

DUMAS, Alexandre. *Um dîner chez Rossini*. Disponível em: <<http://www.dumas-pere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r33>>. Acesso em: fev. 2007.

GUSDORF, Georges. *La découverte de soi*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

_____. *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris: Odile Jacob, 1991a.

_____. *Auto-bio-graphie. Ligne de vie 2*. Paris: Odile Jacob, 1991b.

HALKBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994.

MICHELET, Jules. *Introduction à l'Histoire universelle*. Paris: Bibliothèque Larousse, 1930. t.I, p.179-234.

NORA, Pierre. Les mémoires d'État: de Comynnes à de Gaulle. In: _____. (Dir.) *Les lieux de la mémoire*. La République. La Nation. La France. Paris: Gallimard, 1997. p.787-850.

ZANONE, Damien. Temps des historiens, temps des mémorialistes: complémentarité et rivalité. *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, Le temps et les historiens, 2002. Disponível em: <<http://rh19.revues.org/document432.html>>. Acesso em: jan. 2007.

Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum

Daniela Birman*

RESUMO: Examinaremos neste artigo as experiências de subjetivação atravessadas pelos narradores dos dois primeiros romances do escritor Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. Segundo buscaremos sustentar, ao se dedicarem à escrita do livro que lemos e a um trabalho com a memória e com o esquecimento, esses dois personagens passam por um processo de erosão e constituição de si por meio do qual eles elaboram seu passado e criam o eu que nos narra. Enquanto no *Relato de um certo Oriente* o destaque é dado à dimensão negativa desse processo, à erosão de si, em *Dois irmãos* o acento está naquela positiva, no acompanhamento de Nael em sua conquista e assunção de um nome.

PALAVRAS-CHAVE: Hatoum, experiência de subjetivação, memória.

ABSTRACT: This article examines the different forms of subjectivation experienced by the narrators of the first two novels by Brazilian author Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* and *Dois irmãos*. As I look to show, in dedicating themselves to writing the book we are reading and to the work of memory and forgetting, these two characters undergo processes of self-erosion and self-constitution through which they elaborate their past and create the self that narrates to us. While in *Relato de um certo Oriente* prominence is given to the negative aspect of this process, the erosion of self, in *Dois irmãos* the emphasis is positive, accompanying Nael as he acquires and assumes a name.

KEYWORDS: Hatoum, experience of subjectivation, memory.

Introdução

No final do *Relato de um certo Oriente*, romance de estréia de Milton Hatoum (1989), a narradora anônima

* Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro (RJ).

da trama nos descreve os obstáculos enfrentados para organizar sua carta ao irmão, correspondência que constitui o livro que lemos. Para contar a seu remetente a história de formação e esfacelamento da família deles e a morte da mulher que os criou, a personagem recolheu depoimentos de parentes e amigos, gravando fitas e fazendo anotações em dezenas de cadernos. Ela se debateu, contudo, com a extrema dificuldade em ordenar os testemunhos reunidos e as lembranças revividas. A narradora termina por arranjar o relato recorrendo à própria voz, comparada àquela de um pássaro:

Quantas vezes recomencei 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 um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias resoavam 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 norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (Hatoum, 1989, p.165-6)

Como pretendemos mostrar, essa comparação da narradora com a figura de um pássaro gigantesco e frágil, que plaina sobre as vozes do passado, sugere um processo de criação de si alcançado por meio da escrita e da elaboração dos sofrimentos da infância. Tal procedimento terá continuidade na obra do autor. Com efeito, no segundo romance do escritor, *Dois irmãos* (Hatoum, 2000), o narrador também reinventa a si mesmo por meio da redação do livro que lemos e do trabalho com a memória. Assim, ao chegar ao final de sua história, após ter interpretado criticamente a ordem clientelística à qual era submetido e superado a dúvida sobre a identidade de seu pai que o

corroia, ele parece ter rompido com a condição de extrema exclusão em que se encontrava no passado e constituído um novo eu. Nesse momento do livro, o narrador, que havia permanecido anônimo ao longo de mais de 200 páginas, nos revelará pela primeira vez chamar-se Nael.

Neste artigo, sustentaremos a hipótese de que esses dois narradores de Hatoum atravessaram uma *experiência de subjetivação*¹ criando, por meio da escrita, da escavação da memória (e do trabalho do esquecimento), um eu para relatar sua história e aquela da família na qual cresceram. Ao os acompanharmos nesse processo, buscaremos ainda indicar diferenças de acento entre as dimensões negativa e positiva dessa experiência. No *Relato de um certo Oriente*, o destaque maior é dado à ruptura de si, ao despedaçamento dos antigos limites faciais, aos deslocamentos e às hesitações da personagem fantasmagórica. Esses movimentos, contudo, também implicarão uma dimensão positiva, visto que a ordenação da carta da narradora a levará à invenção de uma voz inspirada no vôo de um pássaro, voz essa com a qual ela partilhará sua história libertando-se de parte do peso do passado. Já em *Dois irmãos*, o relevo está na conquista e assunção de um nome na sociedade da qual o narrador era excluído. Essa conquista, como veremos, também envolverá a recusa (e destruição) de uma determinada máscara, aquela que o mantinha invisível ou submisso.

O buraco no meio do rosto

A narradora do *Relato de um certo Oriente* é uma mulher que havia sido criada meio como filha, meio como neta, por Emilie, matriarca da família de origem libanesa que ocupa o centro da trama. Recém-saída de uma clínica psiquiátrica, ela retorna a Manaus, sua cidade natal, depois de quase duas décadas de ausência. A partir dos acontecimentos que se desenrolam com a sua chegada, ela vai relembando e descobrindo histórias do seu passado e da família que a adotou.

¹ Ao ressaltarmos a experiência de subjetivação dos personagens, chamamos a atenção para a possibilidade de constituição de um sujeito que não seja nem, por um lado, aquele soberano, fundador e enraizado num solo nem, por outro, aquele definido unicamente pela erosão de si, pela transgressão dos limites e das normas do seu meio. Esta "terceira margem" foi indicada por Michel Foucault (1985, 1994a, 1994b), acreditamos, quando ele se dedicou ao estudo das práticas de si e da estética da existência na cultura greco-romana da Antiguidade. Com efeito, ao se debruçar sobre os exercícios que estóicos praticavam sobre si mesmos, ele apontava para um processo de elaboração de si que podia ser entendido para além da simples aplicação ou interiorização de regras universais. A estética da existência é antes interpretada pelo autor como um exercício por meio do qual o sujeito se constitui através de uma prática de liberdade, que não era uma obrigação imposta a todos e se referia a um determinado critério estético (variável segundo a época histórica).

Uma primeira característica que merece ser ressaltada na narradora consiste na sua ausência de nome. Ela é marcada, com efeito, por um duplo movimento. Por um lado, constitui um personagem da trama em questão, que nos mostra, de diferentes formas, ser a principal fonte e a instância organizadora do relato. Por outro, esconde-nos seu nome, dados fundamentais sobre sua história (onde mora, o que faz, de onde veio) e outros atributos das figuras romanescas clássicas, como sua descrição física e seu perfil “moral”. Sua caracterização acompanha, dessa forma, a deterioração dos personagens romanescos identificada na passagem do século XIX para o XX, em que as antigas figuras, outrora pintadas como num retrato (cf. Rosenfeld, 1969), se transformaram em personagens descentradas, sem a obrigação de obedecer a uma coerência ditada por seu caráter ou meio social. Ao longo do *Relato de um certo Oriente*, escutaremos, portanto, uma voz pessoal e anônima, destituída de características individuais, como o caráter, a personalidade, a profissão. Despojada, em suma, de sua “identidade mundana”.

Mais do que descrever o contexto histórico ou sentido genérico no qual podemos inserir certas marcas características da narradora, interessa-nos indagar o que a ocultação do nome indica no interior da trama em questão. Esse anonimato, que dá ares enigmáticos à personagem e faz que sua presença se torne evanescente e por vezes espectral, parece apontar para a ausência de *origem*, entendida como um ilusório solo fundador, lugar primeiro, que deteria a verdade e a essência dos que dali procederam (Foucault, 1979). Desse modo, ao entrar em cena sem rosto, a narradora enfatiza a inexistência dessa identidade primeira e verdadeira, inexistência com a qual ela se defronta em sua viagem de retorno a Manaus e em sua exploração identitária. A escolha do anonimato, nesse caso, constitui um modo de destacar a ausência de origem, em vez de optar pelo uso de uma máscara, assumindo-a como tal ou fazendo-a passar por uma imutável essência.

Além disso, ao optar pelo anonimato, a narradora repete o movimento de sua mãe biológica, que, como ela

² Maria da Luz Pinheiro de Cristo (2000) foi quem nos chamou a atenção para o vínculo entre o anonimato da narradora do *Relato de um certo Oriente* e o fato de sua mãe nunca ter lhe chamado pelo nome.

³ Não sabemos com segurança quem nomeou a narradora, que parece ter chegado ainda bebê na casa de Emilie.

⁴ A tradução do termo *Unheimlich* por *inquietante étrangeté* é de Marie Bonaparte, uma das primeiras tradutoras de Freud para o francês. Embora seja criticada, visto que o potencial inquietante do *Unheimlich* provém de sua dimensão familiar (e não estranha), a tradução é empregada na edição citada do ensaio de Freud ao qual fazemos referência, além de ser utilizada, embora não unicamente, por Julia Kristeva (1988) em texto no qual nos apoiaremos. Portanto, mantemos o emprego do termo “inquietante estranheza”, ao lado de “insólito”, considerado mais apropriado e também usado por Kristeva.

⁵ As traduções dessa obra são de nossa autoria.

mesma conta, “nunca pronunciou meu nome” (Hatoum, 1989, p.163).² Ela se coloca ao mesmo tempo no lugar da mãe, calando-se, e no seu, aquele da filha que jamais escutou o próprio nome na voz da mulher que a abandonou. Ao repetir o movimento que constitui fonte de sofrimento para ela, a personagem também enuncia que sua condição, como filha, é daquela que não tem origem. Afirma, assim, que não pode ser vista numa relação de continuidade com a família de onde vem seu nome – se considerarmos essa família a de sua mãe biológica ou aquela de Emilie.³ E, como não existe esse vínculo de continuidade, de integral pertencimento e imutável identidade, essa família não pode ser lida como uma origem.

Consideramos ainda pertinente relacionar o caráter evanescente e o anonimato da narradora à noção de *Unheimlich*, descrita por Freud (1985) em seu conhecido ensaio sobre *O homem da areia*, de E. T. A Hoffmann. Nesse texto, o psicanalista define a especificidade da experiência de *inquietante estranheza*⁴ como um pavor que procede daquilo que nos é há muito familiar. Segundo nos indica Julia Kristeva (1988), embora essa experiência seja associada à angústia, ela não se confundiria, contudo, com esta. A psicanalista destaca ainda uma certa potência do afeto *Unheimlich* que nos interessa em particular: sua condução a um processo de despojamento das características individuais:

[...] A inquietante estranheza preserva esta parte de mal-estar que conduz o eu, além da angústia, à despersonalização. [...] é uma *desestruturação do eu* que pode seja perdurar como *sintoma* psicótico seja se inscrever como *abertura* em direção ao novo, numa tentativa de adaptação ao incongruente. (Kristeva, 1988, p.277-8)⁵

O *Unheimlich* provoca, assim, um abalo no antigo eu, na máscara até então usada, que leva à despersonalização, à ruptura com os limites da antiga identidade. Certamente a narradora viveu esse tenso mal-estar, provocado pelo estranhamento daquilo que lhe foi familiar. E o resultado do abalo é evocado na descrição da colagem criada por ela

na clínica psiquiátrica, que pode ser identificada a um rosto destruído: “O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado” (Hatoum, 1989, p.163).

Ao realizarmos uma leitura do romance atenta a essa problemática, localizamos diversos episódios que insinuem o surgimento do afeto da inquietante estranheza na trama. Boa parte do *Relato de um certo Oriente*, com efeito, pode ser lida como um passeio por acontecimentos do passado que têm a potência de despertar o *Unheimlich*. Entre os fatores, especificados por Freud, capazes de engendrar tal retorno do recaiado (e o efeito do insólito), citamos aqueles explicitamente presentes nas experiências relatadas pela narradora. São estes: a defrontação com as figuras da morte (da avó Emilie, da prima Soraya Ângela) e da loucura (a dela própria e a de outrem, na clínica psiquiátrica).

Lembramos, nesse contexto, que a personagem viu, quando criança, o corpo ensangüentado de Soraya Ângela estendido no chão, coberto por um lençol. A cena constituiu “uma das imagens mais dolorosas” (ibidem, p.21) da sua infância e foi lembrada em duas ou três cartas enviadas ao irmão, sugerindo-nos a existência de um trauma infantil que ela busca elaborar por meio da memória e da narrativa epistolar. O afeto *Unheimlich* se insinua ainda quando a narradora se defronta com a morte de Emilie. Ao saber, pois, que a matriarca foi encontrada quase sem vida na guarita do telefone, ela se lembra ter escutado a campainha do aparelho, na manhã mesma da morte, quando estava na casa materna. O momento foi marcado por uma curiosa e assustadora sincronia de sons “entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone” (ibidem, p.12). Desse modo, ao relacionar a morte de Emilie na guarita e o trinado escutado de manhã cedo, a narradora não evita o sobressalto:

Lembrei-me *assustada* de que, de manhãzinha, antes de sair de casa, havia escutado o telefone tocar duas ou três vezes. Talvez tenha sido o último apelo de Emilie, a

sua maneira de me encontrar e dizer adeus. (Hatoum, 1989, p.138, grifo nosso).

O insólito também surgirá no romance num episódio em que a narradora estranha sua cidade natal e a si mesma. O citado episódio é relatado no sexto capítulo, no qual a personagem nos conta a visita a um bairro cujo acesso lhe fora proibido quando criança:

Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior, e que esse limite [...] nada significasse aos rostos que fitavam o vago, alheios ao curso das horas e ao transeunte que procurava observar tudo, com cautela e rigor. Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (Hatoum, 1989, p.123)

Embora os sentimentos de ameaça e medo não tenham emergido da visita a um local familiar, a narradora sublinha o vínculo do mal-estar experimentado com o fato de ter deparado com a diferença num mundo que julgava ser o seu: aquele de sua própria cidade. Ela ressalta, com efeito, seu desejo em não querer ser uma estrangeira ali, no espaço onde nasceu e cresceu. O estranhamento de si (e abalo nos limites do eu) vivido pela personagem se dá, portanto, mediante a defrontação com o Outro, por meio da qual ela não o exclui, mas vive a alteridade existente em si mesma. E o afeto *Unheimlich* emerge, desse modo, dessa confrontação com a diferença que desestabiliza as bases da identidade, mostrando que essa não é fixa, essencial, nem, portanto, se enraíza num solo. Lembramos, nesse contexto, a afirmação de Kristeva (1988, p.278), segundo a qual “o choque do outro, a identificação do eu com este bom ou

mau outro que viola os limites frágeis do eu indeterminado estariam na fonte de uma inquietante estranheza”.

Ressaltamos ainda que a cidade natal não pode ser entendida aqui como uma origem, fundamento de uma identidade una e sólida, que a narradora reencontraria ao regressar. Pelo contrário. No lugar da noção de origem, temos a idéia de *originário*, aquela camada que, segundo Foucault (1987), indica-nos que não possuímos um solo fundador nem somos contemporâneos do que nos faz ser, visto sermos constituídos por construções mais antigas do que nós, com historicidades próprias. Segundo Foucault (1987, p.347-8):

o originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, freqüentemente irreduzíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas. Paradoxalmente, o originário no homem não anuncia o tempo de seu nascimento, nem o núcleo mais antigo de sua experiência: liga-o ao que não tem o mesmo tempo que ele; e nele libera tudo o que não lhe é contemporâneo [...].

No lugar da origem como fundamento temos, portanto, o originário, indicando-nos que a cidade natal é atravessada por construções e ordens múltiplas, as quais não dominamos e às quais às vezes nem temos acesso. Com efeito, apenas com a substituição da idéia de origem por aquela de originário, substituição que desvincula nosso lugar de procedência das idéias de identidade e essência, nossa visão da cidade de onde viemos poderá abranger espaços e indivíduos nos quais não reconhecemos e com os quais não nos identificamos. Será, portanto, a partir da defrontação com a essa camada que a narradora poderá perceber Manaus como atravessada pela heterogeneidade e pela diferença – noções incompatíveis com idéias comumente aceitas de solo, raiz ou origem.

Consideramos essa problemática da defrontação com a ausência de origem e com o originário fundamental a nossa leitura do romance – e à interpretação de *Dois irmãos*, como veremos mais adiante. Pois, ao perceber, por meio do estranhamento de sua cidade e da recusa de uma total identidade com sua família, que seus vínculos de parentesco e sua relação com o lugar de onde veio não são naturais, necessários nem absolutos, a narradora poderá sentir que seus modos de ser e pensar também não o são, abrindo-se para novos possíveis. E sem o reencontro de uma identidade “natural” na sua viagem de retorno, ela deverá se dedicar à invenção de uma voz para nos narrar sua história. Essa fala artificial se deixará afetar pelas outras que ela escutou, as quais reunirá num vocabulário híbrido. A personagem também se debruçará sobre o passado de sua família e sobre sua infância, buscando transformar o que foi vivido como traumático ou aquilo que constituiu fonte de sofrimento (e que pressiona e limita seu presente) em experiência. Por meio de seu trabalho de memória, ela articulará suas recordações àquelas de seus parentes e amigos, fará uso da imaginação, mergulhará em acontecimentos recalcados ou esquecidos e abrirá a leitura do passado ao infinito da memória. A partir daí, ela criará o eu que nos narra, inspirado na figura de um pássaro.

A paralisia do passado

Na abertura do *Relato de um certo Oriente*, a narradora nos descreve seu despertar no dia seguinte ao de sua chegada a Manaus, na casa que, descobriremos em seguida, é aquela de sua mãe biológica. A partir de sua conversa com a empregada da família, um dos temas principais do romance é evocado: a memória (e a paralisia do passado). Ou ainda: a necessidade de a narradora trazer à tona uma dimensão temporal e espacial à qual não tem acesso direto, mas pode ser apropriada pelo presente. Desse modo, após ser remetida ao universo da sua infância, quando a empregada lembra-lhe hábitos singulares de Emilie, ela escreve:

A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um *inferno de lembranças*, um *mundo paralisado* à espera de movimento. (Hatoum, 1989, p.11, grifos nossos)

O passado surge, portanto, inerte em sua fala, paralisado. E a abertura do *Relato* de um certo Oriente sugere assim que a narradora vive uma situação semelhante à de Sherazade e de diversos personagens das *Mil e uma noites*: o imperativo de narrar ou morrer. Pois, embora paralisado, o passado, como mostraremos, faz pressão sobre seu presente, e não quer ser esquecido. Narrá-lo constitui, pois, um modo de ao mesmo tempo colocá-lo em movimento e de recriá-lo. Mais do que isso. Trata-se também de *salvar* o presente. Contudo, diferentemente de Sherazade, a morte, no caso da narradora, é representada simbolicamente pelo seu sofrimento psíquico.

É importante ressaltar que apenas depois de fazer referência a esse mundo “à espera de movimento” a personagem iniciará seu trabalho com a memória, passando à segunda parte do primeiro capítulo, na qual recorda cenas da infância e a morte de Soraya Ângela. Mas ela não será a única a escavar o passado familiar. Segundo afirmamos, a narradora também recorrerá a depoimentos de parentes e amigos. E se debaterá no final com a dificuldade de ordenar esses testemunhos. Ela optará por transformar tais personagens em narradores secundários do romance, encarregados de determinados trechos da história. A transmissão do relato é partilhada, dessa forma, entre ela mesma, responsável pela organização de todos os depoimentos, e pelos narradores secundários, cujos discursos são reproduzidos em discurso direto e numa dicção sóbria. Prossigamos.

O entorpecimento do passado da narradora merece ser pensado a partir de uma preocupação identificada nas teses “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin (1994b). Essas revelariam a influência da estética de Proust, escritor que não apenas se debruçou sobre suas lembranças, mas

explorou, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (1994), a busca das semelhanças e das analogias entre o que se passou e o tempo presente. A autora expõe a inquietação e os cuidados “semelhantes” entre o tradutor de Proust e o autor:

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. (Gagnebin, 1994, p.16)

A importância de Proust para o modelo de história e de narrativa defendido por Benjamin é crucial, visto que o filósofo identificou na memória involuntária do escritor o esforço de construção da experiência (Benjamin, 1989). Com efeito, tal memória permite ao indivíduo – que vive em meio ao choque e só conhece fatos inacabados, que não vieram nem foram incorporados à tradição, fazendo que esses lhes sirvam de ensinamento e se integrem a seu cotidiano – tecer reminiscência e esquecimento; criar uma constelação que reúna imagens do passado e do presente, rompendo com qualquer ideal de continuidade da narrativa e investindo na dimensão intensiva do tempo. É nesse contexto que Benjamin afirma (1994b, p.229-30): “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’ que ele fez explodir do *continuum* da história”.

Dessa maneira, se o sujeito não possui uma memória coletiva por meio da qual os acontecimentos sobre os quais narra, ouve ou vê possam se inserir numa tradição ou se relacionar entre eles – o que faz que os fatos com os quais depara se encerrem na esfera do privado, levando-o a permanecer preso ao sentimento de perplexidade, à incomuni-

cabilidade e à pergunta sobre o sentido do mundo –, por meio da memória involuntária ele poderá incorporar os acontecimentos e choques que viveu num exercício que não os limita a um sentido uno (ou na eterna busca desse sentido), mas os abre para a dimensão infinita da memória. Afinal, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1994a, p.37).

Desse modo, a singularidade e o incomensurável, descritos e levados ao apogeu no romance, são penetrados pelo infinito, que os abre a incontáveis leituras. E, numa constelação que une presente e passado, esses poderão ganhar outras interpretações e sugestões de continuação para a história que está sendo lembrada. O sentimento de perplexidade, a dimensão do indizível e a irredutibilidade do que se passou poderão permanecer, mas sem dúvida a sensação de incomunicabilidade e o isolamento serão enfrentados de outra forma, menos conformista. Não se procura, pois, com essa abertura da narrativa para a dimensão infinita da memória um único sentido para a vida e a morte, uma forma de concluir a história, mas produzir outras interpretações para ela e sugerir outras formas de continuá-la. De acordo com essa perspectiva, o vínculo entre passado e presente que pode ser entendido como necessário não é da ordem da continuidade nem obedece a um projeto de restituição da história ou de revelação da verdade oculta que guiaria sorrateiramente o tempo. Seu caráter necessário deve partir das exigências do presente e de suas apostas e esperanças para o futuro. Ele integra, portanto, a dimensão de interpretação e de apropriação da história.

Assim, ao basear a exploração do passado de sua família em atos de memória (dela e dos narradores secundários), a narradora não poderá “explicar”, encontrar um sentido único, a ordem correta e a finalidade dos acontecimentos. Ela deparará, ao contrário, com diferentes lei-

turas, esquecimentos, interpretações, e com a dimensão afetiva e singular das lembranças de cada um. Portanto, ao organizar os relatos recolhidos, ela aprenderá que esses não trazem em si uma finalidade, e que sua disposição deverá ser criada por ela. Ao mesmo tempo, poderá perceber que as leituras das histórias são múltiplas, e que ela é capaz de imaginar novas interpretações e continuações para o que viveu, inventando outros possíveis para o seu presente.

O mergulho da narradora no passado, contudo, não parte unicamente do desejo de se lembrar, mas também daquele de se esquecer. A dificuldade em esquecer a distingue, pois, do irmão, que abandonou Manaus para sempre, “como se a distância ajudasse [...] a exorcizar o horror” (Hatoum, 1989, p.134). No extremo oposto dele, a personagem não consegue fugir do mundo visível: “de tanto me enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno” (ibidem, p.135). Desse modo, concluímos, seu distanciamento da terra natal não foi capaz de apagar seu “inferno de lembranças”. E o passado pressiona e limita seu presente.

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

Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois

aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, [...] com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (Benjamin, 1994a, p.37)

O trabalho do esquecimento seria assim destruído pelas forças da racionalidade que predominam durante o dia, pela certeza das reminiscências intencionais e confortadoras que ele arruína durante a noite, perfurando-as com lacunas, pelo posicionamento alerta da consciência, que controla a irrupção de imagens esquecidas ou recalçadas e, portanto, o trabalho de cruzamento, constelações e associações entre imagens do presente e do passado que não obedece à lógica e aos princípios racionais. Podemos, portanto, entender essa atividade do esquecimento citada por Benjamin como um princípio constitutivo da escrita proustiana. Outra interpretação dessa atividade seria compreendê-la como um dos alvos da escrita e da memória involuntária: o resgate do passado que, mediante a sua reatualização, busca superá-lo e, portanto, esquecê-lo de certa forma. Tal papel, acreditamos, é inseparável da escrita da memória desdobrada por nossa narradora.

Ao explorar a dimensão involuntária da memória, Proust também enfrentaria o envelhecimento, pois o escritor “está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. E é isso que nos faz envelhecer, e nada mais” (Benjamin, 1994a, p.46). Por intermédio da memória involuntária o sujeito teria acesso a fatos deixados inacabados em seu passado, entendidos como responsáveis pelo seu envelhecimento. Por isso, podemos dizer que ela salva o passado, impedindo sua submersão no esquecimento (e, supomos, a pressão desse, que não foi inteiramente apagado, sobre o presente). É nesse sentido que Benjamin (1994a, p.45) fala da “obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”.

Neste ponto, podemos já relacionar parte do que vem sendo dito à necessidade da narradora de colocar em movimento seu passado paralisado e ao presente da personagem, marcado pela experiência-limite da loucura. Como podemos concluir a partir de sua carta, o período de internação numa instituição psiquiátrica será decisivo para a viagem de regresso da qual nascerá o *Relato de um certo Oriente* – e, portanto, para o trabalho de recolhimento de lembranças que será efetuado. O vínculo entre o que a narradora viveu na clínica e o retorno a Manaus é indicado no diálogo entre ela e sua amiga Miriam:

Miriam estranhava o fato de eu não sair dali [da clínica] o quanto antes; ela se incomodava quando lhe pedia para sentar no pátio, e estremecia ao ver as duas beatas que se acercavam com os olhos arregalados e se ajoelhavam à nossa frente, segurando nas mãos um terço de contas transparentes. “O que te atrai para continuares aqui?”, me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas preferi dizer que estava pensando numa viagem. (Hatoum, 1989, p.162)

A paralisia do passado surge como um impedimento, um obstáculo à vida da narradora, que foi internada, como ela imagina, “depois do meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava” (ibidem, p.160). A partir dessa experiência, ela viajará em busca do passado ao mesmo tempo esquecido, paralisado e impossível de se esquecer. Por isso, afirmamos que seu ato de memória e transmissão da história integra o imperativo de narrar ou morrer. E isso implica ainda que a narradora se apropria do passado no momento indicado por Benjamin (1994b, p.224-5) ao materialismo histórico, em sua sexta tese “Sobre o conceito da história”: aquele do perigo.

Após viver um período de torpor, “imersa na escuridão pacata de um sono contínuo e sem sonhos” (Hatoum, 1989, p.159), a personagem ingressou “no espaço ordenado, asséptico e sóbrio, golpeado sem cessar pelo estrépito

alucinante das pessoas reconduzidas ao sono letárgico dos que haviam ingressado recentemente para passar dias e dias alijados de qualquer gesto lúcido ou criativo” (ibidem, p.160). Antes de emergir da inércia, porém, ela terá uma espécie de sonho ou delírio com a visita de sua mãe (apesar de ter caracterizado seu torpor pela ausência de imagens oníricas). Nesse trecho do romance, identificamos uma breve desordem em seu relato, em razão de sua confusão mental ou do desejo de expô-la. Ela nos narra a respeito de sua defesa à visita da mãe como se essa houvesse de fato ocorrido, e apenas depois nos damos conta de seu caráter imaginário:

Era como se eu tivesse os olhos vendados, ou como se uma cegueira precoce e súbita fosse uma defesa à vinda de nossa mãe, que chegou assim que foi informada do meu internamento. Creio que não cheguei a vê-la, nem sequer de longe. Mas certa noite, ao olhar para a porta aberta do quarto, divisei um contorno indefinido, uma forma envolta de sombras, como se um corpo tivesse escapado da clareza da luz para refugiar-se numa região obscura situada entre a soleira da porta e os confins do mundo. Talvez fosse ela, porque escutei a mesma voz que nos abandonou há tanto tempo: uma voz dirigida à Emilie, sondando de um lugar distante, notícias da nossa vida. O corpo e a voz, tão próximos de mim, já não eram mais que uma pálida lembrança de um encontro quimérico, e esvaneceram por completo quando emergi do estado de torpor [...]. (ibidem, p.159-60)

Não nos interessa construir aqui nenhuma cadeia de causa e efeito para os sentimentos vividos, mas somente indicar o surgimento, na escuridão desse sono sem sonhos, da experiência radical do abandono materno e o rompimento passageiro com a linguagem ordenada do cotidiano no relato do que se passou. A figura da mãe se faz ainda presente na fantasia da narradora sobre seu internamento. Pois, segundo ela nos conta, estava convencida de que esse se deu “a mando da nossa mãe” (ibidem, p.160). Ao citar-

mos esses devaneios, não pretendemos desprezar os comentários da narradora nem relegá-los a uma desvalorizada dimensão, marcada pelo caráter imaginário ou pela ausência de lógica, mas frisar seu pertencimento à esfera do inconsciente, da fantasia e do desejo, na qual se localizam os mais fortes traços mnemônicos (cf. Freud, 1981; Benjamin, 1989).

Com efeito, será durante a internação na clínica que a personagem iniciará diversas “viagens da memória”. A narradora adentrará então uma esfera de produção da dimensão inconsciente do sujeito, à qual é possível estabelecer semelhanças com aquele instante do *despertar* proustiano, crucial para Benjamin: instante de abolição dos sistemas de ordem, no qual os móveis, as paredes e os anos giravam em torno daquele que acordava, que não sabia naquele momento em que moradia de sua vida se encontrava. Podemos supor, pois, que ela terá acesso ao estado que Benjamin, segundo Krista R. Greffrath (1983), chamava de “desordem produtiva”, tendo-a encontrado em Proust, no colecionador e no alegorista. “As coisas giram umas em relação às outras sem formar série, ordem hierárquica [...]; elas estão, pelo contrário, numa autonomia soberana”, explica Greffrath (1983, p.126). A autora lembra ainda que o que Benjamin chama de “memória inconsciente”, numa tradução livre da memória involuntária proustiana e numa síntese do escritor com Freud, “é o lugar de tal desordem produtiva” (ibidem, p.126).

Podemos identificar o trabalho dessa “desordem produtiva” no relato escrito pela personagem durante sua internação. Tal narrativa era marcada pela ausência de ordem, pelo gênero indefinido, pela falta de tema e pela mistura de fontes. Em resumo, seu caráter desordenado traz a marca da linguagem da loucura:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma

procurei um tema que norteara a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome. (Hatoum, 1989, p.163)

É possível identificar nesse relato temas e imagens presentes no romance: o abandono da mãe; a flor vinculada à figura da morte (a rara orquídea vermelha que o tio Emir segurava antes de se matar, as flores atiradas no rosto de Hakim pela narradora, para acordá-lo e avisá-lo do acidente da prima, ou aquelas de organdi suíço que cobriram a cabeça de Soraya depois do acidente); o desejo de se dedicar à vida do claustro nutrido por Emilie; a migração da narradora para a “cidade grande”. Fundamental, porém, é como eles se aglutinam e abolem a ordem à qual integravam na memória voluntária de nossa narradora para formar, na dimensão inconsciente, outra constelação, que rompe com as linearidades temporais, espaciais, de gênero ou temática. Contudo, o relato da narradora não permanecerá como uma narrativa disforme, pois ela o rasgará e fará de seu papel picado uma colagem. Será a partir dessa colagem que ela evocará a imagem, citada mais acima, do rosto informe.

Desse modo, podemos concluir que ao romper e destruir, com seu ataque de fúria e com seu relato desarranjado, as ordens regentes na racionalidade cotidiana, no hábito e na memória voluntária, a narradora despedaça os limites e arranjos do seu eu e de sua história progressa. E será em busca do recolhimento desses cacos, da escuta de novas confidências e recordações, que ela partirá em sua viagem a Manaus. Lá, como vimos, não encontrará uma identidade essencial e fixa, fundada num ilusório solo fundador, mas deparará com a ausência de origem e estranhará a si mesma. A partir da reunião dos depoimentos de

amigos e parentes e da escrita de suas próprias memórias, ela escreverá a carta a seu irmão, buscando inserir sua história naquela de sua família, criar outra leitura e inventar uma nova continuação para os fatos traumáticos e os sofrimentos de quando era criança. Em suma, ela procurará, por meio da reelaboração do passado, transformar os choques, as dores e os fatos inacabados da infância em experiência.

A narradora se debruçará ainda sobre o trabalho de invenção da voz artificial com a qual nos desdobrará seu relato. Pois, se ela deparou com a inexistência de uma identidade essencial e verdadeira, deverá também enfrentar a ausência de uma voz “natural” para nos contar sua história. E sem identidade e voz fixas (que lhe permitiriam manter a distância “certa” entre ela e mundo), os sotaques, as dicções diversas, as mimeses alheias a afetam e a levam a se perguntar sobre como narrar. Reproduzimos, mais uma vez aqui, um dos questionamentos que atravessam sua escrita: “como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?” (ibidem, p.165-6). A pergunta revela, pois, que a narradora percebe a barreira existente entre oralidade e escrita. Ela parece ainda indicar sua defrontação com outra questão: a de que sua transcrição das vozes alheias consistirá sempre numa mediação, interpretação. Daí, pois, sua indagação a respeito de como transcrever. E será esse papel de mediadora que ela assumirá ao optar por empregar sua própria voz para reproduzir, em discurso direto, as falas dos narradores secundários.

Essa voz que ela emprega para redigir toda sua carta – que não sendo essencial se deixa afetar pelas falas de outrem – parece ter sido trabalhada exaustivamente. Pois, embora não transcreva sotaques e dicções engroladas, a personagem realiza um trabalho de pesquisa, seleção e reunião de termos de origens distintas para formar o vocabulário com o qual transmite seu relato, incorporando, desse modo, as diversas falas singulares que escutou e a afetam. Com efeito, a narradora mescla em sua longa carta (e, portanto, não apenas em seu relato, mas também naque-

les que reúne) termos originados do árabe (alforje, azáfama, âmbar, almíscar, alfazema, mesquita), outros vindos do tupi (caboclo, jaguatirica, pitomba), palavras típicas do Amazonas ou das regiões Norte e Nordeste, provenientes ou não do tupi (jerimum, maracajá, chichuta), além de uma grande variedade de nomes próprios (de lugar, pessoa, música etc.), e termos que designam guloseimas e frutos característicos (esfiha, tâmara, cupuaçu).⁶ Essa reunião de palavras de diferentes origens parece, pois, apontar para a realização de um exercício da personagem sobre si mesma, por meio do qual ela incorpora as falas que influenciam a sua própria. Nesse exercício, ela não transcreve essas falas, mas as peneira, seleciona, criando o rico e híbrido vocabulário com o qual irá nos transmitir todos os relatos recolhidos.

Segundo mencionamos, a personagem deverá ainda recorrer à imaginação, pois descobre que não há um modo de restituir o passado e contar sua história sem nenhuma lacuna, esse “espaço morto que minava a seqüência de idéias” (ibidem, p.165). Nesse contexto, ela relata ao irmão que começou a “imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias” (ibidem, p.166). E, ao concluir sua carta, ela conta que ritmo é esse que buscou criar e acompanhar para resgatar sua infância, perdida no passado, e lhe transmitir, a distância, uma terrível notícia: a morte de Emilie. Ela procurou, pois, reinventar um tom familiar e esquecido, incorporando nele, de modo ativo, as lacunas deixadas para trás: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sinopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (ibidem, p.166). O familiar e o passado são, nesse contexto, reinventados a partir do presente, postos em movimento (visto estarem paralisados) e libertos (ressaltamos o uso do verbo seqüestrar empregado) a partir do salto dado num momento de sofrimento e perigo no qual a personagem se

⁶ Evidentemente, seria necessário um estudo minucioso do vocabulário empregado no *Relato de um certo Oriente* para dar conta da diversidade de origem dos termos, além do uso de palavras estrangeiras e de nomes próprios. Não pretendemos com esses exemplos realizar nem muito menos esgotar tal estudo, mas apenas indicar a riqueza e hibridiz deste vocabulário e vincular este trabalho de seleção e reunião àquele de criação de nossa narradora de uma voz permeada pelas falas daqueles que a cercam.

encontrava. Desse modo, ao abandonar qualquer projeto de busca de um solo firme no qual se apoiar (e de uma identidade una e fixa), a narradora pôde se preparar para decolar vôo. Seu personagem se aproximou, assim, da figura do pássaro, que flutua sobre os outros com a leveza daquele que implodiu a carga do pesado passado que imobilizava seus passos, permitindo-lhe recolher e recompor, de uma diferente maneira, os cacos da sua história e de sua subjetividade.

O filho de ninguém

O narrador de *Dois irmãos*, Nael, é filho bastardo de um dos três homens da família de origem libanesa nuclear do romance, na qual ele nasceu e cresceu na condição de agregado. A partir do que ouviu e presenciou, ele nos contará a história da discórdia entre os irmãos Yaqub e Omar, os gêmeos do casal Zana e Halim. Ao mesmo tempo, ele entrelaçará o relato de sua própria vida à trama que ocupa o primeiro plano do livro.

Somente aos poucos, contudo, saberemos o estatuto do narrador na casa onde vive, quem é sua mãe, os sentimentos e conflitos vividos por ele. De modo similar à narradora do *Relato de um certo Oriente*, Nael permanecerá a maior parte do livro sem nome. E ao nos enredar num clima de mistério sobre sua identidade e história, ele nos atrai para o conflito central da sua vida, aquele vinculado à ignorância sobre quem é seu pai. Mais do que isso. Ele nos coloca na mesma situação de ignorância vivida por ele.

Apenas no início do quarto capítulo o personagem passará ao centro da narrativa, partilhando conosco a dolorosa dúvida a respeito de sua ascendência paterna:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um

barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (Hatoum, 2000, p.73)

Nael enuncia, dessa forma, a ânsia por um passado misterioso, a aleatoriedade que marcou sua chegada ao mundo e a dor do abandono: seu sentimento de ter sido “esquecido” dentro de um barco, até que, fortuitamente, uma das margens o acolheu. Ao que tudo indica, portanto, ele deparou desde muito cedo com a impossibilidade de se fiar à ilusão de um solo fundador. Seu nascimento é, pois, atravessado (e ele assim o interpreta) pela idéia da contingência, permitindo que seu vínculo com o lugar “de onde veio” (seja esse entendido como seus pais, seja como sua família, cidade natal ou pátria) não seja percebido como natural ou necessário nem, portanto, lido como uma origem. Nesse contexto, o narrador poderá desnaturalizar as ordens às quais está submetido, que também não seriam compreendidas como inquestionáveis ou inevitáveis. E, como mostraremos ao nos debruçarmos sobre outros trechos do livro, assim ele o fará.

A condição de agregado de Nael não lhe traz ilusão de igualdade ou de plena integração ao núcleo familiar libanês. Embora seja filho de um dos homens da casa, tenha enterrado sua mãe no jazigo da família e até recebido uma espécie de herança, Nael sacrificou seus estudos para servir aos moradores “legítimos” do sobrado, sempre dormiu num quarto no quintal e viu sua mãe, a índia Domingas, ser explorada e aviltada, esmorecendo ao longo da vida. Domingas, ele nos conta, morreu “quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e, quem sabe, ao mundo” (ibidem, p.65).

Não por acaso, o narrador menciona diversas vezes o ideal de liberdade em seu relato, seja para fazer referência aos sonhos de Domingas, “louca para ser livre” (ibidem, p.67), ou ao alívio que ele experimentava ao mirar o rio em suas tardes de folga, quando “a imensidão escura e levemente ondulada [...] me devolvia por um momento a liber-

dade tolhida” (ibidem, p.81). E é essa mesma idéia que está em jogo quando Nael nos conta que conseguiria o diploma do Liceu Rui Barbosa: “minha alforria” (ibidem, p.37).

Enquanto, porém, Domingas tem medo de fugir da cidade e parece esperar que a liberdade seja concedida como um *favor*, o narrador defende uma postura mais ativa e exigente. “Entregue ao feitiço da família” (ibidem, p.67), a mãe de Nael se limitou, pois, a sonhar com a liberdade, não seguindo ao impulso do filho, que se empenhava pela tomada de iniciativa: “ou a gente age, ou a morte de repente nos cutuca, e não há sonho na morte” (ibidem, p.67). E parte da inércia de Domingas vinha da dependência afetiva com a família libanesa: “[...] foi tomada pela inação. Pela inação e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia” (ibidem, p.67). Para completar o círculo de aprisionamentos, a paralisia de Domingas acaba por atar Nael à casa, de modo que os laços familiares prevalecem por um bom período de sua vida.

Bastardo, agregado e corroído por uma grande dúvida, o narrador precisará conquistar um lugar para si na terra em que vive, visto que seu nascimento não lhe garantiu por direito esse lugar. E do mesmo modo que sua posição resultará de uma conquista, seus vínculos e laços com os integrantes da família na qual cresceu, e que é e não é a sua, também não serão dados e aceitos passivamente, mas constituirão frutos de escolhas. Esse caminho, contudo, não será fácil. Para percorrê-lo, Nael contará com os favores recebidos (que lhe permitirão estudar e abrir-se a novas possibilidades de ser), com o desenvolvimento de um olhar crítico e com seu ato de escrita e memória.

Ao iniciar seu relato, o narrador já havia se libertado em parte da situação de sujeição extrema na qual viveu, tendo rompido com a dependência familiar, recusado certos papéis sociais e conquistado uma profissão. Supomos, porém, que a experiência de escrita foi fundamental no processo de questionamento do seu próprio mundo, interpretação de sua história e criação de um eu que nos narre

seu passado. Dessa maneira, quando estiver chegando ao final do livro, tendo já reinventado sua trajetória, critica-o o universo que o constituiu e elaborado uma voz capaz de tecer e desmanchar as tramas da sua infância, ele finalmente nos enunciará seu nome.

Assim como a narradora do *Relato de um certo Oriente*, o passado de Nael pressiona seu presente, exigindo ser salvo. Nesse sentido, o narrador nos conta: “até hoje me vejo correndo da manhã à noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens” (ibidem, p.88). E do mesmo modo que a personagem analisada anteriormente, Nael se caracteriza pelo desejo de capturar o tempo submerso. Ele sempre teve, pois, “sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio” (ibidem, p.91). O personagem ainda pode ser visto como um indivíduo marcado pela dificuldade de esquecer, assombrado por imagens de um outro tempo que ameaçam envelhecê-lo. Dessa forma, para salvar seu passado, e especialmente seu presente, ele deverá mergulhar nestas imagens, buscando articular memória e esquecimento; o tempo de hoje àquele que custa a passar.

Assim, muitos anos depois do embate entre Yaqub e Omar, após a morte de quase todos os personagens envolvidos, Nael nos relata sua história e aquela dos dois irmãos. Ele parte, portanto, da necessidade do presente e da passagem do tempo (que contribuiu para o esquecimento dos acontecimentos), investindo na possibilidade de produzir outras leituras para o passado e transformá-lo em experiência. Esses acontecimentos poderão, desse modo, serem sedimentados num exercício de interpretação de si mesmo, do outro e do mundo que ajudam Nael a elaborar e reinventar a si mesmo, o outro e o mundo. O próprio narrador ressalta a importância do esquecimento em seu relato ao nos revelar outra tentativa de escrita, na época em que sua mãe morreu:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento;

permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. (ibidem, p.244)

Sustentamos, portanto, a hipótese de que, ao se debruçar sobre a história de sua família e explorar num ato de rememoração a situação de extremo sofrimento da infância e juventude, provocada pela ignorância a respeito da identidade de seu pai e pela situação de exclusão em que se encontrava, Nael recriará seu passado e seu próprio eu. E de modo semelhante à narradora do *Relato de um certo Oriente*, ele enfrentará a ausência de origem e a camada do originário, percebendo não ser contemporâneo do que o faz ser e desnaturalizando o próprio mundo. Com efeito, identificamos em *Dois irmãos* uma série de marcas indicativas da defrontação com o originário. Essa experiência surgirá, sobretudo, a partir da confrontação entre as ideologias liberal e clientelista, confrontação que supomos ter auxiliado Nael a questionar a ordem que o regia: aquela do favor. Vamos a essas marcas.

Segundo afirmamos, Nael se distingue de sua mãe por apostar no alcance da liberdade pela via da conquista, e não esperá-la como um benefício. A diferença entre os dois parece se localizar no caráter fronteiriço do narrador, situado entre dois mundos: o de Domingas, marcado pela sua condição servil, pela extrema exploração de seu trabalho, pela dependência afetiva e pela obediência à ordem e aos princípios do favor, e aquele marcado pela ideologia liberal, que valoriza a autonomia do indivíduo, a igualdade entre os homens e o universalismo dos princípios. Assim, ao mesmo tempo que também será submetido a um regime de exploração do seu trabalho e dependerá do favor, Nael freqüentará a escola e ganhará livros, tendo acesso a um “outro universo” que ainda não é o seu. Há, pois, em seu cotidiano uma brecha para que ele alcance a libertação afetiva e financeira, diferentemente de sua mãe, que não conseguirá contrapor a ordem familiar a outras possi-

bilidades de ser, permanecendo presa aos que abusam de seu trabalho e mesmo àquele que violou seu corpo (Omar).

Ao nos reconstruir sua história e reler seu passado, Nael confrontará, portanto, os valores regidos pelos desejos, caprichos e favores dos donos da casa com aqueles do direito e da igualdade, experimentando-se como tendo sido constituído por ordens contingentes e particulares. Essa confrontação é indicada, por exemplo, na hierarquia traçada por ele entre diferentes membros (“legítimos” e “ilegítimos”) da família, graduação correspondente aos cômodos que eles ocupam na casa:

Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. (ibidem, p.29-30)

Ao fazer essa comparação, Nael opõe a desigualdade vivida por Rânia (em menor grau) e por ele (mais intensamente) à igualdade entre os gêmeos. Dessa forma, apenas os filhos legítimos e homens têm “direito à igualdade”. Ao examinar a hierarquia familiar, aceita com naturalidade em outro contexto, com os olhos dos princípios da igualdade iluminista, a primeira mostra-se não apenas injusta, mas, sobretudo, nada evidente. E, se ela não é evidente, por que aceitá-la?

Nael estará ainda sujeito a caprichos de Zana e dependerá de favores dos membros da família, que lhe proporcionarão momentos de lazer, lhe permitirão se vestir melhor e ter livros para estudar, caminho que o levará a se profissionalizar e a se libertar dessa situação. Mas independentemente dos caprichos e favores que extrapolam o dia-a-dia, variando segundo as circunstâncias e a boa vontade de outrem, Nael tem “deveres” (serviços) e “direitos” (mais favores) na casa. Esses, evidentemente, também de-

pendem da (boa ou má) vontade dos donos do sobrado, mas obedecem a uma certa regularidade:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. Saía a qualquer hora para fazer compras, tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. Era um corre-corre sem fim. Zana inventava mil tarefas por dia, não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis. A estátua da santa no pequeno altar tinha que ser lustrada todos os dias, e uma vez por semana eu subia à platibanda para limpar os azulejos da fachada. (ibidem, p.82)

O estabelecimento dessas “regras” deriva em grande parte das decisões e vontades de Zana, em negociação, supomos, com os outros membros da casa e até com vizinhos. Podemos imaginar ainda que elas estão em sintonia com hábitos aceitos na Manaus da época. Contudo, embora correntes no mundo descrito e, portanto, capazes de passar por evidentes, tais determinações constituem, em geral, frutos de arbítrios e costumes entendidos como injustos segundo a óptica defensora dos chamados direitos do homem (e daqueles da criança e do adolescente). Elas estão, portanto, em desacordo com os ideais dos princípios liberais aos quais Nael terá acesso, permitindo que ele as desnaturalize.

Esse distanciamento de si mesmo (e abertura para o Outro) aponta, segundo afirmamos, para a realização da chamada experiência originária. Essa parece ter se tornado possível graças à distância existente no presente em relação a ele mesmo: as ordens clientelista e liberal. Distância, portanto, entre os discursos enunciados em nome dos direitos do indivíduo e da igualdade entre os homens e a ordem autoritária que rege o cotidiano e a situação de

exclusão na qual Nael vive. Por meio dessa experiência, em que o narrador percebe não ser contemporâneo do que o faz ser, não possuindo, pois, uma origem que o levaria a aceitar todas as influências e ordens que o constituem, Nael poderá romper com os limites que o definem – ato que, evidentemente, engendrará outros limites, invisíveis.

Ao se perceber constituído por contingências, o narrador poderá descrevê-las como tais, segundo podemos constatar ao lermos o trecho destacado acima. Ele sabe, desse modo, que a permissão para beber e comer depende de uma vontade, assim como as ordens que obedece se subordinam a arbítrios. Em resumo, seus “direitos” e “deveres” dependem de fatores como o incômodo gerado no outro (“podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam”) ou suas exigências do momento (“Zana inventava mil tarefas por dia”). A prestação de favores aos vizinhos, por meio dos serviços de Nael, também é enunciada explicitamente pelo narrador. Segundo seu relato, não há dúvidas que os favores prestados são entre Zana e os vizinhos, e não entre Nael e estes, que, segundo conta o narrador, “às vezes nem agradeciam” (ibidem, p.82).

Citemos um último exemplo: o aniversário de dezoito anos de Nael, considerado por ele “inesquecível”. O episódio será relatado a partir da correspondência e comparação estabelecida entre ele e Omar. Dessa vez, porém, o narrador receberá um tratamento capaz de fazer concorrência e despertar ciúme e raiva no caçula da casa. Expliquemo-nos: o aniversário foi pouco depois do assassinato do professor de francês Antenor Laval, ocasião em que tanto Nael quanto Omar adoeceram. E a alegria do narrador derivará dos cuidados que recebeu de Halim, Yaqub e Domingas nos dias em que ficou de cama, atenção ainda mais valorizada quando comparada àquela dispensada ao caçula.

Passei alguns dias deitado, e me alegrou saber que Halim dera mais atenção ao neto bastardo que ao filho legítimo. Ele sequer pisou na soleira da porta do Caçula. No

meu quarto entrou várias vezes, e numa delas me deu uma caneta-tinteiro, toda prateada, presente dos meus dezoito anos. [...] Foi um aniversário inesquecível, com minha mãe, Halim e Yaqub ao lado da minha cama, todos falando de mim, da minha febre e do meu futuro. Lá em cima, o outro enfermo, enciumado, quis roubar a comemoração da minha maioridade. Escutamos gemidos, gritos, pancadas, sons de metal, uma zoada dos diabos. [...] Não, ele não deixaria por menos, não ia permitir que eu reinasse um só dia na casa. [...] Zana não se despegava dele; ela se ressentiu com Domingas e Halim, que não tinham ido ver o Caçula. (ibidem, p.200-1)

Nesse trecho, o narrador parece já caminhar em direção à autonomia e à realização como sujeito, incentivada por parte dos membros da casa. Ao menos, ele já é reconhecido como tal por esses personagens, que lhe falaram “de mim, da minha febre e do meu futuro”. Chamamos a atenção para o fato de seu direito a um futuro ser mencionado no momento em que ele alcança a “maioridade”. Essa pode, desse modo, ser interpretada metaforicamente: maioridade no sentido de rompimento com a dependência e submissão. A mesma maioridade, portanto, que foi entendida como alcançada pela razão na era das Luzes. Lembremos a definição de Kant do Iluminismo, tal como esta foi comentada por Foucault (1994b, p.566):

Kant indica [...] que esta “saída” que caracteriza a *Aufklärung* é um processo que nos liberta do estado de “menoridade”. E por “menoridade” ele compreende um certo estado da nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de alguém para nos conduzir nos domínios nos quais convém fazer uso da razão.

A maioridade de Nael, contudo, está ameaçada de roubo, não sendo aceita por Omar, que esbraveja diante de tamanha audácia. Pois, na terra em que ele vive, ela é entendida como pertencendo aos “reis”, como se pode concluir a partir da insinuação de que a comemoração dos dezoito anos, com o simbolismo que esta carrega, implica

um reinado (“ele não deixaria por menos, não ia permitir que eu *reimasse* um só dia na casa”). Para libertar-se do estado de menoridade, Nael ainda terá, desse modo, outras conquistas pela frente. Parte delas ele as alcançará num período de sua vida a respeito do qual não nos relata tão minuciosamente. O narrador nos fornece, porém, algumas informações importantes a respeito dessas conquistas: ele se distanciará dos dois gêmeos (e da irmã deles, Rânia), começará a dar aulas no antigo liceu em que estudou (passando a viver, portanto, de seu salário) e iniciará a escrita do que, supomos, se transformará no romance que lemos. Já quase no final desse, tendo recriado seu passado – interpretado-o de forma crítica e completando assim seu rompimento e questionamento da ordem familiar que o sujeitava –, Nael nos narrará o episódio em que Domingas lhe revelou a identidade de seu pai. O narrador optará, porém, por se calar sobre esta identidade, deixando-nos com a dúvida que foi aquela de sua vida:

Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão”. (Hatoum, 2000, p.241)

Nesse mesmo trecho do seu relato, seu nome é pronunciado pela primeira vez, na voz de sua mãe, pouco antes da citação reproduzida acima. Nael, Domingas explica, é uma homenagem ao pai de Halim: “Ele [Halim] foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei...” (ibidem, p.241). Poderíamos daí deduzir que o narrador alcançou finalmente a condição de sujeito graças à informação a respeito de sua ascendência. Nossa interpretação, entretanto, segue o sentido inverso.

Defendemos que Nael redige o próprio nome após ter conseguido, por meio da escrita e da memória, criar um eu para falar que recusa qualquer fundamento originário, libertando-se assim não apenas da ausência de um “pai”, mas da necessidade de um solo fundador que garanta o sentido da sua história e uma identidade una e estável para si mesmo. Para elaborar este eu e reinterpretar sua infância, Nael precisou enfrentar a ausência de origem, experiência a partir da qual questionou seu passado, reinventando a si mesmo. Nesse sentido, ele não considera necessário partilhar conosco a identidade deste “pai” (em sentido estrito e amplo), do qual não mais depende. Mais do que isso. Ao mesmo tempo em que nos dá pistas ora de que pode ser filho de Yaqub, ora de Omar, conclui não ter nenhum dos dois como pai: “Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. [...] O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos” (ibidem, p.264). Ao nos revelar e assumir seu nome, Nael afirma, portanto, que sua existência não mais depende do laço paterno ou do reconhecimento de seu nascimento.

Do mesmo modo que a personagem do *Relato de um certo Oriente*, o narrador de *Dois irmãos* transformou a matéria da sua infância em experiência, e modificou a si mesmo. Por isso, ao romper radicalmente com a sujeição ao passado, “um tempo que morria dentro de mim” (ibidem, p.265), ele poderá nos transmitir seu relato com uma voz independente e crítica do universo que o constituiu. Ao assim fazê-lo, ele nos revela ter se libertado não apenas da submissão financeira à família nuclear do romance, mas também daquela intelectual e afetiva.

Podemos também concluir que, ao despedaçar seu antigo eu e recompô-lo num exercício de escrita e rememoração, os narradores dos dois primeiros romances de Hatoum também criaram novos possíveis para o presente. Pois, como vimos, seu ato de mergulho no passado partiu do tempo em que eles vivem, atormentados pelo sofrimento da infância. Nesse contexto, a narrativa desdobrada in-

terpretou a história lembrada (e, portanto, penetrada pelo infinito) a partir dessa visão perspectiva. E na medida em que a escrita buscava libertar o sujeito da pressão e do peso do passado, ela procurava também romper com a continuidade da história e criar novas continuações para essa, que não fossem repetições do sofrimento de outrora nem conformadas com o peso carregado no presente. A abertura de novos possíveis para o presente também pode ser identificada na chamada experiência originária. Pois, ao atravessarem essa, os narradores desnaturalizaram a si mesmos, seu lugar no mundo e as ordens e fronteiras que os constituíam. Neste caso, o presente deverá ser entendido como contingente, de forma que o sujeito poderá viver a espessura do tempo, abrindo-se para mudanças.

A criação de novos possíveis para o presente é, pois, uma das formas pelas quais podemos compreender a escrita literária – e um dos modos de entendermos a pesquisa e a escrita da história. Mas a experiência efetuada pelos narradores, para concluir sua transmissão, precisará contar ainda com o leitor que, quem sabe, ao acompanhar as cadências de retorno, hesitação e ruptura dos dois personagens, sintam-se também convidado a imaginar novas formas de ser, pensar e viver.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.103-49.
- _____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.36-49.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.222-32.
- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Memórias de um certo relato*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p.15-37.
- _____. *As palavras e as coisas*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. L'écriture de soi. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994a. p.415-31.
- _____. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994b. p.562-578.
- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 9.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREUD, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. In: _____. *Essais de psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1981. p.41-115.
- _____. L'inquiétante étrangeté. In: _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985. p.209-63. (Folio Essais)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GREFFRATH, Krista R. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz. (Org.) *Walter Benjamin et Paris: Colloque International 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf, 1986. p.113-31.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988. (Folio Essais)
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.73-95.