na concepção estética como uma forma de problematizar as relações de identidade:

A idéia de nação e de federação se ajusta, desde o advento das nações modernas, muito mais à política. No entanto, quando Mário de Andrade pesquisou aspectos da nacionalidade brasileira, ele ressaltou e aprofundou o estudo da pluralidade social (...). E às vezes, mesmo quando o país não é matéria do enredo, ou não é tratado explicitamente, tem alguma coisa da vida do escritor que é latente. (...) Um território, mínimo que seja, pode ser um mundo de muitas culturas, é um lugar que tem uma história, com suas relações de identidade. Uma casa num bairro de Manaus, as minhas viagens ao rio Negro, ao Amazonas, são esses os territórios onde vivem meus personagens, imigrantes e nativos, alguns em trânsito... (SCRAMIN, 2000, p. 7)

Em outro momento, Milton fala da própria condição amazonense, como natural e habitante de uma terra sem fronteiras, onde se mesclam línguas e culturas, saberes e concepções de mundo variados.

A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente “paisagem brasileira” para quem é da Amazônia. A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de “fronteiras”, mas para nós não passam de fronteiras imaginárias. (...) E para nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... (HANANIA, 1993, p. 1)

Em ambas as obras hatounianas, além dos espaços domésticos, nos sobrados que abrigam os recônditos das famílias, as fronteiras imaginárias dessa Amazônia são representadas pelos restaurantes e portos, mercados e praças como pontos de encontro entre estes mundos dessemelhantes e ao mesmo tempo tão mesclados, marcando um lugar de confluência entre imigrantes de diferentes nacionalidades.

Segundo Bhabha, ao relatar sobre sua experiência de migração, o momento da dispersão transforma-se em um momento de reunião de povos de diferentes procedências na terra do outro,

(...) reunindo-se às margens de culturas ‘estrangeiras’, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha influência da língua do outro (...) reunindo o passado num ritual de revivescência; reunindo o presente. (BHABHA, 2005, p. 198)

A narradora do *Relato* observa esta aproximação entre a terra deixada pelo imigrante e a terra estrangeira adotada para uma nova vida:

Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a vida portuária, a profusão de feiras e mercados, o grito dos mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas; na verdade, as diferenças, mais que as semelhanças, saltavam aos olhos dos que aqui desembarcavam, mesmo porque mudar de porto quase sempre pressupõe uma mudança na vida (...). (*Relato*, p. 28)

O alemão Dorner, fotógrafo e pesquisador da flora amazonense, era também lembrado pela narradora como alguém que decidira viver em uma terra estrangeira:

Pensei também em Dorner, esse morador-asceta de uma cidade ilhada, obstinado em passar toda uma vida a proferir lições de filosofia para um público fantasma, obcecado pelo aroma das orquídeas, das ervas com folhas carnosas e das flores andróginas. Ele convivia há muito tempo entre os livros e um mundo vegetal, e era capaz de nomear de cor três mil plantas. Não posso saber se a solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui,

escutando a sua própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade especular, perversa e frágil. (*Relato*, p. 134, 135)

Ela própria vive a experiência de sentir-se estrangeira em sua terra natal, ao passear pelas ruas e bairros afastados da cidade. Sente-se estranha (*unheimlich*) sob o olhar de estranheza de outros nativos:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e 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. (*Relato*, p. 123)

Ao chegar à terra amazônica, o patriarca inominado do *Relato* compreendeu, “com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez.” (*Relato*, p. 73).

Em *Dois irmãos*, o restaurante Biblos é o lugar de encontro de estrangeiros, onde as diferentes histórias e memórias da terra natal se cruzam. Este restaurante representa, assim, o lugar de “reunião de povos de diferentes procedências”:

Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta. (*Dois irmãos*, p. 47, 48)

Essa experiência de fixação na terra estrangeira e as misturas exóticas resultantes, bem como a miscelânea gastronômica, que marca o encontro entre as culturas, ficam expressas em Galib, pai de Zana, o dono do restaurante. Nesse espaço babélico por excelência, perpassa a consciência do imigrante, de sua errância, que sabe que está em *outro* lugar, em um espaço movediço onde se cruzam esperança e angústia, o sentimento de *estar* e de não pertencer. Assim, nas reflexões de Brandão Santos,

A voz do imigrante está sempre *entre* outras vozes. Uma margem que está *entre* outras margens, que é a ramificação da própria margem. A travessia da língua do imigrante se dá no interior de uma outra língua. A fronteira da nação do imigrante está dentro de uma outra fronteira de nação: é a cisão da própria fronteira. O imigrante é aquele que traz à tona a

intensidade da certeza de que estar *aqui* é estar *em outro lugar*, ou ainda, que *estar* é sempre uma mediação entre dois espaços, átimo que separa e une o estático e o dinâmico. (SANTOS, 2000, p. 53 – grifos do autor)

A porosidade existente entre as fronteiras culturais nos espaços de reunião de imigrantes e destes com os nativos, imprime a formação de uma “nova” identidade, de natureza híbrida, revelando que os costumes são intercambiáveis fazendo surgir um novo conceito de sujeito nacional. Aquele que se deslocou de sua terra acalenta um desejo íntimo de retorno à casa, à terra de origem. Porém, o sujeito que vive ou viveu a experiência da diáspora, ou mesmo do auto-exílio, não se encontra nem como o *mesmo*, nem como o *outro*. Deve, portanto, investir em uma “negação necessária de uma identidade”, de acordo com as observações de Bhabha:

O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural e psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade lingüística, simbólica, histórica. Se, como sugeri, o sujeito do desejo nunca é simplesmente um Eu Mesmo, então o Outro nunca é simplesmente um *Aquilo Mesmo*, uma frente de identidade, verdade ou equívoco. (BHABHA, 2005, p. 86 – grifos do autor)

Esse golpe dramático encaminha a um sentimento de alienação constante que talvez nunca possa ser superado. Esse sentimento pode ser exemplificado por uma passagem relatada por Edward Said na qual descreve um momento singular em que um amigo poeta, recitando alguns versos, parece ter se “esquecido” do sentimento alienante marcado pelo exílio político em que vivia:

Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par. Há vários anos, passei algum tempo com Faiz Ahamad Faiz, o maior dos poetas urdus contemporâneos. Ele foi exilado de seu Paquistão nativo pelo regime militar de Zia (...). Somente uma vez, quando Eqbal Ahmad, um amigo paquistanês e colega de exílio, foi a Beirute [onde havia sido acolhido], Faiz deu a impressão de superar seu sentimento de alienação constante. Certo fim de noite, nós três nos instalamos num restaurante encardido e Faiz recitou poemas. Depois de algum tempo, ele e Eqbal pararam de traduzir os versos para mim, mas com o avançar da noite, isso deixou de ter importância. Não era preciso tradução para o que eu observava: era uma representação da volta para casa expressa por meio de desafio e perda, como se quisessem dizer: “Zia, aqui estamos”. Evidentemente, Zia era quem estava, de fato, em casa e não escutaria suas vozes exultantes. (SAID, 2003, p. 47, 48)

Essa poesia arraigada no poeta parece atestar o sentimento do exilado de desejo de retornar à casa. Neste episódio pode-se divisar um curioso posicionamento, referido por

Bhabha, do sujeito que encena “na escrita dos poemas” um jogo metonímico questionando a própria identidade. Assim, “articula-se naquelas instâncias interativas, que simultaneamente marcam a possibilidade e a impossibilidade da identidade, a presença por meio da ausência.” (BHABHA, 2005, p. 87)

Para Galib, a expectativa pela viagem ao Líbano ensejou a despedida de Manaus, comemorada com sua arte culinária:

Ele preparou e serviu o último almoço: a festa de um homem que regressa à pátria. Já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os Cedros, seu lugar. Para lá voltou, reencontrou partes dispersas do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de um outro lar. (*Dois irmãos*, p. 55)

De volta à terra natal, Galib celebra o sentimento de júbilo pelo regresso à cidade que dera nome ao estabelecimento em Manaus, à Biblos no Líbano, onde reencontrara parentes e “festejava a volta cozinhando acepipes amazônicos: o pirarucu seco com farofa, tortas de castanha, coisas que levava do Amazonas.” (*Dois irmãos*, p. 56). A arte culinária de Galib parece trazer para si um pouco da casa brasileira que se misturava ao lar libanês.

O sentimento de júbilo experimentado por Galib é experiência compartilhada por ele por meio de cartas à filha. Para Galib, o ansiado regresso ao lar tornou-se, para Zana, a experiência marcante de perda do pai, à distância, ferida pela impossibilidade do ritual de sepultamento, obrigada a enterrá-lo no jazigo do esquecimento. Drama expresso nas palavras de Halim:

“Voltar para a terra natal e morrer”, suspirou Halim. “Melhor permanecer, ficar quieto no canto onde escolhemos viver.” (...) “O oceano, a travessia... Como tudo era tão distante!”, lamentou Halim. “Quando alguém morria no outro lado do mundo, era como se desaparecesse numa guerra, num naufrágio. Nossos olhos não contemplavam o morto, não havia nenhum ritual. Nada. Só um telegrama, uma carta... A minha maior falha foi ter mandado o Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes”, disse com uma voz sussurrante. “Mas Zana quis assim... ela decidiu.” (*Dois irmãos*, p. 56, 57)

Halim suspira, lamenta, sussurra e expressa ao narrador os sentimentos que são reavivados ao recordar o sofrimento da esposa pela perda do pai. Suas reflexões sobre a condição estrangeira o levam a constatar que é preferível “o lugar onde escolhemos viver” a

morrer na terra natal para a qual sonhara retornar. Há um oceano que separa as duas terras. A distância entre os territórios impõe sobre esses sujeitos uma verdade inamovível, mais da ordem psíquica que da topográfica: sair de casa, para nunca mais voltar.

Nas conversas entre o narrador e o avô, a seringueira, árvore natural da Amazônia, fixa-se como um elemento imponente marcando a ambigüidade do lugar de onde brota a narrativa. Halim é de origem libanesa, sua terra natal encontra-se do outro lado do oceano, onde nascem os cedros resistentes às intempéries do clima do oriente. Halim é árvore enxertada em solo estrangeiro, em Manaus, onde escolheu viver. A seringueira marca, para esse velho, a passagem do tempo: do “leito de folhas” da juventude com Zana e seus arroubos de paixão e prazer incontidos, ao silêncio da “árvore velha, meio morta”, entregue às lembranças dos anos da conquista amorosa:

“Ali mesmo, debaixo da seringueira”, apontou com o indicador da mão enrugada mas firme. “Era nosso leito de folhas. Dava uma coceira danada, porque aquele canto do mato era cheio de urtigas. Foi assim até o nascimento dos gêmeos.” (...) Certa vez tentei fisgar-lhe uma lembrança: não recitava os versos do Abbas antes de namorar? Ele me olhou, bem dentro dos olhos, e a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, a árvore velha, meio morta. E só silêncio. Perdido no passado, sua memória rondava a tarde distante em que o vi recitar os gazais de Abbas. (*Dois irmãos*, p. 69, 90)

4.4 Lições do exílio

Essa impossibilidade do retorno está mais ligada à impossibilidade de o sujeito recuperar uma suposta inteireza: não se é mais o mesmo. Coloca-se aqui, novamente, uma dualidade necessária para a preservação da memória (individual ou da nação de origem): o embate entre a lembrança e o esquecimento. Bhabha pontua este aspecto dizendo que “ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendentes e liberadoras de identificação cultural.” (BHABHA, 2005, p. 226, 227)

No âmbito dessas rupturas, marcadas pela re-significação dessas noções de sujeito e de lar, o personagem Yaqub, um dos gêmeos de *Dois irmãos* manifesta as marcas dessa fratura experimentada pelo sujeito em errância, deslocado em sua própria terra e estranho às próprias raízes.

No romance, o que ganha relevo no desenrolar dos fatos é o embate que se enraíza entre os gêmeos. A tensão existente entre os irmãos encaminha desdobramentos de ordem psíquica e social. Psíquica, porque ligada a desejos reprimidos na tenra idade; social, porque envolve tensões que extrapolam o núcleo familiar. É possível que a grande disputa desencadeada entre os gêmeos esteja relacionada a um desejo de posse, uma pulsão que canaliza as energias em prol da conquista do objeto desejado. As atitudes intempestivas e, por vezes, animais de Omar marcam um contraponto com o comportamento austero e racionalmente esquadrihado de Yaqub.

A cena da briga entre os irmãos, aos treze anos de idade, abre a grande fissura onde se inscreve a marca da dessemelhança entre os gêmeos. A aparente homogeneidade traçada pelo aspecto físico, pois são gêmeos idênticos, é fragmentada pelas diferenças temperamentais que resguardam a individualidade de cada um.

Um objeto de desejo constituído pela figura feminina chama ao duelo os irmãos que, na disputa pela posse, colocam-se em confronto violento, resultando no exílio de ambos, na separação diante da impossibilidade de conciliação. A disputa pela atenção de uma garota deflagra a cena em que se inscreve a marca da assimetria entre os irmãos, o rastro da dessemelhança entre eles, a cicatriz.

A menina loira apreciava um selo raro, e seus braços roçavam os dos gêmeos. Alisava o selo com o indicador (...) Lívia sorria para um, depois para o outro, e dessa vez foi o Caçula quem ficou enciumado (...) tirou a gravatinha-borboleta, desabotoou a gola e arregaçou as mangas da camisa. Bufou, se esforçou para ser dócil. Balbuciou: “Vamos dar uma volta no quintal?”, e ela, olhando o selo: “Mas vai chover, Omar. Escuta só as trovoadas”. Então ela tirou um selo do álbum e ofereceu-o a Yaqub. O Caçula detestou isso (...) olhava dengosa para os dois; às vezes, quando se distraía, olhava para Yaqub como se visse nele alguma coisa que o outro não tinha. (...) Uma pane no gerador apagou as imagens, 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 Livia 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 ensanguentado do irmão. (...) A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse. (*Dois irmãos*, p. 26-28)

Após esse episódio cresce a grande rivalidade entre os irmãos que travam um duelo para toda a vida. Os pais temiam a reação de Yaqub, que ele se tornasse violento, então decidem pela separação dos dois. Omar permanece na casa da família, em Manaus, no âmbito limiar entre a cidade da orgia e a mata amazônica, exótica e erótica. O primogênito é forçosamente arrancado do seio familiar, exilado pelos pais. Vive um ostracismo que o conduz a um “desenraizamento” em relação às suas origens. Omar, por sua vez, é empurrado a uma vida desregrada, orgiaca, lançando-se a uma queda vertiginosa.

“Cara de lacrau”, diziam-lhe na escola. “Bochecha de foice.” Os apelidos, muitos, todas as manhãs. Ele engolia os insultos, não reagia. Os pais tiveram de conviver com um filho silencioso. Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou. Yaqub partiu para o Líbano com os amigos do pai e regressou a Manaus cinco anos depois. Sozinho. (*Dois irmãos*, p. 28, 29)

Tempos depois, já de volta a Manaus, o filho exilado é reconhecido pelo seu silêncio – em parte pela pouca prática da língua materna durante o período de ausência, por outro lado pelo ressentimento contido e por sua tendência a circunspeção.

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. Era o mais silencioso da casa e da rua, reticente e extremo. Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números. “e para isso”, dizia o pai, orgulhoso, “não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro.” (*Dois irmãos*, p. 31)

A ascensão do matemático leva-o a buscar voluntariamente seu deslocamento para outra cidade, São Paulo, tornando-se “um outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil.” (*Dois irmãos*, p. 61). Em contraposição, o irmão mantém-se em seu ambiente, no Norte, na região manauara, ele “era presente demais: seu

corpo estava ali, dormindo no alpendre. O corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna.” (*Dois irmãos*, p. 61). Yaqub conquista sua autonomia e passa a construir sua identidade sobre os fragmentos de experiências vividas na adolescência.

Esse Yaqub, que embranquecia feito osga em parede úmida, compensava a ausência dos gozos do sol e do corpo aguçando a capacidade de equacionar. (...) O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Bares, do Acapulco, do Cheik Club, do Shangri-Lá. (...) Halim preparava uma reação, uma punição exemplar, mas a audácia do Caçula crescia diante do pai. Não se vexava, parecia um filho sem culpa, livre da cruz. Mas não da espada. (...) O pai o repreendia, dava o exemplo do outro filho, e Omar, mesmo calado, parecia dizer: Dane-se! Danem-se todos, vivo a minha vida como quero. (*Dois irmãos*, p. 32, 33)

Demarcados alguns traços da dessemelhança inscrita entre os gêmeos, desenha-se a impossibilidade de conciliação entre ambos, tendo em vista serem estranhos entre si, tamanha a incompatibilidade existencial.

Neste sentido, os irmãos descobrem-se oponentes, contrários, estranhamente inimigos. Rivalidade que deveria permanecer oculta, mas veio à luz; o estranho, o que é doméstico é, ao mesmo tempo, forasteiro (*unheimlich*).

A cicatriz no rosto de Yaqub sintetiza o traço de estranhamento em relação ao seu par consanguíneo; marca em forma de meia-lua, estampa de uma estrangeiridade definida por um duelo implacável. Duplos que, em confronto, não subsistem no mesmo espaço.

Os dois se olharam. Yaqub tomou a iniciativa: levantou, sorriu sem vontade e na face esquerda a cicatriz alterou-lhe a expressão. Não se abraçaram. Do cabelo cacheado de Yaqub despontava uma pequena mecha cinzenta, marca de nascença, mas o que realmente os distinguia era a cicatriz pálida e em meia-lua na face esquerda de Yaqub. Os dois irmãos de encararam. Yaqub avançou um passo, Halim disfarçou, falou do cansaço da viagem, dos anos de separação, mas de agora em diante a vida ia melhorar. Tudo melhora depois de uma guerra. (...) Pouco falaram, e isso era tanto mais estranho porque, juntos, pareciam a mesma pessoa. (*Dois irmãos*, p. 24, 25)

Demarcada está a heterogeneidade entre os irmãos, o que encaminha ao inexorável apagamento de um deles. Para o narrador, a presença indolente de Omar, o tom de sua voz sempre presente parecia querer apagar a existência de Yaqub. O Caçula caçoava das cartas e das fotografias que o irmão enviava à família no longo período que viveu em São Paulo.

Não participava da leitura das cartas, ignorava o oficial da reserva e futuro politécnico. No entanto, mangava das fotografias expostas na sala. “Um lesão com pinta de importante”, ele dizia, e com uma voz tão parecida com a do irmão que Domingas, assustada, procurava na sala um Yaqub de carne e osso. A mesma voz, a mesma inflexão. Na minha mente, a imagem de Yaqub era desenhada pelo corpo e pela voz de Omar. Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub. (*Dois irmãos*, p. 62)

A semelhança física não se dá, para os irmãos, como recurso de autoconhecimento e de aproximação do outro; é, pelo contrário, pretexto para o distanciamento irremediável e para os danos irreparáveis que daí decorrem. Neste sentido, Yaqub e Omar não se vêem um no outro; cada qual se posiciona em relação especular, como traço da rivalidade, do ódio, da diferença. Nas palavras de Nael, “o duelo entre os gêmeos era uma centelha que prometia explodir.” (*Dois irmãos*, p. 62). Para Kristeva, o estrangeiro, o estranho, habita em nós mesmos, ainda que simbolize o ódio e a opacidade do outro:

(...) traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro. (...) Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. (...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros (...) Mas a insistência de um revestimento – bom ou mau, agradável ou mortífero – perturba a imagem jamais uniforme de sua face e lhe imprime a marca ambígua de uma cicatriz (...). (KRISTEVA, 1994, p. 9-12)

A constatação dessa estranha duplicidade entre os gêmeos, gravada no rosto em forma de cicatriz, encaminha a considerar tal marca como o rastro que presentifica, ou que sintetiza, a condição desses indivíduos, cuja impossibilidade de convívio leva à separação, ao exílio irremediável, ainda que este apresente-se na forma de silêncio. O ressentimento e a vingança, por parte de Yaqub, são o que de mais forte e decisivo representam para tal distanciamento. Seu ressentimento expressa-se em palavras ásperas ou em frases reticentes, que deixam suspensos os dramas interiores que poderiam talvez revelar outras facetas do passado do narrador. O esquecimento traça aqui uma fronteira intransponível, pois o que se cala na memória de Yaqub sobre sua experiência passa a pertencer somente a ele.

“Não morei no Líbano, seu Talib.” A voz começou mansa e monótona, mas prometia subir de tom. E subiu tanto que as palavras seguintes assustaram: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. 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...”.

“Talib, não vamos falar...”.

“Não pude esquecer outra coisa”, Yaqub interrompeu o pai, exaltado. “Não pude esquecer...”, ele repetiu, reticente, e se calou. (*Dois irmãos*, p. 1118, 119)

Sem se dar conta, o estrangeiro, o outro, habita estranhamente dentro de si; considerando as palavras de Rânia sobre a sordidez do irmão, o narrador diz que a irmã dos gêmeos

Foi corajosa: na reclusão que lhe era vital, na solidão de solteirona para sempre, escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. 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. (*Dois irmãos*, p. 261)

Assim, a percepção do grande abismo existente entre os irmãos traz à tona a revelação da recusa do outro, do diferente, do estranho que conduz a uma identificação daquilo que um é em relação ao outro: extensão e negação, simultaneamente. Ou, nas palavras de Kristeva, “a face oculta da identidade” (1994, p. 9), a visão incômoda da ausência de uma homogeneidade.

4.5 A linguagem do exílio

Esse sentimento de estranhamento em relação à própria terra é experimentado por Hakim, o filho mais chegado de Emilie em *Relato de um certo Oriente*. Hakim, filho de imigrantes, nascido em Manaus, fora iniciado na língua árabe pela própria mãe, aprendendo sem nenhum método a língua e a cultura de seus ancestrais.

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo de entrar naqueles lugares, e não entendia porque o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. 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 (...). ela ensinava sem qualquer método, ordem ou seqüência. Ao longo dessa aprendizagem abalroada eu ia vislumbrando, talvez intuitivamente, o halo do “alifebata”, até desvendar a espinha dorsal do novo idioma (...). (*Relato*, p. 51)

A aprendizagem da língua árabe inscreve em Hakim uma memória ligada à família imigrante, a tradição de uma cultura que não conhece em sua raiz, mas como legado familiar e forma de resistência a uma homogeneização do estrangeiro na terra do outro. Com isso, Hakim encontra-se cindido, diante de uma dualidade identitária que o afasta da terra ancestral e, ao mesmo tempo, lhe impõe temor diante da própria terra amazônica.

Esse sentimento de exílio encontrado em Hakim é expresso em uma passagem em que revela sua relutância em avançar para além dos limites da cidade evitando aventurar-se a conhecer a floresta, que o amedrontava.

Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. (*Relato*, p. 82)

Há, portanto, nesse filho de imigrantes uma hesitação criada pela convivência diária, na escola e nas ruas, com a língua *materna* (que curiosamente, aqui, não é a língua da mãe) e, dentro de casa, com a língua da família libanesa, dando a ele a “impressão de viver vidas distintas.” (*Relato*, p. 52). Por outro lado, esse compartilhamento dava a Emilie a comodidade de sentir-se em sua própria terra, chegando a entregar-se às lembranças do Líbano descrevendo-o, sem se dar conta, em árabe à empregada Anastácia:

Impassível, com o olhar vidrado no rosto de Emilie, Anastácia aproveitava uma pausa na voz da patroa, empinava o corpo e indagava: como é o mar? o que é uma ruína? onde fica Balbek? Às vezes Emilie franzia a testa e me cutucava, querendo que eu elucidasse certas dúvidas. É curioso, pois sem se dar conta, tua avó deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que nesses momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado e de Manaus. (*Relato*, p. 90)

A aprendizagem da língua árabe pelo filho manauara, como eleito para guardar a memória da tradição da família, colocava Hakim em posição privilegiada para Emilie. Ele percebeu que a mãe ensinou somente a ele, excluindo os dois irmãos inominados e a irmã Samara Délia, para que pudesse com ele compartilhar todos os momentos de sua vida,

inclusive os de despedida. Era como se a vida da mãe o contaminasse e impusesse a ele a responsabilidade de continuar a tradição da família libanesa naquela terra estrangeira.

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, desprendida de tudo, ela podia eleger os caminhos por onde passa o afeto: o olhar, o gesto e a fala. Quando lhe comuniquei diante dos outros irmãos a minha decisão de ir embora daqui, ela expressou sua surpresa com uma torrente verbal que só nós dois entendemos. (*Relato*, p. 102, 103)

Contudo, um motivo bastante incisivo faz com que Hakim diga: “Na verdade, fui eu que me exilei para sempre” (*Relato*, p. 81). Essa frase é explicada por ele ao mencionar sua indignação diante do tratamento de dominação sutil exercido sobre os nativos manauaras pelos imigrantes, inclusive em sua própria casa.

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 da refeição. 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. (...) Vozes ríspidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado. [Tudo isso] me deixou constringido e apressou a minha decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe. (*Relato*, p. 86)

No sobrado da família de Hakim não era diferente o tratamento hostil para com os nativos, porém não da parte do marido de Emilie, que se enfurecia ao saber das investidas abusivas às empregadas. Certa ocasião, o pai irrompeu na casa com um cinturão na mão, enraivecido ao saber que uma das domésticas havia engravidado de um dos irmãos de Hakim.

Estava lendo no quarto quando escutei um alvoroço na escada: gritos, choro, convulsões. Corri para ver o que acontecia, e vi um dos meus irmãos arrastando uma das nossas ex-empregadas com um bebê entre os braços. (...) A mulher levou a criança à Parisiense e contou coisas a meu pai. Foi uma das poucas vezes que o vi cego de ódio, os olhos incendiados de fúria. (...) fiquei estatelado ao divisar seu corpo alto e um pouco curvado surgir no vão da porta; levava enroscado no punho o cinturão, tal uma serpente negra e delgada; (...) e escutei também, pela primeira vez nos seus acessos de fúria, uma frase em português; gritou entre pontapés e murros na porta, que um filho seu não pode escarrar como um animal dentro do corpo de uma mulher. (*Relato*, p. 86, 87)

Embora Emilie, muitas vezes, se referisse às “caboclas” como “umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e

uns trocados” (*Relato*, p. 87), a matriarca, em relação a Anastácia Socorro, nutria respeito e reconhecimento. Segundo Hakim, Anastácia escapara dos assédios dos irmãos porque suportava tudo e por não ter atrativos físicos.

Em relação aos serviçais, embora o fato de a patroa dar comida e presentes aos empregados e aos filhos pudesse indicar um gesto de generosidade, nas palavras do narrador Hakim, “as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do outro.” (*Relato*, p. 85).

Há, porém, por parte da matriarca, uma relação de respeito e consideração pela riqueza manauara na figura de alguns nativos, como a empregada Anastácia. Embora, às vezes, se queixe de que ela aproveitava-se de sua generosidade para comer bem e que “abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos.” (*Relato*, p. 85), havia uma relação pautada no compartilhamento de saberes no espaço da casa, construído pelo intercâmbio entre culturas e tradições contrastantes.

Há, deste modo, outro nível de ambivalência nas relações entre Emilie e a empregada marcado pelo contraste entre os saberes da tradição árabe de uma parte e da indígena de outra. A patroa procura demarcar o território pela preservação da língua e de alguns costumes da terra natal; a nativa, a seu modo, faz o mesmo, porém seu espaço de intervenção e de influência mostra-se de forma restrita ao seu papel dentro da casa, estabelecendo um jogo entre a linguagem do corpo e do silêncio, que misteriosamente encantava e intrigava a matriarca libanesa e o filho Hakim, que tudo observava, registrando na memória esses dois mundos díspares e atraentes. Luis A. Brandão Santos analisou esta interessante relação entre Emilie e Anastácia:

No caráter remoto das lembranças, na distância radical das referências, na irreduzível diferença de universos, o ponto de contato. No ato de narrar, a servidão se transmuta em comunhão, a

autoridade em compartilhamento. No jogo das vozes, a relação de poder/impotência se matizando para além das fronteiras nítidas dos papéis sociais. Mútua rasura de fronteiras: Emilie, imigrante, instala sua casa, sua *propriedade*, no espaço de Anastácia. Anastácia, serviçal, traz para dentro da casa de Emilie as referências de seu espaço. Nações dentro de nações. Línguas dentro de línguas. Silêncios dentro de silêncios. (SANTOS, 2000, p. 54 – grifo do autor)

Mais uma vez, a casa assume o caráter metonímico do território plural na Manaus imaginária do autor, construído nas narrativas hatounianas, que se aproxima, constata-se, do panorama assistido em outros lugares do mundo.

Nesse espaço de convivência que abriga valores conflitantes e diferenças, cujos marcos não são removidos por inteiro, há momentos em que o silêncio entre esses dois pólos impõe-se como poder de resistência ou como chave de mistérios impenetráveis. Um incômodo, mas fascinante vazio de palavras, rico em significados. Quando Emilie não consegue expressar em português os detalhes de seu mundo, recorre à tradução de Hakim; Anastácia, de outra forma, lança-se à mímica e à imitação onomatopaica na tentativa de se fazer entender. O silêncio se interpõe nos recessos de palavras, frases inteiras, que na verdade eram intraduzíveis, mas revelavam, subrepticamente, um discurso de libertação.

Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o vôo melindroso de uma ave. Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (...) [Nos] momentos de dúvida ou incompreensão, de nada adiantava o olhar perplexo de Emilie voltado para mim; permanecíamos, os três, calados, resignados a suportar o peso do silêncio, atribuído aos “truques da língua brasileira”, como proferia minha mãe. Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar. (*Relato*, p. 91, 92)

Em *Dois irmãos*, o narrador Nael opta por debruçar-se sobre o passado, produzindo uma escrita reveladora de um mundo mesclado, rico em diferenças étnicas, religiosas, culturais, sociais; um território tão próprio do espaço amazônico retratado, quanto representativo de sua natureza híbrida. Qualquer território, por menor que seja, pode abarcar

toda uma diversidade, conter um pouco do mundo como um microcosmo com história e identidade. Os recessos silenciosos neste segundo romance revelam-se pela posição subserviente de Domingas, índia aculturada para servir na casa de estrangeiros. Fora levada para a casa de Zana e Halim alfabetizada e pronta para o serviço doméstico:

Um dia a irmã Damasceno ordenou: que tomasse um banho de verdade, lavasse a cabeça com sabão de coco, cortasse as unhas dos pés e das mãos. Tinha que ficar limpa e cheirosa! (...) A irmã pôs uma touca na cabeça dela e as duas saíram do orfanato (...). Pararam diante de um sobrado antigo, pintado de verde-escuro. (...) Uma mulher jovem e bonita, de cabelo cacheado, veio recebê-las. “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.” (...) Na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela. (*Dois irmãos*, p. 76,77)

Domingas acostumara-se aos hábitos dos patrões, que desde os primeiros anos do casamento não se importavam com a presença (praticamente imperceptível!) da pequena índia, mesmo quando dominados pelos arroubos apaixonados.

Ela se assustava com o estardalhaço que os patrões faziam na hora do amor, e se impressionava como Zana, tão devota, se entregava com tanta fúria a Halim. “Parece que toda a tara do corpo deles aparece nessa hora”, disse-me Domingas, numa tarde em que enxaguava no tanque os lençóis dos patrões. Com o tempo, ela acabou por se acostumar com os dois corpos acasalados, escandalosos, que não tinham hora nem lugar para o encontro. (*Dois irmãos*, p. 65)

A vida subserviente de Domingas também esvai-se pela correnteza do tempo. Sua dignidade fora devassada, fora um ponto de exclamação dentro daquela casa onde conviviam paixões tão díspares. A índia servira à família imigrante como empregada, como confidente, como ama. Mas foi dela que saiu mais um mestiço, clivagem do estranho dentro do seio familiar. Uma fenda humana de onde brota a perquirição da dúvida na forma de um narrador.

O narrador, filho, testemunha a passagem da mãe pela vida e tenta captar dela a energia para dar continuidade à lida diária, para prosseguir vivendo. Um dos afazeres de Domingas que marcou a infância do garoto Nael foi a habilidade artística em esculpir em madeira pequenas miniaturas de bichos da selva amazônica, representações simbólicas e materiais da memória do lugar de origem. O legado de Domingas ao filho, ou o que dela

restou, repercute a imagem dos fragmentos de lembranças de um passado de liberdade na aldeia, junto à natureza e aos seus costumes.

Trouxera para perto de mim o bestiário esculpido por minha mãe. Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia. Assim pensava ao observar e manusear esses bichinhos de pau-rainha, que antes me pareciam apenas miniaturas imitadas da natureza. Agora meu olhar os vê como seres estranhos. (*Dois irmãos*, p. 264, 265)

Domingas projeta-se no trabalho artístico como forma de recuperação da dignidade. Esculpindo seus bichinhos, ela registra um outro tipo de memória, que se “escreve” simbolicamente na representação material dos pedaços de madeira amazônica, matéria-prima da arte.

Raros são os momentos em que esses nativos das histórias de Hatoum conseguem retornar à terra de origem, para rever e “tocar” suas lembranças. Um desses momentos é rememorado por Nael, o que para ele representou uma aproximação de um dos lados de sua ancestralidade. O passeio com a mãe ao longo do rio Negro, que descrevi em capítulo anterior, revelou o contraste entre os mundos da floresta e da cidade, do passado e do presente, marcando as diferentes faces de sua identidade.

O silêncio de Domingas e de Anastácia Socorro, pode representar, para cada uma, o peso da condição subalterna legado pelo papel que desempenham nas casas dos imigrantes. A língua que se cala recobra expressão no gesto do corpo, na mímica, na imitação sonora, na escultura. Gestos de arte que transpõem os limites da imposição social. Segundo Kristeva, o estrangeiro vive o embate com a língua quando é obrigado a “esquecer” a língua materna para poder sobreviver na terra estrangeira. De forma análoga, esses nativos, como que estrangeiros em sua própria terra, recorrem a outros códigos para comunicar sua presença.

Assim, entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio. De tanto falarmos de diversas maneiras, igualmente banais, igualmente aproximativas, não falamos mais. (...) Encurralado nesse mutismo poliforme, o estrangeiro talvez tente, em vez de dizer, fazer (...) Por que então cortar a fonte materna das palavras? O que você imaginava desses novos interlocutores aos quais você se dirige com uma língua artificial, uma prótese? (...) O silêncio não lhe é somente imposto, ele está em você: recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer

muda, propriedade privada de sua discrição orgulhosa e mortificada – luz cortante, esse silêncio. (KRISTEVA, 1994, p. 23, 24)

4.6 Identidades flutuantes

Nas passagens tateantes entre as diferentes línguas e culturas, esses imigrantes e nativos descobrem-se estrangeiros no espaço e no tempo; as paisagens da terra e do passado mesclam-se e movem-se em intercâmbios regidos pela dominação e pela negociação de valores. Segundo Brandão Santos, “na impossibilidade de imaginar a *sua* nação, o exílio é irreversível.” (SANTOS, 2000, p. 57 – grifo do autor).

Impossibilidade que redonda em um exílio de natureza existencial, subjetivo, em que as amarras e os entraves para a liberdade são capitaneados pela estrangeiridade, seja na terra alheia seja na própria pátria. Kristeva ainda observa esse sentimento de exílio medido pelas trocas de posição que muitas vezes ocorrem entre “senhores” e “escravos”, ao dizer que

Todo nativo sente-se mais ou menos “estrangeiro” em seu “próprio” lugar e esse valor metafórico do termo “estrangeiro” primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional. Em seguida, empurra-o para uma identificação, certamente casual, mas não menos intensa – com o outro. (...) Assim, estabelece-se entre os novos “senhores” e os novos “escravos” uma cumplicidade secreta, que não tem, necessariamente, conseqüências práticas na política ou na jurisprudência (...), mas cava uma suspeita, sobretudo no nativo: será que estou realmente em casa? Será que sou eu o serão *eles* senhores do “futuro”? (KRISTEVA, 1994, p. 27)

Em um interessante ensaio de Milton Hatoum sobre a visão da terra original, no olhar de Euclides da Cunha voltado para a história social da Amazônia, o autor explora o trabalho artístico do homem da terra como forma de expressão de sua ânsia por liberdade. Hatoum observa que “a arte do seringueiro (...) espelha (...) a dor e o desespero de quem o esculpiu.” Comentando sobre os bonecos confeccionados para as festividades locais, diz que

Aqui, o fazer artístico, o trabalho essencialmente humano, é uma espécie de parênteses no sofrimento de uma vida inteira. Ao trabalho árduo, brutalizado e alienado, contrapõe-se o trabalho criativo do pintor e escultor que constrói aos poucos sua arte, “expressão concreta de uma realidade dolorosa.” (...) Os expatriados em sua própria pátria são inúmeros no Brasil e no mundo todo... A imagem da multidão de fantasmas vagabundos penetrando em recintos de

águas mortas dá a dimensão trágica desses protagonistas de uma vida erradia. (HATOUM, 2002, p. 331, 335)

Interessante, ainda, notar que os mundos díspares representados por Hatoum são metáforas da confluência de culturas e de saberes trazidos pelas tradições de cada um dos imigrantes e nativos que povoam essa Manaus imaginária e rememorada em ambos os romances. As inquietações que esses indivíduos trazem consigo são as do exilado que vive o constante deslocamento intimamente marcado pelo sentimento de não ter raiz, de estar fora de lugar. Esse panorama assemelha-se a diversas histórias vividas por vários exilados, migrantes e refugiados por diversos motivos e em diferentes lugares do planeta. Nos dois romances, esse encontro é simbolizado pela confluência das águas mediterrâneas com as amazônicas. Sobre isso Marli Fantini observa:

Tão verossímil na ficção quanto na realidade imaginada dos imigrantes, o entrecruzamento das águas do Mediterrâneo com as águas do Amazonas desemboca, como o rio profundo que o exilado traz dentro de si, na ponte que *reúne* enquanto é atravessada por inumeráveis diferenças. Tais imagens em Hatoum assinalam o fenômeno das múltiplas superposições de culturas e evocam as bandeiras móveis e intercambiáveis (...). A partir do fenômeno de crescentes migrações, vão-se matizando até se borrarem os marcos referenciais entre águas, línguas e fronteiras (...). (FANTINI, 2004, p. 178)

Diante das observações de Hatoum e constatando, em outros ensaístas, essas mesmas concepções sobre fronteiras como elementos constitutivos da literatura, é possível enquadrá-lo dentro de um cenário estético e histórico, de autores que se aproximam das questões do exílio na tentativa de compreendê-lo e também de dar-lhes um espaço de expressão.

Edward Said em suas “Reflexões sobre o exílio” tece observações contundentes sublinhando que o tema do exílio, a despeito do horror e da violência que verdadeiramente representam para a humanidade, pois “é produzido por seres humanos para outros seres humanos”, tem servido de mote para a proliferação de grande parte da produção literária do século XX. No entanto, na sua compreensão, os artifícios estéticos não são suficientemente eficazes para transmitir as mutilações vividas pelos exilados. Assim,

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma

angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (SAID, 2003, p. 47)

As visões e os sentimentos de exílio que exalam das narrativas de Hatoum podem ser entendidos como as inquietações sempre presentes no indivíduo que se desloca da terra de origem, como os imigrantes libaneses (e também de outras nacionalidades), e que se instalam em Manaus na esperança de uma nova vida. Tal sentimento de estranhamento, de expatriação, não deixa de estar presente também nos nativos, menos pelo fato de terem saído do interior ou de aldeias indígenas, do que por experimentarem a exploração servil por parte dos “verdadeiros” estrangeiros.

Neste sentido, segundo vimos, o nativo e o imigrante perdem referências identitárias: são, e ao mesmo tempo, não são estrangeiros. A sensação de não pertencer à própria terra, sob o olhar de estranhamento dos conterrâneos encaminha ao sentimento ambíguo de que o que é familiar convive com o que é estranho (*unheimlich*).

A noção de território como algo caro ao autor sintetiza na casa dos imigrantes libaneses o cenário das desavenças, das paixões, das concórdias e discórdias entre seus membros. É também na casa que, metonimicamente, entrecruzam-se os olhares das diferenças culturais, que significa ponto de partida e de chegada dos narradores de ambos os romances na busca pelas explicações sobre origens, inquietações identitárias.

Assim, a busca de si é sempre um percurso, nunca uma chegada definitiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE MEMÓRIAS E EXÍLIOS, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A memória tem papel fundamental para a formação do indivíduo. Sendo ela nossa face mais subjetiva de conhecimento do mundo, propicia nossa identificação como indivíduos e como membros de uma coletividade. Sua constituição está vazada pelas lembranças e pelo esquecimento, imprescindível ao equilíbrio do ser humano.

A recorrente busca pela origem, por parte dos narradores, reflete-se como problematização em torno da identidade como elemento crucial na construção da narrativa de Milton Hatoum, uma vez que a incógnita em relação às suas paternidades perdura ao longo dos romances. Ambos os narradores fincam estaca no presente, dando partida ao discurso das reminiscências, depois de anos de ausência da terra e da casa da infância. Esses narradores, filhos agregados de imigrantes, buscam no passado, a partir de um presente re-significado, explicações que possam amenizar as inquietações que carregam a respeito de suas identidades.

O tecido de memórias de que são feitos os textos de Hatoum é urdido pelo entrecruzamento daquilo que se lembra das experiências vividas pelos narradores entrelaçado aos relatos retrospectivos que recolhem e reavivam no discurso que engendram. O material rememorado, por não se mostrar cronologicamente ordenado, apresenta sempre lacunas que são preenchidas pela imaginação, por isso a memória

“inventa” passagens supostamente vividas ou palavras que poderiam ser pronunciadas, procurando dar uma forma mais coerente àquilo que é trazido (e traduzido) da memória ao discurso.

Há, portanto, uma forte vinculação entre o que é lembrado e o que é esquecido, pois sem o esquecimento não suportaríamos a carga informacional e emocional envolvidas no relembrar. Daí o discurso literário lidar com a imaginação, escape para o peso das lembranças, recurso empregado frente à impossibilidade de dar forma a matéria tão disforme e desordenada como é a da memória.

A consciência do tempo irrecuperável, que impetra sobre o sujeito uma força inquietante e motivadora do conhecimento de si mesmo, une-se à suposição de que as lembranças refazem-se sob o influxo dos valores do presente e prestam-se ao delineamento desse indivíduo, como ser representado (re-apresentado!) como um outro, um “novo” sujeito, relido nas lembranças revisoras das experiências vividas.

Do ponto de vista narrativo, o discurso dos narradores parte de um presente prenhe de inquietações e de questões não resolvidas sobre a própria condição identitária. Esses narradores, em ambos os romances, buscam no passado respostas para as mais profundas inquietações relativas ao seu lugar como sujeito no mundo. Empreendem, portanto, um deslocamento por meio da memória em direção à gênese.

Deste modo, a memória não é só lembrar, é também esquecer. No jogo entre a lembrança e a imaginação, o esquecimento desempenha papel importante para a motivação dos relatos e impulsiona os narradores à busca identitária que perpassa suas histórias. Esquecer é preciso como forma de resistência, para que se preservem os traços identitários. De acordo com Borges no poema transcrito na epígrafe, o esquecimento pode efetuar uma aproximação daquilo que se é verdadeiramente, pois tendo experimentado “tantas coisas”, o eu lírico afirma: “agora posso esquecer-las (...) chego ao meu centro, (...) ao meu espelho.

Logo saberei quem sou.” (BORGES, s.d. *apud* WEINRICH, 2001, p. 289). Retomando o que assevera o lingüista alemão, modernamente pode-se “atribuir também ao esquecimento uma certa verdade.” (WEINRICH, 2001, p. 21).

Na construção das narrativas hatounianas estabelece-se um jogo entre o que é lembrado, o que é esquecido e o que é preenchido pela imaginação, implicando em um desacordo entre o presente e o que se revela do passado. Deste modo, a lembrança, a imaginação e o esquecimento são os pontos cruciais a nortear a busca identitária da narradora sem nome de *Relato de um certo Oriente* e de Nael de *Dois irmãos*. O que comanda essa busca de explicações sobre suas origens não é um mero desejo de conhecimento da infância, mas a força que os impulsiona nasce do sentimento de perda e de desenraizamento, o que leva esses narradores ao retrospecto de suas vidas, motivados pelo esquecimento, no intuito de conhecimento de sua gênese.

Há, também, um trabalho metalingüístico de narrar a construção da própria narrativa, à medida que os narradores desenrolam o novelo de suas histórias na casa da infância. Ao ceder a voz a outros personagens, imigrantes estrangeiros, constrói-se uma malha discursiva sustentada pelo processo dialógico em que uma cadeia de citações delineia o encadeamento de histórias encaixadas. Assim, o jogo discursivo é perpassado por um “coral de vozes dispersas” como recurso de inscrição, de representação e de tensão quanto à construção dos narradores e dos personagens. A diversidade de vozes, à qual recorrem os narradores para a árdua tarefa de “revisitação” do passado, torna-se audível por meio de uma tentativa de ordenação desse multivocalismo, pois a lembrança procura dar ao conteúdo da memória uma ordem mentalmente mais coesa com o presente.

Deste modo, as múltiplas vozes que confluem na escrita das memórias auxiliam na construção do mosaico identitário dos narradores – manauaras e filhos agregados das

famílias libanesas –, pois essa busca se dá ao esbarrar sempre com o Outro, o estranho, o desenraizamento e a estrangeiridade.

Neste sentido, o que vem à tona nos relatos são, também, os retrospectos de vida dos outros personagens, apontando caminhos para uma perspectiva particularizada em relação ao passado. Diante da impossibilidade de transcrição da fala “engrolada” dos imigrantes que conviveram com a narradora inominada e daqueles que viveram na casa familiar de Nael, esses depoentes não poderão ser reconhecidos por marcas lingüísticas peculiares, pois o padrão formal adotado na escritura das memórias, em termos de discurso, tende a homogeneizar os falares, dando a conhecer apenas o conteúdo dos relatos. Os fragmentos colhidos, dessas vidas que transitaram na infância dos narradores, não poderiam formar um todo uno, inteiriço. Deste modo, a identidade desses indivíduos é construída pelo olhar do Outro e pela visão que têm de si mesmos, o que leva inevitavelmente a um estranho sentimento de não-pertença, de estar à deriva em um exílio interior. Das indagações da memória diante do esquecimento ao exílio subjetivo, em que o indivíduo experimenta “uma fratura incurável” no seu íntimo, a identidade flutua entre as memórias em contraponto, questionando a condição de ser ou não estrangeiro na própria terra.

A busca de si mesmo continua em aberto para os narradores, indicando e confirmando que a identidade é algo por escrever, pois o que fica da leitura das obras é sempre uma história em suspensão, algo por se finalizar, uma busca que não encontra seu objeto de desejo, um questionamento que ronda seus narradores buscando a si mesmos, nos meandros da memória.

Na confluência para o texto de diferentes relatos que circundam os narradores, a morte de pessoas próximas, consideradas como verdadeiros relicários da memória, levam à valorização das lembranças. A lembrança ligada a alguém morto desencadeia sucessivas

histórias que se banham também no lago do esquecimento. A morte da matriarca Emilie desencadeia sucessivas histórias que confluem na memória da narradora inominada, somadas aos relatos que recolhe. A morte iminente de Zana enseja para o narrador a abertura do relato de experiências vividas no passado. Uma forma de resistir ao apagamento dessas histórias de vida é a materialização, por meio da escrita, dessas experiências, não só como forma de transmissão socializada, mas também como forma de construção de um memorial das lembranças. Benjamin observa que

Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo. Os cultos, com os seus cerimoniais, com as suas festas (...), realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória. Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante a vida. (BENJAMIN, 1975, p. 38)

Como modo de lidar com tamanha amplitude das fraturas interiores do sujeito diante da morte e da separação dos entes queridos, que reverberam nas relações com o outro, o indivíduo busca seu lugar no mundo, pelo autoconhecimento, demarcando uma subjetividade que não se restringe ao indivíduo, mas se expande ao universal. Assim, a crise do indivíduo reflete o caráter disfórico e angustiante da modernidade, sob um tom melancólico de perda irreparável.

Milton Hatoum escreve com a pena da memória, seu discurso é perpassado pela imaginação criadora que bebe tanto nas fontes de Mnemosine quanto no lago Lete. Sua história atravessa a dos personagens, sem gravar neles traços reconhecíveis de sua própria feição, de sua biografia. Por isso, a vida que pulsa nas páginas de seus romances extrapola a qualquer resgate da história particular do autor. Nas palavras de Hatoum:

Às vezes o vínculo com a sociedade ou sua história é sutil, e só se revela como uma sombra ou um traço fino na espessura do texto que o olhar perscrutador do leitor acaba por descobrir. Mas o chão comum do escritor é sua relação com a memória. Saber reformular o passado ajuda a pensar e a imaginar o presente. (HATOUM, 2006b, p. 26, 27)

A Manaus imaginária de Hatoum reúne mundos díspares de certo canto do Brasil onde índios manauaras tornam-se empregados a serviço de libaneses e estrangeiros tornam-se patrões. Uns e outros são indivíduos em busca de territórios, onde se negociam valores e tradições que teimam em permanecer inscritos no palimpsesto da memória. A condição de exílio dos narradores e personagens envolvidos nesses relatos decorre tanto do deslocamento espacial como do temporal; esse deslocamento ocorre, respectivamente, em vista do desenraizamento da terra natal e das experiências retomadas do manancial da memória.

Desse modo, as dessemelhanças destacam-se entre os fragmentos resultantes de conflitos existenciais do indivíduo em busca de sua identidade. Busca que se dá em um tempo regido prioritariamente pelo individualismo. Neste sentido, essa “odisséia” particular alcança proporções inusitadas, já que o ponto de chegada – a compreensão do ser e estar no mundo – parece afastar-se a cada passo dado em sua direção.

Diante do projeto inacabado da busca identitária a que se lançam os narradores hatounianos, esses sujeitos instalam-se sobre uma “cidade flutuante”, como o homem contemporâneo que vive, na verdade, sobre um terreno movediço, flutuando sobre as palafitas rodeadas pelas incertezas impostas pela dissolução de parâmetros, antes (supunha-se) tão sólidos. Essa noção de instabilidade, de distanciamento, de isolamento causado por desajustes nas relações, assistidos em ambos os romances, leva-me a pontuar essa tão intensa busca da identidade como a busca de um “elo perdido”, viabilizado pelo retorno ao espaço da infância e às experiências de ausências e de perdas. Verdadeiro exílio em que se instala o sujeito, figura de uma ilha flutuante em águas sem remanso.

A busca identitária tão repassada nesses meandros, nos recônditos do texto, continua a processar outras memórias e muitas histórias. A escrita desses relatos é apenas amostra de momentos pinçados no grande e caudaloso rio da vida.

Essas histórias continuam, em tantas edições quantas forem localizadas no imaginário de poetas, contistas, personagens... narradores... Talvez estes sejam remadores dentro da canoa onde se tem a impressão de que “remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio.” (*Relato*, p. 124).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética; a teoria do romance*. 5.ed. São Paulo: Annablume/ HUCITEC, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire In: ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J.; BENJAMIN, W. *Textos escolhidos – Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62.

_____. O narrador; observações sobre a obra de Nicolau Lescov. In: ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J.; BENJAMIN, W. *Textos escolhidos – Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63-81.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 4.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d.

_____. Escavando e recordando. In: _____. *Rua de mão única*. 5.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas. Vol. II)

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória*: de senectute e outros escritos autobiográficos. 8.ed. Trad. Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1998. Vol. I, p. 539-546.

_____. Elogio da sombra. Disponível em: <http://www.releituras.com/jlborges_elogio.asp>
Acesso em: janeiro/2007

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*, lembranças de velhos. 2.ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ Ed. da USP, 1987.

CASTRO, Cláudia Monteiro de. Paris, Pasárgada de Proust. *Revista Cult*, ano V, n. 52, p. 20-24, nov./2001.

CHAMBERS, Iain. *Border dialogues*: journeys in post-modernity. London: Routledge, 1990. p. 140. In: HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

CODENHOTO, Christiane Damien. As mil e uma noites, o cânone eterno. *Biblioteca Entrelivros*: para entender o mundo árabe. São Paulo, Ano I, n. 3, p. 58-65, mar. 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz*; a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas; hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In:____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Além do princípio de prazer. In:____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (vol. XVIII)

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista – Milton Hatoum. *Revista Collatio – Estudos acadêmicos*, ano IV, n. 6, 2001. Disponível em: <[http://: www.hottopos.com/collat6/milton1.htm](http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm)>

HARDMANN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. Rio de Janeiro, *Revista Tempo Brasileiro*, n. 141, v. 5/15, abr.-jun., 2000

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

_____. Passagem para um certo Oriente. *Remate de males*. Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

_____. Escrever à margem da história. *Revista Collatio – Estudos acadêmicos*, ano IV, n. 6, 2001. Disponível em: <<http://: www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>

_____. Expatriados em sua própria pátria. *Cadernos de literatura brasileira*, n. 13/14, p. 318-339, 2002.

_____. “A parasita azul” e um professor cassado. *EntreLivros*. São Paulo, Ano I, n. 1, p. 26-27, mai. 2005.

_____. Um jovem, o Velho e um livro. *EntreLivros*. São Paulo, Ano II, n. 13, p. 26-27, mai. 2006.

_____. Contra o cinismo e o conformismo. *EntreLivros*. São Paulo, Ano II, n. 17, p. 26-27, set. 2006.

HOUAISS, Antonio et. al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. S.l: Ed. Objetiva, 2001.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estud. av.**, São Paulo, v. 3, n. 6, 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 Set 2006.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Um mundo de letras e literatos. *Biblioteca Entrelivros: para entender o mundo árabe*. São Paulo, Ano I, n. 3, p. 48-53, mar. 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz; a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed./ São Paulo: FAPESP, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, n. 41, v. 1, 2004, p. 121-135.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2000. Caderno Especial-Jornal de Resenhas. Disponível em: <<http://www.1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde12082000.htm>> Acesso em: 15/10/2005

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 3.ed. Trad. Carlos Vogt. Campinas-SP: Pontes, 2001.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: _____. *Pela mão de Alice; o social e o político na pós-modernidade*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; NELAM/FALE/UFMG, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Línguas estranhas. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; NELAM/FALE/UFMG, 2000.

_____. Auster topógrafo: espaço urbano contemporâneo. *Revista de estudos de literatura: textualizações do contemporâneo – culturas de expressão anglo-germânica*. Belo Horizonte, vol. 5, p. 107-123, out./1997.

SCRAMIM, Susana. Entrevista Milton Hatoum. *Revista Cult*, n. 36, p. 4-9, jul./2000.

_____. O território da identidade. *Revista Cult*, n. 36, p. 10-11, jul./2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Apresentação da questão. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 59-89.

_____. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 391-418.

SOUSA, Germana H. P. De. Entre o cedro e a seringueira: certos relatos de Milton Hatoum. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 14, p. 23-37, jul./ago. 2001.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de; MATHIAS, Heliane Aparecida Monti (col.). *Entre olhares e vozes; foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. Dois irmãos: duplos estranhos. SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e; TOLLENDAL, Eduardo José; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (org.) *Literatura: caminhos e descaminhos em perspectiva*. Uberlândia: EDUFU, 2006, p. 579-586. CD-ROM.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 16 de março de 2007

NOEMI CAMPOS FREITAS VIEIRA