

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

VICTOR LEANDRO DA SILVA

O NORTE IMPOSSÍVEL  
Ficção, memória e identidade em narrativas de Milton Hatoum

MANAUS  
2011

VICTOR LEANDRO DA SILVA

O NORTE IMPOSSÍVEL

Ficção, memória e identidade em narrativas de Milton Hatoum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

MANAUS  
2011

Ficha Catalográfica  
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Silva, Victor Leandro da

S586n O norte impossível: ficção, memória e identidade em narrativas de Milton Hatoum / Victor Leandro da Silva. - Manaus: UFAM, 2011. 125 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas, 2011

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

1. Hatoum, Milton, 1952 - Estilo 2. Literatura amazonense – História e crítica 3. Simbolismo (Literatura) – Amazonas I. Aleixo, Marcos Frederico Krüger (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU(1997): 869.0(81)(043.3)

VICTOR LEANDRO DA SILVA

O NORTE IMPOSSÍVEL  
Ficção, memória e identidade em narrativas de Milton Hatoum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Sistemas simbólicos e manifestações culturais.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (Presidente)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Amélia Andrade Guerra (Membro)

---

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (Membro)

## Dedicatória

À Neli, por tudo; e à Alice, que ainda virá.

.

## AGRADECIMENTO

Agradeço à valiosa ajuda de meu orientador, professor Marcos Frederico, sem a qual não alcançaria o objetivo pretendido.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, pelas instigantes discussões e conhecimentos a que me deram acesso.

À FAPEAM, pelo auxílio concedido através de uma bolsa de estudos.

Por fim, agradeço a todos os amigos, familiares e autores que, direta ou indiretamente, contribuíram para a elaboração deste estudo.

Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens

Albert Camus

## RESUMO

Este trabalho consiste numa análise dos processos de construção identitária nos romances de Milton Hatoum. A afirmação da identidade tem sido um problema bastante discutido dentro do campo dos estudos culturais, por conta da recente fragmentação de seus modelos e do surgimento de diversos novos sistemas identitários ascendentes. Nos romances de Hatoum, tal problema irá manifestar-se por meio da supressão do regionalismo, que dilui os referenciais de identificação, da memória, que busca a todo instante ordenar o passado, assim como também dos diversos dilemas aventados no decorrer das narrativas: a incerteza quanto à origem, a condição do estrangeiro e do imigrante, as relações familiares, os valores éticos do Ocidente e do Oriente, questões essas que irão incidir fundamentalmente nas personagens das tramas, em especial os narradores, os irmãos Omar e Yakub, de Dois irmãos, e Mundo, de Cinzas do Norte, para os quais os questionamentos acerca da identidade se tornarão decisivos na definição dos caminhos seguidos por cada um deles.

Palavras-chave: romances hatounianos, identidade e diferença, sistemas simbólicos.



## ABSTRACT

This work is an analysis of identity construction processes in the novels of Milton Hatoum. The assertion of identity has been an issue widely discussed within the field of cultural studies, due to the recent fragmentation of its models and the emergence of several new ascendants systems of identity. In the novels of Hatoum, this problem will manifest itself through the elimination of regionalism, which dilutes the references to identify, from memory, which search all the time to order the past, as well as the various dilemmas bandied about in the course of the narrative: the uncertainty as to the origin, the condition of foreign and immigrant, the family relations, the ethical values of East and West, those issues that will focus primarily on the characters of the plots, especially the narrators, the brothers Omar and Yaqub, of *Dois irmãos*, and Mundo, of *Cinzas do Norte*, for whom questions about the identity will become crucial in defining the paths followed by each of them.

Keywords : “Hatounian” novels, identity and difference, symbolic systems.

## SUMÁRIO

IDENTIDADES E DIFERENÇAS _____	09
1 REPRODUZINDO A CRISE: A PROSA HATOUNIANA E OS PRESSUPOSTOS FORMADORES DE UM CENÁRIO DE DILUIÇÃO IDENTITÁRIA _____	16
1.1 A TRANSPOSIÇÃO DO REGIONALISMO _____	16
1.2 O ESPAÇO E SUA ONTOLOGIA _____	32
1.3 O HORIZONTE DA MEMÓRIA _____	41
2 A IDENTIDADE E SEUS PROBLEMAS _____	49
2.1 A PROCURA DA ORIGEM _____	49
2.2 O ORIENTE PARTICULAR _____	62
2.3 HUMILHADOS E OFENDIDOS _____	74
3 EM BUSCA DA IDENTIDADE PESSOAL: O CAMINHO DAS PERSONAGENS _____	84
3.1 OS NARRADORES: A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA _____	84
3.2 OMAR E YAKUB: IDENTIDADE E DIFERENÇA _____	95
3.3 MUNDO E A DILUIÇÃO DO INDIVÍDUO _____	105
O ABSOLUTO DISSOLVIDO _____	110
REFERÊNCIAS _____	123

## IDENTIDADES E DIFERENÇAS

O presente estudo visa compreender os processos de construção da identidade nos romances *Relato de um certo Oriente* (2002), *Dois irmãos* (2003) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, tentando definir de que modo os conceitos e problematizações acerca da afirmação identitária se fazem presentes dentro das obras, por meio de um paralelo entre a perspectiva apontada nos textos e as áreas do conhecimento que tratam do tema, em especial a filosofia e as ciências sociais.

Entretanto, embora dialogue com outros campos, a pesquisa empreendida caracteriza-se como sendo de natureza estritamente ensaística e literária, sem a intenção de ir além desse âmbito. Assim, o objetivo proposto não é o de discutir a identidade nas suas mais variadas acepções, ou de julgar o valor de verdade das teorias que podem ser depreendidas dos romances, mas sim de, dentro do universo ficcional das narrativas, verificar de que maneira a discussão identitária pode se tornar um elemento significativo para o entendimento das obras, isso sem nunca extrapolar os limites estabelecidos pelos textos. Assim, os aportes teóricos aqui apresentados aparecerão somente quando servirem para melhor esclarecimento das questões sugeridas pelos romances, porém sem nunca sobrepor-se a eles, já que isto interferiria no objetivo principal da pesquisa, que é a compreensão das verdades intrínsecas à obra literária.

Também em função desse aspecto literário, a pesquisa foi feita por meio do estudo da bibliografia indicada, estudo este que seguiu as diretrizes de um método analítico e interpretativo.

Para Massaud Moisés (1995), a análise literária consiste em “desmontar o texto literário com vistas a conhecê-lo nos ingredientes que o estruturam” (p.13). Portanto, através da análise, foi possível evidenciar quais são os principais elementos constituintes das obras, dispondo-os em seus termos essenciais, com o objetivo de determinar de que forma o texto está organizado, e quais são os componentes que o integram. O tempo e o espaço da obra, os

narradores e as personagens são alguns dos aspectos que se tornaram mais evidentes após a primeira parte da pesquisa.

Entretanto, tal procedimento não se realizou de maneira exaustiva, posto não ser este o propósito fundamental deste estudo. O que se pretendeu nele foi somente tornar mais claros os dados, para que estes pudessem ser melhor utilizados no momento em que ganhou espaço o estudo interpretativo das obras.

Na etapa da interpretação, tiveram lugar as diversas problemáticas que se fazem presentes nos textos, mas que não são próprias de uma obra literária. A questão principal, sobre a procura da identidade, surgiu por meio das relações traçadas entre o texto literário e os estudos feitos estritamente sobre o tema. Estas ligações foram elaboradas de modo interpretativo, ou seja, com base nas diversas possibilidades que a leitura pode propiciar.

Para o semiólogo e crítico literário Umberto Eco (2008), interpretar significa “reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo outros textos” (p. 279). Ele também considera que a obra artística, e conseqüentemente a literária, é aberta, ou seja, não está acabada e totalmente definida no momento de sua concepção, o que permite ao intérprete estabelecer-se “como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 2003, p. 41). Com isso, a obra literária aparece como de livre entendimento, podendo ser explorada em inúmeros aspectos, conforme o interesse de seu intérprete. Desse modo, a pesquisa se apresenta como uma das possíveis leituras dos textos que aqui se intencionou estudar.

Porém, é o mesmo Eco (2005) que afirma que, “entre a intenção do autor [...] e a intenção do intérprete [...] existe a intenção do texto” (p. 29) e também que “dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que siga por conta própria” (p. 28). Logo, o que se procurou buscar foi uma mediação entre essas três intencionalidades, a fim de que se pudessem encontrar as verdades próprias do texto e desenvolver suas potencialidades dentro das perspectivas aqui oferecidas, ligando-as a uma discussão mais ampla, que é a identidade

e seus impasses no mundo contemporâneo.

É preciso ressaltar que ambos os processos, o da análise e o da interpretação, não constituem etapas separadas da pesquisa. Eles estão permanentemente unidos, e foram destacados conforme seu grau de relevância para o trabalho empreendido, contribuindo assim para dar um maior sentido de unidade a este estudo.

Assim, têm-se claros os métodos e relações estabelecidas para esta pesquisa, que foram traçados fundamentalmente entre literatura e identidade, sendo esta o ponto central das discussões que aqui foram aventadas.

Mas, que tipo de identidade está-se abordando e que problemas os romances discutem? É óbvio que um termo tão amplo como identidade não pode ser discutido indefinidamente. Portanto, é preciso que se delimite o campo em que a identidade assume relevância dentro das obras analisadas.

Em termos conceituais, a identidade pode ser definida dentro de uma linha que remonta as suas primeiras elaborações, na Grécia antiga.

Parmênides, um dos filósofos pré-socráticos, estabeleceu o princípio de identidade, extraído a partir de sua máxima “o que não é, não é! O que é, é!” (NIETZSCHE, 2000, p. 131), a qual corresponde à idéia de que o ser jamais pode se contradizer, sob pena de tornar-se nulo, posto que não há meio termo entre o ser e o não-ser, e que a caminhada de algo para sua negação afirma a própria inexistência deste. Com isso, Parmênides irá afirmar que somente através de uma identidade, isto é, da plena concordância do ser consigo mesmo, é que se pode atingir a verdade a respeito das coisas.

O ser, dirá Parmênides, é o *logos*, que é sempre idêntico a si mesmo e, por isso, contrário a mudanças, pois estas só seriam capazes de provocar ilusão e desordem, já que o ser, ao se transformar ou contrapor-se a si próprio, torna-se inapreensível, por conta de sua nulidade. Tal visão foi fundadora da lógica formal e deu origem a dois outros princípios, que são o da não-contradição e o do terceiro excluído.

Martin Heidegger retomou o princípio de identidade para discutir-lhe o conceito. Segundo ele, a fórmula pela qual este princípio se manifesta, a tradicional  $A=A$ , traz em si um erro de composição, já que demonstra uma igualdade entre  $A$  e  $A$ , o que aponta para a existência de dois elementos que possuem uma ligação de semelhança. Para ele, tal concepção é errônea, pois o termo grego designativo do princípio de identidade é *tò autó*, que quer dizer *o mesmo*. Logo, a identidade se dá apenas em um elemento  $A$ , que é, como afirma o filósofo, “ele mesmo o mesmo” (HEIDEGGER, 2006, p. 38). Desse modo, a fórmula anteriormente proposta –  $A=A$  – deverá ser substituída por  $A \text{ é } A$ , expressando assim a concordância do ser consigo mesmo.

Tais proposições serviram como base conceitual para a reflexão sobre a identidade no campo dos estudos culturais, em que esta aparecerá vinculada a elementos da sociologia e da cultura em geral.

Kathryn Woodward (2008) definiu identidade por meio de sua ligação com a diferença. Segundo ela, a identidade é relacional, apresenta-se enquanto limite da diferença, sendo determinada através de sistemas simbólicos que delimitam o campo das diferenciações. Assim, pode-se dizer que a identidade corresponde aos modos de inclusão do indivíduo em um determinado grupo, e sua conseqüente exclusão de outros. A identidade, portanto, produz a diferença, a qual pode ser marcada por meio de relações sociais, políticas, econômicas ou ainda algum outro tipo de representação simbólica. Desse modo, é possível entender a identidade como uma via de mão dupla, na qual um indivíduo se distingue dos demais, ao mesmo tempo em que ratifica a sua condição de integrante de um determinado sistema identitário.

Nessa parte, passa a desempenhar importante papel o conceito de identificação. Este se refere aos mecanismos que levam alguém a assumir uma determinada identidade, e está ligado não somente a fatores culturais e sociais, mas também psíquicos. Com isso, a identidade, por meio do processo de identificação, também aparece vinculada a aspectos pessoais e individualizantes.

Nos romances hatounianos estudados – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e

*Cinzas do Norte* –, a identidade, para além de suas elucubrações conceituais, foi discutida a partir da crise em que está inserida na contemporaneidade, a qual está relacionada com a fragmentação dos paradigmas identitários vigentes até o início do século XX.

Durante muito tempo, a identidade foi tida como algo acabado e definido, por conta dos referenciais que se apresentavam ao indivíduo como modelos incontestáveis, sob os quais ele deveria articular-se no mundo. A religião, o Estado, a família constituíam instituições inabaláveis e que permitiam que cada um pudesse situar-se por meio delas. Porém, a modernidade trouxe questionamentos que colocaram estes paradigmas em xeque. Uma ética humanista foi posta em lugar da moral religiosa. As organizações sociais se tornaram complexas, tirando a família de sua condição hegemônica, enquanto os Estados, antes soberanos, cederam cada vez mais espaço às investidas de órgãos internacionais que buscam estabelecer uma ordem única de valores, regida pela lógica do capitalismo. Tais eventos da modernidade tiveram vários desdobramentos, os quais incidiram decisivamente para a formação do cenário das identidades contemporâneas.

Para Stuart Hall (2006), as identidades nacionais, além de terem sido unificadas pela formação dos Estados, sofreram, com o advento da globalização, um processo em que há a tentativa de se criar uma cultura homogênea, onde as diferenças entre países fossem diluídas em nome de uma ordem única que impusesse um conjunto hegemônico de valores. Tal fenômeno, assevera Hall, foi decisivo para a desconstrução das identidades que vigoravam no mundo, formando um quadro em que estas passaram a não mais oferecer meios seguros para a afirmação identitária.

Com isso, cresceu ainda mais o movimento por uma identidade única, global, que liquidasse as diferenças definitivamente. Porém, este mesmo movimento produziu uma contradição ética, pois, ao propor um *ethos* individualista e egocêntrico, também defendeu as idiossincrasias do indivíduo, as quais se contrapuseram aos valores globalizantes. Nesse ponto, o projeto de uniformização das identidades encontrou seu primeiro obstáculo.

Ademais, a imposição de uma ordem mundial única gerou uma inevitável resistência, ocasionando uma tensão entre o global e o local, o universal e o regional, em que

as minorias passaram a fortalecer suas identidades, a fim de afirmarem-se perante a ordem globalizante. Surgiram, também, novos sistemas simbólicos constituintes de identidades, e que passaram a exigir representatividade. Desse modo, os conflitos tornaram-se mais intensos, complicando ainda mais o processo de formações identitárias.

Em meio a tudo isso, ficou o homem, que não possui mais modelos pré-estabelecidos a seguir, que não pode mais amparar-se nos antigos paradigmas e também não se define pelos sistemas em ascensão. A identidade, antes um elemento orientador, tornou-se uma busca, algo indefinido, e que somente se construirá a partir da união das experiências pessoais e dos sistemas simbólicos os quais o indivíduo precisa escolher e assumir.

Dessa forma, no que tange à identidade, o quadro que se apresenta no mundo contemporâneo aponta para uma inegável crise. E é sobre esta crise que trata a obra hatouniana, por meio dos diversos problemas levantados no decorrer das narrativas.

Assim, a pergunta fundamental a ser feita é de que maneira os processos de construção da identidade irão manifestar-se na obra de Hatoum, e que horizontes podem ser vislumbrados sobre o tema, a partir da leitura dos romances.

Partindo daí, podemos verificar o surgimento de diversas problematizações, marcadas principalmente por dicotomias: a oposição entre o cristianismo e o islamismo, mais presente em *Relato*; o rigor ético árabe e o sensualismo amazônico, uma das tônicas de *Dois irmãos*; o idioma português e o do Líbano, problema que surge nos dois primeiros romances de Hatoum e que se relaciona com a questão da linguagem enquanto determinante identitária; as relações entre patrão e empregado, que algumas vezes se assemelham muito mais às de senhor e escravo; o problema da origem, constante nas três obras, que vem afirmar a dificuldade do homem de situar-se perante suas próprias raízes.

Mas em nenhum outro ponto as questões acerca da identidade ganham proporções tão intensas quanto nas personagens, para as quais afluem os dilemas trazidos pela trama e que se convertem nas mais diferentes inquietações. Dentre essas personagens, algumas assumem uma posição de maior importância, por encerrarem uma maior gama de discussões



sobre a identidade: os narradores e sua busca por restabelecer a ordem pela escrita; Omar e Yakub, ícones da identidade e diferença; e o artista Mundo, para quem o universo é um campo infinito de experimentações.

Contudo, para que se possa chegar a essas análises, é preciso antes determinar de que modo os textos permitem que aflorem tais problematizações, e quais são os elementos estéticos e narrativos que, uma vez empregados, possibilitam a elaboração de um cenário de crise identitária.

## 1 REPRODUZINDO A CRISE: A PROSA HATOUNIANA E OS PRESSUPOSTOS FORMADORES DE UM CENÁRIO DE DILUIÇÃO IDENTITÁRIA

### 1.1 A TRANSPOSIÇÃO DO REGIONALISMO

Numa obra que trata sobre a fragmentação dos paradigmas de identidade, é inaceitável que esta seja produzida sob as bases do regionalismo literário, já que, se tomarmos o regionalismo em sua acepção mais comumente aceita, como sendo a representação exacerbada das características de um determinado local, veremos que tal caminho finda por inviabilizar toda e qualquer discussão identitária, posto que o próprio horizonte oferecido pelo romance já aponta para modelos que referenciam uma identidade acabada e definida.

Assim, a transposição do regionalismo se relaciona com o posicionamento que é dado à obra perante a identidade. Se esta é tomada como fixada e definida, então a presença dos traços regionais acentua tal perspectiva. No caso contrário, o caminho apontado pela obra deve romper com os elementos orientadores de uma identidade regional, para que se possa criar um efeito estético que propicie a diluição dos paradigmas identitários dentro da narrativa.

Isto posto, a supressão dos traços regionalistas torna-se um procedimento literário fundamental para a representação da crise de identidade dentro do *corpus* do texto, o qual, aliado a outros recursos, forma os pressupostos ideais para que as diversas discussões identitárias possam ser desenvolvidas de modo verossímil, em consonância – mas não igualdade - com suas manifestações no real.

Contudo, e anterior a essa questão, o debate sobre a importância do regionalismo literário faz com que venha à tona um outro problema, que é a respeito da própria conceituação do termo, posto ser este objeto de constantes discussões.

Que é regionalismo literário? É óbvio que a definição simplória exposta anteriormente não esgota as possibilidades de acepções que o termo pode suscitar, e que é preciso aprofundar-se na sua investigação, já que a própria existência de um conceito consistente de regionalismo literário é algo passível de questionamento.

Seguindo essa linha de pensamento, três caminhos se mostram mais pertinentes: afirmar a inexistência do regionalismo, taxando-o como um mero preceito forjado para categorizar as obras produzidas fora dos grandes centros; ratificá-lo, considerando-o como um critério válido e qualificativo, um obstáculo a ser transposto para a produção da alta literatura; ou, ainda, não negar o conceito, mas buscar redimensioná-lo e atribuir-lhe um valor menos nocivo, tomando-o como um componente pouco significativo para a valoração do romance, sendo apenas mais uma de suas características.

Logo, por conta das polêmicas suscitadas, a reflexão sobre o regionalismo coloca-se como um ponto seminal para a compreensão do universo das diversas literaturas existentes, em especial a produzida na Amazônia, em que a expressão dos traços típicos desta região é bastante evidente e, dependendo da forma como esses traços são vistos, e do conceito de regionalismo tomado, tais características podem conduzir à elaboração de juízos distintos.

Portanto, antes mesmo de abordar as manifestações de um suposto regionalismo, é preciso averiguar a solidez de seu conceito, por meio da análise das teorias que tentam estabelecê-lo.

Para Afrânio Coutinho, o regionalismo, tal como se moldou no Brasil, é resultado da busca contínua pela identidade nacional, e que se converteu numa literatura que pudesse ser representativa das cores do país.

Tal objetivo é visto como legítimo, já que Coutinho vê na afirmação da nacionalidade brasileira uma forma de compreender mais profundamente a realidade e as diversas nuances culturais do país, em detrimento de um pretense espírito universalista, que torna o indivíduo alheio a essas particularidades locais. Assim, ele considera que:

É afirmativo o nosso nacionalismo, procura compreender e interpretar o país, para afirmá-lo, tal como é. Nisso, parece que os brasileiros estão todos unidos, pensando igualmente. É inútil, pois, qualquer tentativa de ridicularizá-lo em nome de um falso cosmopolitismo cultural (2008, p.42).

A literatura brasileira, portanto, tem o direito e o dever de representar o Brasil, de mostrá-lo em seus múltiplos aspectos, sendo a omissão a isto algo extremamente pernicioso, pois conduz ao descaso em relação aos problemas nacionais, e a conseqüente alienação para com estes.

Contudo, esta posição não pode vir acompanhada de uma postura isolacionista, que procura confinar a literatura aos limites do país, rechaçando toda a influência estrangeira. Este procedimento é igualmente retrógrado, pois impossibilita o diálogo intercultural e o enriquecimento intelectual que deste pode advir. “Nenhuma cultura se constrói no isolamento”, afirma Coutinho (2008, p.46). E construir uma identidade nacional não significa furtar-se a conhecer os elementos de uma estética estrangeira, mas sim tornar a sua mais fecunda por meio da assimilação daquilo que é exterior a ela.

Assim, o modelo de literatura nacional proposto por Coutinho defende o equilíbrio entre as peculiaridades locais e a influência internacional, pendendo em último caso para a primeira, sem no entanto desembocar num nacionalismo pueril e estéril, que despreze o sempre prolífico diálogo entre as culturas. Para ele, o grande exemplo deste ideal de escrita encontra-se em Machado de Assis, onde é possível constatar “a perfeita conciliação do ideal nacional com a universalidade” (2008, p. 46), através de suas diversas fontes literárias estrangeiras que se harmonizaram com sua explicitação de questões e problemas do país.

A literatura de caráter nacional, conforme a análise de Coutinho, ao invés de afastar-se do universalismo, aproxima-se deste. “Ninguém mais inglês do que Shakespeare. Em nenhuma figura de sua história os ingleses mais se sentem refletidos. Todavia, ninguém mais universal” (COUTINHO, 2008, p. 46). A reflexão aprofundada sobre um determinado *locus* faz com que dali se extraiam os anseios mais intensos daqueles que vivem naquela

região, os quais irão aliar-se aos de toda a humanidade, denotando uma paridade com questões universais, debatidas por todos. No entanto, isso em nada diminui sua originalidade, apenas demonstra como o diálogo com a tradição pode ser criativo. Na visão de Coutinho, o local e o universal só se tornam opostos quando há a tentativa de supressão de um pelo outro.

Estas considerações levaram Coutinho a elaborar um conceito de regionalismo que está atrelado não propriamente ao meio que é expresso pela obra, mas à atitude que se estabelece perante ele.

O autor parte das reflexões de George Stewart, um toponimista estado-unidense, para definir a ideia de uma literatura regionalista que, para ele, está além da mera determinação de um espaço específico para a obra, já que, nesse sentido, todo texto poderia ser regionalista. Segundo ele, para poder enquadrar-se nos moldes do regionalismo,

uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 1986, p. 235).

Assim, o regionalismo, mais do que apontar os traços específicos de uma localidade, é caracterizado a partir de sua relevância para a substanciação da trama, do quanto ele pode oferecer como matéria essencial para a construção do texto, seja quanto aos aspectos naturais ou, e principalmente, na expressão dos dramas humanos que ali são demonstrados.

Tal postura, afirma Coutinho, de nenhum modo deve ser confundida com o provincianismo, que, longe de manifestar-se como uma densa representação de um aspecto específico, como as idiossincrasias das sociedades humanas que habitam uma determinada localidade, está embasado “naquele espírito regionalista mesquinho e estreito, acima

referido, feito de auto-suficiência, de isolacionismo, de complacência e orgulho com os aspectos inferiores e mediocres da região” (COUTINHO, 1986, p.236)

Desse modo, o regionalismo literário acaba sendo conceituado por meio de sua relação com a ideia de provincianismo, formando uma dicotomia que os coloca em posições bem opostas. O primeiro é um recurso legítimo, uma matéria-prima vigorosa da qual o autor pode utilizar-se para tratar de um local determinado e expô-lo de modo a extrair dali tudo quanto o torna particular, admirável e único. Já o segundo, este é uma representação exacerbada, um elogio cego e estéril a um tipo caricaturado de lugar e indivíduo e que só serve para deixar clara a estreiteza de pensamento daqueles que recorrem a tal expediente. O provincianismo é, portanto, um mal que atrofia a criação artística, e deve ser repudiado insistentemente.

Essa dicotomia, que confere ao provincianismo todas as falhas que a literatura de matriz regional pode produzir, parece um recurso teórico bastante eficaz para pôr fim à discussão sobre a validade da literatura regionalista. Contudo, ambos os conceitos ainda oferecem pontos passíveis de questionamento.

De início, o que pode ser debatido na definição oferecida por Coutinho é a própria utilidade que sua visão sobre o regionalismo pode oferecer. Ora, se a universalidade de uma obra, tal como o autor assevera, pode advir de uma abordagem regional extremada, então é desnecessário tratá-la como um produto da assimilação de elementos de uma localidade, pois o que irá preponderar nela é a condição geral humana que ali é expressa. A ideia de regionalismo, então, passa a operar no vazio, posto que é insuficiente para categorizar de modo decisivo os diversos textos.

Um outro ponto a ser discutido é a respeito do provincianismo, que, a julgar pela forma que foi caracterizado, está mais para um regionalismo mal-sucedido, uma espécie de tentativa de classificação de toda literatura de cunho local que não atinge seu objetivo, que é tratar de um grupo humano específico e extrair dele aspectos gerais da condição humana. Mas, seguindo por esta linha, seria pertinente objetar que, se um regionalismo mal-feito é provincianismo, também um que seja bem realizado é literatura universal, o que permitiria

tomar o regionalismo como sendo o provinciano, que é o que ocorre comumente. Isto faz com que a dualidade de Coutinho seja colocada num impasse: pode ser tanto entre regionalismo e provincianismo ou entre universalismo e regionalismo, sendo este último o que o autor preferiu chamar de literatura provinciana.

Assim, as noções de regional e provinciano parecem falhar em sua operacionalidade, posto que não conseguem definir o campo onde atuam, da mesma forma que não estabelecem uma relação com o universal, fazendo com que a própria conceituação de regionalismo confunda-se com este.

Desse modo, o regionalismo literário, nos moldes de Coutinho, por mais que tente se desvencilhar de outras pré-concepções a seu respeito, aponta novamente para uma mesma via, para um único caminho seguro. Mais uma vez, o que determina uma obra como regionalista é a sua ambientação em um espaço não urbano, como também a aparição de personagens que se aproximam dos arquétipos dos habitantes de uma localidade afastada das metrópoles. Afora esses aspectos, não há um critério confiável para afirmar se uma obra é regionalista ou não, mesmo em conceituações elaboradas como as de Coutinho.

Uma das tentativas de resolver o problema entre o regionalismo e o universalismo pode ser encontrada em Alair Batista, também estudioso do tema, e que desenvolve a ideia de regionalismo universal. Para o autor, a oposição entre o universal e o regional não é de nenhum modo válida, sendo que o oposto do regional é o urbano, ou seja, a localidade é que define a literatura regionalista:

A regionalidade da obra de Machado de Assis, de Selma Lagerlöf, de Thomas Hardy e de William Faulkner e de John Steinbeck e de Guy de Maupassant e de Homero e de Dante e de Cervantes, não lhes obstou serem universais. Um dos escritores mais universais do Brasil foi o mais radicalmente regionalista: João Guimarães Rosa. Um outro caso de regionalismo universal é Camilo Castelo Branco. Esta é uma verificação fecunda em ilações, uma delas, a de que o oposto do regionalismo não é, como tende o nosso espírito a pensar, a universalidade. O oposto de regionalismo talvez seja urbanismo, ou urbanidade. Desse ponto-de-vista é

que se impõe afirmar que Machado de Assis, um autor de narrativas urbanas, não pode ser considerado regionalista. A menos que o qualifiquemos: regionalismo urbano (BATISTA, 2006, p. 27).

Tal definição, ao invés de resolver o impasse, torna-o ainda mais complicado. A elisão proposta por Batista entre regional e universal, feita de modo totalmente harmônico e não controverso, parece ignorar a oposição que ambos os termos possuem entre si. O regional e o universal são conceitos que envolvem determinadas representações culturais e simbólicas, as quais irão colocar-se muitas vezes em conflito, posto buscarem objetivos radicalmente antagônicos: o universalismo quer os valores gerais, enquanto o regionalismo procura acentuar a sua especificidade. Logo, propor uma aglutinação entre os termos, sem antes resolver os pontos conflitantes entre eles, é um reducionismo dos mais extremos, e que está longe de solucionar a questão.

É claro que é possível objetar em defesa da possibilidade de agregar, pelo menos em termos literários, o universal e o regional. Contudo, tal procedimento não pode ser feito ignorando as características de um e de outro, nem tampouco sem solucionar os prováveis embates que possam surgir da tentativa de união entre os dois. O que o conceito de Batista propõe é que o regional está contido no universal, que ele pode ser totalmente assimilado por este. Tal assertiva ignora toda a especificidade do regional, e o coloca, do mesmo modo que em Coutinho, num vazio funcional onde ele é simplesmente incapaz de definir qualquer obra literária, já que esta será julgada por suas características universalistas, as quais, se não existirem no texto, o arremessarão imediatamente para as amarras do provincianismo, que é para onde rumam os textos regionalistas mal realizados. Assim, o regionalismo continua à espera de um campo definido em que possa atuar de forma contundente e significativa.

Um outro ponto bastante controverso da análise de Batista é quando ele coloca o regionalismo em oposição ao urbanismo, deixando clara a sua posição favorável a uma ideia de literatura regionalista atrelada ao conceito de localidade. Porém, considerar que o regional consiste unicamente numa arte cujo espaço mostrado se distancia do urbano é desprezar os diversos aspectos intrínsecos a ele, tais como hábitos, costumes, etnias, tradições, história e



muitos outros elementos que compõem o regionalismo. Logo, a oposição indicada por Batista é por demais estreita, pois ignora as implicações que o termo regionalismo pode suscitar.

Desse modo, as definições existentes de regionalismo acabam chegando a um ponto comum, que consiste em classificar uma literatura produzida fora dos grandes centros culturais e urbanos, não conseguindo de nenhum modo ir além dessa função, sendo incapaz de posicionar-se ante o universal ou de atribuir um juízo valorativo de uma obra. Seu papel permanece restrito a um exercício de disposição geográfica e de localismo.

Mas, se o regionalismo literário não passa de uma distinção para a literatura ambientada fora das áreas urbanas, faz-se necessária a seguinte pergunta: por que, afinal, é utilizado o termo regionalismo e não qualquer outro? Se a ideia de região é capaz de conduzir a tantos equívocos dentro do meio literário, então por que não utilizar algum outro conceito cuja interpretação seja, senão unívoca, menos suscetível a enganos? Estas são questões que apontam para um outro caminho, em que o debate gira menos em torno de elaborações teóricas que de pressupostos ideológicos.

De um modo geral, o ambiente urbano é constantemente associado à cosmopolitismo, universalismo e esclarecimento, enquanto que o espaço rural, excetuando-se o período romântico e neoclássico, sempre foi sinônimo de atraso e estreiteza cultural. Assim, promover uma relação entre esses dois meios implica necessariamente acentuar o antagonismo entre eles.

Logo, quando se procura rotular uma determinada literatura como regionalista, esta é automaticamente confinada aos limites impostos pelas idiossincrasias da região que é nela retratada, e que a definem previamente como um subproduto literário, em contraposição à arte citadina, que está em perfeita consonância com as mais altas elaborações artísticas e que também é uma expressão legítima e universal da condição humana.

Com isso, uma escrita, ao ser denominada regionalista, já é indicada como incapaz de saltar os limites do universo em que está inserida, das particularidades que retrata, do

lugar e do tempo em que se encontra. Logo, ela será estigmatizada como a manifestação de um tipo particular humano, mas sem nunca atingir a essência do homem em geral. É, portanto, uma forma limitada de literatura.

Aqui, o debate passa não mais a ser sobre obras, mas sobre autores. Os que estão fora dos grandes centros urbanos são denominados regionalistas, e, por isso, de menor envergadura. Já os que se encontram nas metrópoles são imediatamente classificados como autores universais, e devem constituir o cânone literário.

O que se pretende com essa diferenciação é ratificar a condição hegemônica das maiores zonas urbanas em relação às regiões menos urbanizadas. Ora, se uma determinada localidade é detentora do poder econômico e político, é de se imaginar que ela procure também assegurar a soberania cultural, impondo seus valores aos demais. Assim, a ideia de regionalismo literário é uma forma de fazer com que a literatura desses centros seja favorecida, colocando-a numa condição de superioridade em relação às demais, para com isso estabelecer seus preceitos estéticos como os únicos vigentes e, conseqüentemente, fazer de seus autores os modelos literários a serem seguidos.

Contudo, tal empreendimento esbarra numa ponto evidente contraditório, que é a disparidade entre o conceito de regionalismo e as obras que recebem tal classificação. Estas, longe de se enquadrarem nos moldes regionalistas, mostram temáticas e representações que vão muito além dos limites de qualquer especificidade regional.

E, para contornar este problema, é que surgiram as tentativas de relativizar a delimitação do regionalismo como expressão do local. Daí é que apareceram as noções de regionalismo e provincianismo e de regionalismo universal, todas elas procurando solucionar as evidentes contradições que o regionalismo, tal como foi elaborado inicialmente, evoca.

Porém, e mais uma vez, tais tentativas acabam tropeçando quando da classificação das obras dentro dessas nomenclaturas, pois, ao tentar fazer essas discriminações, o que mais sobressalta é a discrepância entre os termos e os textos que estão neles enquadrados.

Em *História concisa da literatura brasileira* (2006), Alfredo Bosi, ao abordar panoramicamente a literatura brasileira de ficção dos anos 30 e 40, realiza-o da seguinte forma:

Os decênios de 30 e 40 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. E não só da ficção regionalista, que deu os nomes já clássicos de Graciliano, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo; mas também da prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e das páginas de sondagem psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos (p. 388/389).

O fragmento mostra que a divisão proposta por Bosi não possui nenhum caráter pejorativo, e que ele de nenhuma forma tentou minimizar um gênero literário não-urbano em favor de uma prosa cosmopolita. Ao contrário, o autor deixa claro que a dita escola regionalista representa um grande momento do romance brasileiro no período abordado.

Porém, essa mesma classificação demonstra a falibilidade dos moldes regionalistas, pois está longe de delimitar o campo em que se desenvolve uma narrativa ficcional. O regionalismo, mesmo quando quer significar somente o espaço do desenrolar da trama, é inepto em sua aplicação, e perde completamente a utilidade no momento em que atinge esse ponto.

No caso de Bosi, o que se percebe inicialmente é o que o autor já toma o conceito como fechado, sem colocá-lo em questão ou dar-lhe uma nova significação. Assim, o caminho percorrido já está previamente traçado. Resta-lhe, então, enquadrar o texto nos parâmetros pré-estabelecidos.

E é nesse ponto que aparecerão as incongruências dessas divisões. O texto de Bosi enuncia claramente três categorias ficcionais. Além do já citado regionalismo, há também o cosmopolitismo e o psicologismo, deixando presumir que está é a característica marcante dos prosadores ali enunciados.

Mas, basta um exame mais cuidadoso das obras desses autores, e poderemos observar que estes em diversos momentos não só transpõem, como também ignoram as fronteiras nas quais foram inseridos, em particular naquilo que tange ao regionalismo.

Tomando como ponto de referência as obras de Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso, podemos observar as discrepâncias que a caracterização feita do gênero literário dos autores apresenta. O primeiro é mostrado como expoente do regionalismo, enquanto que o segundo é tido como um dos momentos mais importantes da prosa psicológica. Contudo, nos textos desses romancistas, é possível encontrar traços tanto de uma classificação quanto de outra, a ponto de, se fossem invertidas as definições de um e de outro, isto também poderia ser considerado verdadeiro.

É bem verdade que a ficção de Lúcio Cardoso está centrada fundamentalmente na condição interna do indivíduo, nos dramas pessoais e nas inquietações íntimas das personagens, ou seja, nas múltiplas nuances da psique humana. Porém, o que está se pondo em questão não são as problemáticas levantadas pelo texto, e sim o espaço em que a trama está inserida, o que, conforme a posição de Bosi – isto não está dito, mas sim sugerido – e as análises feitas acerca de outros autores já mencionados, parece ser o meio mais seguro de se conferir a uma obra o título de regionalista.

Num dos principais romances de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada* (1984), a trama, embora esteja centrada nos conflitos psicológicos entre as personagens, o que, como bem frisou Bosi, é característica do autor, não deixa de apresentar como cenário um ambiente rural, a cidade imaginária de Vila Velha, interior de Minas Gerais, onde fica a fazenda dos Meneses, cuja residência é aquela à qual se refere o título da narrativa. Portanto, o ambiente não-urbano, marca maior do regionalismo, já se manifesta na obra a partir dos elementos básico de seu enredo.

No decorrer dos episódios narrados, ainda que num plano secundário, são reveladas diversas particularidades que irão dar contornos típicos de um lugar não cosmopolita. A figura do padre Justino é um bom exemplo disso. Ele, como receptáculo das confissões de algumas das principais personagens da trama e detentor de um papel atuante na mesma, é

representativo da importância que a autoridade religiosa desempenha nas regiões mais afastadas dos grandes centros. Assim, ele acaba por ser um dos ícones do modelo de cultura daquele local.

Outra personagem que ressalta bem esse aspecto é a do farmacêutico, um dos narradores da história. Através de seu discurso, muito do que a cidade possui de distintivo é ressaltado, o que se percebe logo no início de seu relato:

Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode mesmo ser considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situado na Praça da Matriz. Assim, quase todo mundo vem fazer suas compras em minha casa, e mesmo à família Meneses tenho aviado muitas receitas (CARDOSO, 1984, p.37)

Um pequeno comércio, praticamente o único do ramo na cidade, conhecido por todos. O orgulho de ostentar esta condição, e de atender a família mais importante do lugar. No discurso do farmacêutico Aurélio, é possível perceber as várias idiossincrasias da cidade e de seu povo, e que são próprias dos ambientes menos cosmopolitas. Desse modo, a narrativa de Aurélio, que irá prolongar-se por todo o romance, revelará muito das particularidades daquela região.

Com isso, também no que tange à representação dos hábitos e costumes de uma sociedade humana específica, a obra de Lúcio Cardoso parece estar bastante alinhada com os paradigmas da literatura regionalista, o que torna possível atribuir-lhe esta classificação.

Entretanto, pode-se argumentar, de modo coerente, que a prosa de Cardoso não coloca em primeiro plano os aspectos regionais que ali são demonstrados, estando estes como um pano de fundo. Mas, se este raciocínio pode ser validado em *Crônica da casa assassinada*, ele também pode ser aplicado a outros autores, dentre os quais o próprio

Graciliano Ramos, que recebeu de Bosi o título de regionalista.

*Angústia* é um bom exemplo dessa aplicação. Centrado na figura de Luís da Silva, que registra de próprio punho suas remotas lembranças e também eventos recentes de sua vida, o romance, como o título dá a entender, está direcionado para a análise da condição existencial do homem, o seu lugar no mundo, e o fastio provocado pelo universo cotidiano do narrador, sempre marcado pela mediocridade e opressão:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de ponta-de-terra (RAMOS, 2003, p.10).

O que prevalece nesse fragmento, assim como em diversos momentos do livro, não são os termos típicos do vocabulário nordestino, nem as peculiaridades de Maceió ou do ambiente rural da infância vivida na fazenda paterna, mas sim a incoerência, o absurdo lógico de uma vida sem sentido, sem teleologia. Ao final, o que a narrativa de Graciliano Ramos tenta expressar são os conflitos internos e o estado de abandono em que se encontra o narrador, sem família, religião, ideais, ou qualquer outra coisa que pudesse lhe assegurar um objetivo, um significado superior. Seus dias se resumem ao vazio e à angústia de ter de traçar sozinho o sentido de sua existência.

Neste ponto, há um forte entrelaçamento entre a história de Luís e a alta literatura existencialista de sua época, eminentemente universal. Vale lembrar que Graciliano Ramos foi tradutor do romance *A peste*, de Albert Camus, um dos expoentes da filosofia da existência, e que portanto conhecia bem as ideias desse movimento. Um momento em que *Angústia* também se aproxima de outro prosador universal é ao retratar o homicídio e o sentimento de culpa por conta deste por parte de Luís, que irá encontrar paralelo em *Crime e castigo*, de Dostoievski. Assim, o texto do autor alagoano irá dialogar com a mais alta

tradição da literatura no Ocidente.

No entanto, este segue com o rótulo de regionalista. Uma possível explicação para isso talvez fosse a de que outros textos do autor apresentam como tema o regional. Mas, se observarmos atentamente, perceberemos que o objeto de suas histórias é, em última análise, a condição humana, e que o regional aparece apenas como o meio onde esta condição é exposta.

Daí surge a pergunta: por que Graciliano Ramos é denominado regionalista, e não Lúcio Cardoso, se ambos produziram literaturas que estavam centralizadas no sujeito humano e desenvolveram suas tramas em lugares afastados dos grandes centros? A melhor resposta para isto pode advir de aspectos extraliterários: Cardoso nasceu no interior de Minas Gerais, mas muito cedo foi para Belo Horizonte e em seguida para o Rio de Janeiro, lá fixando-se. Já Graciliano Ramos permaneceu no nordeste, e somente já na fase madura de sua vida deixou o Estado de origem, e ainda como presidiário. Some-se a isto o espaço nordestino apresentado em suas obras, e tem-se uma produção imanentemente vinculada à nomenclatura regionalista.

O regionalismo, desvelado em suas entranhas, aparece como uma definição arbitrária, um pré-conceito literário, cuja única função é minimizar a importância das literaturas realizadas em certos lugares, em favor das cidades que possuem o domínio econômico e cultural. Dizer que a prosa regionalista é a mais significativa do Brasil é na verdade acentuar o valor pejorativo desta classificação, pois considera que o elevado valor dessas obras é algo obtido à revelia, em contrariedade com aquilo que seria o natural e lógico, que é a superioridade do texto cosmopolita. É o mesmo que afirmar que Cecília Meireles foi uma grande escritora, apesar de mulher.

Assim, a relação entre regionalismo e localismo não se sustenta, e a sua oposição com o universal permanece. Nos termos em que é utilizado, ele se define como o reflexo de uma ideologia.

O regionalismo literário, liberto dos aspectos exteriores a ele, só pode existir

quando relacionado à manifestação do exótico. Em verdade, há muitas obras que se restringem às subjetividades estéticas do meio daqueles que as elaboraram, esforçando-se por mostrar, de maneira apaixonada e cega, os elementos peculiares da paisagem e da gente local, criando um estereótipo dos tipos humanos retratados, tentando atrair olhares justamente para os aspectos inusitados das figuras que estão ali representadas.

Esta forma de literatura caricaturista é muito comum, e muitas vezes prima pelo grotesco, pelo violento e pelo terrível. Noutras, ela busca elaborar uma imagem onírica desses lugares afastados, criando uma espécie de paraíso perdido e distante. De qualquer modo, a intenção permanece: a de chamar atenção para aquilo que os lugares e as pessoas têm de inesperado e incomum.

Não é difícil perceber que tal procedimento revela-se bastante limitador para os autores que dele se utilizam, pois compromete vários componentes literários valiosos, como a linguagem e as temáticas abordadas, que se tornam bastante restritas. E o resultado disso é costumeiramente a confecção de uma subliteratura, ou seja, de uma arte inexplorada em suas potencialidades.

Nesse sentido, o regionalismo, que aqui se aproxima muito do provincianismo de Coutinho, ganha funcionalidade, como um modelo de literatura restritiva, eminentemente exótica, e que não ultrapassa os limites estéticos das suas condições de elaboração.

Em Milton Hatoum, a supressão dos traços regionalistas se dá por meio da rejeição ao exotismo, que aparece através das personagens, que se recusam a aceitar esquemas simplórios de identificação com o meio que os cerca, assumindo até mesmo uma postura de estranhamento quando diante de imagens que sobressaltam a figura tipificada do homem amazônico:

Na parte mais elevada da praça em declive, e bem em frente da porta da igreja, uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno.



Era algo tão estranho naquele mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jiboia: em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e no pescoço do homem (2002, p. 125/126).

Aqui, a visão propiciada pela narradora manifesta claramente o seu distanciamento em relação aos estereótipos locais, mostrando-os como algo grotesco, assustador. Nada que se assemelhe a uma atitude de complacência para com as idiosincrasias do local.

Desse modo, a composição da obra coloca as personagens numa condição em que não é possível aderir a identidades preconcebidas, posto que estas lhes são alheias e não se oferecem como imanentes ao indivíduo. Logo, suplantar o regionalismo é ratificar a idéia de que a identidade não é algo anterior ao homem, e, no caso dos romances de Hatoum, a própria identidade amazônica é algo que precisa ser repensado e reconstruído, já que a Amazônia é constantemente definida como o lugar de manifestação do selvagem e do exótico, o que de nenhum modo está de acordo com o sujeito expresso em seus romances.

As temáticas também integram o repertório de componentes desregionalizantes. Os três romances estão centrados nos dramas humanos vividos pelas personagens, onde as interferências dos componentes regionais, como a floresta ou os hábitos da população, é praticamente nula. Logo, as discussões aventadas pelas narrativas, salvo em alguns poucos momentos, passam ao largo de questões consideradas próprias da região amazônica. No mais extremo dos casos, os romances irão debater determinadas questões de cunho social, mas cujo caráter não é específico do norte. A violência do regime militar, apontada em *Cinzas do Norte*, ou o processo de degeneração da cidade por meio de uma ideia opressora de progresso, não são temas exclusivos da capital amazonense. O que a literatura hatouniana faz é levar essas discussões gerais para um universo particular, que é o de suas obras.

Essa supressão dos traços regionais, em favor de uma prosa sem estereótipos e universal, irá ser de fundamental importância para a composição dos elementos básicos das

narrativas, em especial o espaço que, livre dos compromissos com a exaltação da paisagem local, abre-se para outras formas de representação.

## 1.2 O ESPAÇO E SUA ONTOLOGIA

Num texto literário que se ocupa exclusivamente em expressar a cor local, o espaço assume especial importância, posto que é nele que se tornam mais evidentes os traços distintivos da região. Até por esse motivo, o espaço é normalmente tido como o ponto decisivo para caracterizar um texto como regionalista. Contudo, mesmo em literaturas que não procuram ressaltar esses aspectos, o espaço pode assumir uma função decisiva para a trama. A prosa naturalista faz constante uso deste expediente, sendo *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, um dos exemplos mais bem acabados disso.

Inversamente, podem existir narrativas em que o espaço tem pouca participação, ou esta é totalmente irrelevante. Nessa linha, é possível pensar em *Ulisses*, de James Joyce, onde, mesmo a história se passando na cidade de Dublin, com marcação de lugares e pontos conhecidos pelos habitantes da cidade, esta acaba não se constituindo como o ambiente próprio do romance. É a mente prolífica e delirante de Leopold Bloom o espaço onde a trama se desenvolve em suas linhas essenciais.

Nos romances de Hatoum, o espaço, ainda que devidamente situado em Manaus, não assume uma função determinante para o desenrolar da história. Em verdade, ele irá atender aos propósitos de uma narrativa que busca evidenciar a fragmentação dos paradigmas identitários, posto que não há na representação do ambiente elementos que ofereçam modelos para identificação, ou seja, é um espaço que, mesmo preñado de subjetividades, não oferece modelos tipificados de paisagens e homem amazônicos, já que estes não se mostram de uma forma estereotipada e unívoca, mas em sua complexidade, com todas as contradições que neles podem aparecer. Na prosa de Hatoum, a floresta exuberante

e a *Paris dos Trópicos* não passam de mera especulação.

Entretanto, tal condição não significa que a espacialidade se manifesta de forma inteiramente apagada. Ao contrário, ela se mostrará em intenso diálogo com os demais componentes da trama, sem, contudo, impor-se a eles, estabelecendo uma relação que não se dará mais a partir do meio para o indivíduo, mas de um ser para outro ser.

Essa ontologia do espaço só é possível porque ela não é buscada de modo proposital, lógico e racionalizado. O ser do espaço se manifesta por meio da comunicação poética, que, livre de uma intencionalidade objetiva, apresenta-se de modo espontâneo e livre. Tal perspectiva se adéqua ao pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard (2003), para o qual,

a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta (p. 2).

O espaço poeticamente constituído, ainda segundo Bachelard, não aparece como o resultado de uma relação causal provocada pelas lembranças de tempos e lugares remotos. Ele é algo que brota e emerge diretamente do ser do homem, sendo detentor de uma autonomia individual e própria, o que o leva a assumir uma ontologia particular, chegando à categoria de ser. Assim, o espaço se torna um ser ativo e dialogante que, devido às múltiplas subjetividades que evoca, atua intensamente na trama, sem com isso interferir de modo determinista no destino das personagens, mas estando em constante interação com estas.

Na prosa hatouniana, dois espaços surgem como amplamente dominantes: a casa e a cidade. No primeiro, a ontologia espacial se evidencia em toda a sua plenitude e poeticidade. Já no segundo as atenções são divididas com os diversos problemas sociais,

políticos e econômicos que ali são mostrados. Porém, basta atentarmos para a afirmação da narradora de *Relato*, de que sua história começa numa “cidade imaginária” (2002, p. 12) para perceber que a cidade de Hatoum tem mais de lirismo que de tijolos, concreto e questões sociais.

Para Bachelard, a casa é um reduto privilegiado de lembranças da vida íntima, um centro evocador das mais profundas memórias do indivíduo, capaz de fornecer, ao mesmo tempo, “imagens dispersas e um corpo de imagens” (2003, p.23). Assim, a residência é por definição reveladora, já que reserva em seus aposentos os mais ocultos segredos da vida pessoal.

Porém, retomar a imagem da casa não é apenas lembrar eventos de caráter privado, e sim voltar a uma espécie de universo elementar, essencial: “porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2003, p. 24). Logo, recuperar a imagem da casa é habitar novamente nesse mundo que é ao mesmo tempo seu mundo e o mundo todo, o universo particular e o cosmos infinito. Desse modo, a casa pode abrigar também esta visão do primeiro cosmos, de toda a diversidade do mundo resumida às paredes e aos muros do lar.

A casa, retomada em seus componentes primordiais, irá remeter à noção de primeiro universo, primeira realidade conhecida. Mas isto não significa que a representação deve seguir exclusivamente uma ordem histórica, factual. Ao contrário, seu aparecimento é também um triunfo da imaginação, da memória eminentemente criadora:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos (BACHELARD, 2003, p.25).

Aqui, memória e invenção se unem, e dão origem ao novo. A casa ficcionalmente formada não é mais aquela que foi, mas também não difere totalmente dela. Trata-se de híbrido, uma síntese das lembranças remotas misturadas ao devaneio que, justamente por esse motivo, é reveladora de uma verdade mais íntima e profunda, e que somente por meio da arte pode vir à tona. É o próprio ser que, desnudado pela imaginação e pela memória, desvela-se em toda a sua essência.

Seguindo tais diretrizes, a prosa hatouniana é propagadora dessa ontologia. Recusando-se a apresentar seus espaços como um adendo à visão cristalizada acerca da Amazônia, a de um oásis de natureza exuberante e intocada, o texto de Hatoum lança-nos aos recônditos de uma casa que se vivifica pela memória e pela invenção narrativa, a ponto de tornar-se um ente fundamental e imprescindível para a existência dos que nela habitam. As páginas iniciais de *Dois irmãos* dão um amplo testemunho desta condição:

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 (HATOUM, 2003, p.11)

Note-se que nesse trecho o espaço assume um *status* ontológico altamente significativo. Zana teve de deixar tudo. Presumivelmente, seria mais adequado pensar que ela abandonaria todos, ou seja, pessoas, entes queridos. Mas em nenhum momento o texto refere-se a indivíduos. O lamento de Zana decorre do lugar que será abandonado, da casa, do quintal e do bairro que tanto lhe dizem e tantas coisas guardam de sua vida, e que remetem a sua Biblos natal. O termo “vital” é utilizado. Ele mostra que a casa é de tamanha importância que se torna essencial e imprescindível à vida.

Tais percepções não seriam possíveis se o espaço não possuísse uma natureza ontologizante, que faz com que a casa se mostre ao homem enquanto ser e dialogue com ele, não por meio da linguagem, mas através da imagem poética, que o retira das amarras da causalidade, e o permite mostrar-se em sua completude.

Estas manifestações da casa são repetidas nos demais romances, onde a presença dos elementos intimistas permanece constante, como em *Relato*, no momento em que se retrata a chegada da narradora à residência de sua mãe:

Quando cruzei o portão de ferro da casa de Emilie, também estranhei a ausência dos sons confusos e estridentes de símios e pássaros, e o berreiro das ovelhas. A porta de entrada estava trancada e, através do muro vazado, vi o corredor deserto que terminava no patiozinho coberto pelas folhas ressecadas da parreira e uma parte do pátio dos fundos. A casa toda parecia dormir, e foi em vão que bati à porta e gritei várias vezes por Emilie (HATOUM, 2002, p.122).

A falta de vivacidade e o estado da casa são demonstrados por meio de seres animados. O calar dos animais é na verdade o quintal vazio e inerte, silencioso por conta da ausência de Emilie. Os portões trancados e as batidas incorrespondidas à porta apontam para a reclusão e o abandono. As folhas caídas e espalhadas marcam a passagem irreversível do tempo.

A reunião destes múltiplos elementos forma mais que um presságio. Não são apenas signos em busca de uma significação. Mais do que representar, a casa fala, comunicando algo triste e lúgubre: o desaparecimento de Emilie. E não é sem pesar que esse terrível evento nos é apresentado.

Em *Cinzas do Norte*, são dispensáveis as impressões acerca do poder e da fortuna de Jano. Mais uma vez, é a casa que nos dá a entender a sobriedade e a riqueza do modo de vida do patriarca:

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “é uma pintura de Domenico de Angelis: a glorificação das belas-artes na Amazônia. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro...” (HATOUM, 2005, p.31).

No ambiente observado por Lavo, estão as imagens da ostentação rigorosamente austera. A economia dos móveis dá conta da ausência daquilo que é supérfluo. Os discos e livros são um breve intervalo no rigor sugerido pelo local, humanizando-o. Já a fotografia e a pintura apontam para o poder, para o período de riqueza e esplendor advindos do auge da economia gomífera. Num ponto intermediário, estão as miniaturas de soldados e máquinas de guerra, que, embora façam alusão a símbolos de dominação e de força, possuem também um valor lúdico, posto tratar-se de brinquedos.

A relação que pode ser feita entre a casa mostrada por Lavo e seu dono não está de nenhum modo atrelada a seus méritos descritivos, sua exposição simples e objetiva. Os objetos, tais como foram expostos, só terão significado quando acompanhados de termos que são não apenas opinativos, mas que atestam a natureza do lugar, tais como “luxo”, “sóbria”, e da voz do patriarca a exaltar as figuras suspensas em seu teto. São estes os recursos que permitem que se penetre nos recantos íntimos da sala. Em Bachelard, esta postura é extremamente valiosa, já que, segundo ele, para se chegar à idéia de casa em sua essência,

não basta considerar a casa como um “objeto” sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. Para um fenomenólogo, um psicanalista e um psicólogo (esses três pontos de vista estão dispostos por ordem crescente de interesse), não se trata de descrever casas, de pormenorizar-lhes os aspectos pitorescos e de analisar as razões do seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição – seja

ela objetiva ou subjetiva, isto é, que se refira a fatos ou impressões – para atingir as virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar (2003, p. 23/24).

A casa, tal como nos apresenta Lavo, é o mundo de Jano, seu íntimo, sua realidade mais profunda. O discurso feito por ele sobre a pintura de Domenico de Angelis não é a explicação de um adereço – é o próprio espaço que, no auge de seu exibicionismo, revela a essência e a alma de quem o frequenta. Desse modo, o poder dessas imagens está menos no que é descrito do que no que é relacionado, no que é atribuído de significação a cada um dos elementos que foram expostos.

A casa é reveladora, mas também sepulta segredos. Em Hatoum, estes se escondem na escura caverna do quarto, deixando transparecer breves sombras que estão carregadas de componentes sugestivos: Alicia e Mundo, mãe e filho, dormindo noite após noite juntos, compartilhando uma intimidade silenciosa. Yakub e Rania passam horas e horas trancafiados, para o delírio da imaginação de Nael, o narrador de *Dois irmãos*. E quantos segredos, quantas dores não deixou Samara Délia em seu antigo quarto onde, segundo ela mesma, havia penado durante anos, e quantos sofrimentos mais ela trouxe para serem divididos somente com os poucos móveis e as paredes de seu pequeno mundo na loja Parisiense? “toda minha vida foi abandonada na outra casa” (2002, p.119), disse ela. Seu antigo lar era muito mais que um reservatório de lembranças. Era a existência que ela havia tido e que ansiava por esquecer.

Assim, a casa hatouniana, ontologicamente constituída, não será um entreposto entre a memória e os fatos passados, mas um ser que, com seu dinamismo próprio, irá manifestar-se e empreender relações dialogantes com os indivíduos que nela habitam e que, levados pela lembrança e pelo devaneio, atingem a essência e o sentido mais intrínseco do habitar, os quais são expressos na elaboração de diversas imagens poéticas. Não por acaso, os romances de Hatoum sempre terminam com a diluição da casa, o afastamento dela por parte daqueles que ali viveram. Tal cisão aparece como símbolo da desintegração do núcleo familiar, de um mundo, de uma natureza primeira. Desse modo, a destituição do lar surge



como o próprio desaparecimento da vida que, derrotada, deixa-se sucumbir por meio das representações da casa desfeita.

Como expansão desse universo pessoal, a cidade irá ampliar os dramas familiares e aliá-los a questionamentos de cunho social. Porém, como se pode perceber no início do *Relato*, o espaço da cidade ainda não se desvencilhou do imaginário, tampouco há a intenção de fazê-lo. A cidade imaginária permanece a tônica das narrativas, e, ainda que sua abordagem se volte para os processos históricos vividos pela Manaus real e suas consequências, esta não deixará de ser dimensionada pelo olhar do narrador, o que, como bem observou Ronaldo Costa Fernandes (2000), é uma característica inerente ao romance:

A cidade de Paris num romance de Balzac, o Rio de Janeiro de Machado de Assis, e assim por diante, tomam outra dimensão quando passam a fazer parte do romance. É a mesma a Paris de Balzac e a Paris de, por exemplo, Karl Marx, em sua obra *18 Brumário*? Não é porque a Paris de Balzac é uma Paris vista pelos olhos de um criador, é uma Paris recriada apesar de toda intenção de “verdade” e registro. O Rio de Janeiro de Machado é um acúmulo de nomes de lugares públicos: mas o verdadeiro romance de Machado acontece nas salas [...] embora alguns romances sejam claros em relação ao tempo e ao lugar, a cidade apresentada pelo narrador pertence a um tempo suspensivo e a uma cidade idealizada (p. 29/30).

Assim, é no campo da imaginação que podemos vagar pela Manaus dos romances hatounianos, esta cidade que não é a que é, mas a que poderia ter sido e que se pensou que foi. Nesse terreno insólito, a narradora do *Relato* nos convida a flunar pelas casas e ruas da zona portuária, pelas antigas vias da cidade de sua infância e que ela reencontrava transmutada, reduzida à miséria e ao abandono. Neste ponto, é inevitável que ocorra o embate entre o espaço da casa, universo da infância e lugar de encanto e beleza, e o espaço urbano, território de tristezas e desenganos, ícone da degradação. Tal dicotomia irá contribuir para a atmosfera de decadência e resignação que permeia a trama.

Em *Dois irmãos*, e principalmente em *Cinzas do Norte*, tal percurso ganhará contornos mais bem definidos. Neste último, o processo de degradação da cidade é mostrado de maneira muito mais clara, a começar pelo ponto de vista do narrador, que, embora concentre suas atenções na vida dos habitantes do palacete de Jano, já morou em uma das zonas periféricas da cidade, a qual deixou para viver numa vila simples do centro, e que por isso está a par daquilo que ocorre nos bairros mais pobres. Ele registrou em sua narrativa as pouco elogiosas impressões do Morro da Catita, seu bairro dos primeiros anos, que, no ano de 1961,

ainda era formado de chácaras e casinhas esparsas no meio de uma mata que começava em São Jorge e se estendia até o limite de uma vasta área militar [...] [tia Ramira] reclamava também do isolamento, da falta de luz elétrica, dos bichos que rondavam a casa, dos ouriços que caíam das castanheiras e quebravam com estalos assustadores as telhas de barro. (HATOUM, 2005, p. 23)

Já morando no centro, o que lhe chamou a atenção foi o contraste entre a ostentação dos sobrados e a timidez do lugar em que vivia: “as cinco casinhas de madeira da Vila da Ópera, enfileiradas, se intrometiam como uma cicatriz num quarteirão de sobrados austeros” (2005, p. 26). E, na ilha onde residia o artesão Arana, o abandono ganhou ares ainda mais denegridos: “restos da feira flutuante boiavam nas margens, onde palafitas se avolumavam na escuridão” (2005, p. 43)

Em suas caminhadas, ele evidencia o crescimento desordenado do perímetro urbano, impulsionado por uma noção confusa de progresso, bairros que crescem desorganizadamente, numa proporção que só faz propagar a miséria, e, por trás de tudo, a ditadura militar, que impunha um clima de obscuridade tanto ao relato de Lavo, que aprofundou-se na descrição da conduta dos homens do poder daquele tempo, quanto em *Dois irmãos*, que, mesmo não penetrando tão profundamente no assunto, registra suas consequências sobre os que viviam ao seu redor: “a cidade estava meio deserta, porque era em tempo de medo em dia de aguaceiro” (2003, p.191).

Logo, a cidade de Hatoum é a das transformações sociais, do descaso dos

poderosos, da decadência dos antigos impérios dos ciclos da borracha e da juta, e de toda a gente pobre, esquecida, que procura a todo momento novas formas de sobreviver.

Mas não é só isso. Ela é também a cidade do cinema Guarany, do cinematógrafo ambulante na casa dos Reinoso, dos bares onde todos bebiam e se divertiam, e os desejos se tornavam possíveis, do colégio Pedro II, do passeio pelas águas do Negro e da imaginação criativa do artista Mundo. Lugar de anônimos e célebres, comunidades e indivíduos, mas, principalmente, da inventividade de personagens que a constroem e dão-lhe vida por meio de seu ponto de vista singular.

A intencionalidade do espaço hatouniano, seja ele o da cidade ou o da casa, aponta veementemente para a sua dissociação da ideia de um cenário amazônico, um ambiente delimitado e definido pela tradição. A autonomia com que estes espaços são evocados, além de sua intensa significação poética, demonstram que esses lugares exercem uma função primordial relacionada com o ser do homem e do habitar. Assim, quem procurar no espaço das obras os pontos referenciais de um indivíduo amazônico, seja ele da selva ou cidadão, irá deparar-se com um profundo e rigoroso silêncio, o qual só é rompido quando se lhe abrem os caminhos para a manifestação poética.

### 1.3 O HORIZONTE DA MEMÓRIA

A relevância do exercício mnemônico para a literatura hatouniana é bem perceptível já no plano de superfície da obra: a estruturação da narrativa, os desvios temporais realizados por diversas personagens, a tentativa de reconstrução de uma linha cronológica de eventos, todos esses são procedimentos que somente se tornam possíveis através de um amplo esforço de rememoração, e acabam por ser essenciais para a composição da trama.

Contudo, somente mapear os caminhos percorridos pela memória em Hatoum não é

suficiente para dar uma definição mais precisa de seu significado. Para entender de fato o papel da memória no romance hatouniano, é preciso situá-la a partir de seus pressupostos elementares, verificar os conceitos sob os quais ela foi constituída, para daí compreender a sua função dentro da obra.

No início do *Relato*, o caminho para estas definições parece estar sendo apontado, no instante em que a narradora, lembrando uma das cartas do irmão, fala sobre a condição favorável que tinha em relação a ele, por poder recordar mais vivamente os eventos passados:

Na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: “a vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fátidica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie... (2002, p.22)

Do modo como foi dito, é plausível considerar que a vida a que se refere o irmão da narradora não está vinculada a um estado biológico do indivíduo. O termo aparenta estar muito mais ligado à capacidade de vivenciar e reter experiências, de afirmar com precisão que algo foi vivido. Assim, a palavra “vida” surge ligada à ideia de entendimento, à capacidade de apreensão e compreensão dos acontecimentos, ou seja, a uma consciência de mundo.

Nesse momento, a memória hatouniana parece coadunar-se com o pensamento de Henri Bergson, pensador francês que deu grande importância aos estudos sobre a memória e suas relações com a existência.

Diz Bergson:

Consciência significa primeiramente memória. À memória pode faltar amplitude; ela pode abarcar apenas uma parte ínfima do passado; ela pode reter apenas o que acaba de acontecer; mas a memória existe, ou não existe consciência. Uma consciência que não conservasse nada de seu passado, que se esquecesse sem cessar de si própria, pereceria e renasceria a cada instante; como definir de outra forma a inconsciência? Quando Leibniz dizia que a matéria é um “espírito instantâneo” não a declarava, bem ou mal, insensível? Toda consciência é, pois, memória – conservação e acumulação do passado no presente (2005, p. 104).

A noção de acúmulo do passado para a formação da consciência forma par com o binômio vida e memória do texto de Hatoum. Somente com a memória podemos perceber nosso estar no mundo, e a vida pode efetivamente existir. O fatídico dia em que Emilie usava pulseiras de ouro só houve para a narradora graças as suas recordações. Do contrário, ele seria pura abstração, e jamais se poderia dizer que foi vivido, caso a memória não pudesse conceder o devido amparo à consciência para afirmar que o fato verdadeiramente ocorreu. Logo, relacionando a filosofia de Bergson ao fragmento de Hatoum, é possível dizer que a vida é consciência, e que esta só se principia – ou começa, como está escrito em *Relato* – por meio do horizonte aberto pela memória.

Portanto, a memória bergsoniana irá despontar como um caminho de compreensão da obra de Hatoum. Mas, em que consiste essa memória? É necessário que se determinem as diretrizes do pensamento de Bergson, a fim de estabelecer o sentido em que este se aplica.

Para Bergson, a memória é imaterial, e constitui o espírito, relacionando-se com o cérebro, que integra o corpo, possuindo, portanto, materialidade. A memória pura e desinteressada não está conservada em algum recipiente físico, o que contradiz o materialismo, que considera que tudo é matéria, pois, tal como afirma um comentador de Bergson, “a matéria só é o que ela aparece, enquanto o passado é o espírito, visto que ele está vivo sem aparecer” (BARON, 2007, p. 25). É na memória que as ideias são elaboradas, que a mente é capaz de questionar a respeito das coisas. Entretanto, isto não quer dizer que há um dualismo entre a memória e o cérebro, a matéria e o espírito. Em verdade, o cérebro é o grande responsável pela evocação das lembranças e sua materialização no presente. Ele

funciona como um filtro, que capta os eventos passados e extrai deles o necessário para as situações do agora. Porém, o lugar onde essas memórias se acumulam encontra-se fora dos limites físicos do cérebro, o que faz com que o espírito seja o componente imaterial que irá abrigar essas reminiscências.

Assim, Bergson estabeleceu funções distintas para o cérebro e o espírito. O primeiro é responsável pela percepção, por captar os múltiplos acontecimentos do presente. Mas a interpretação desses eventos só é possível através da rememoração, dos conhecimentos adquiridos e armazenados no espírito. Dessa elisão entre o percebido e o lembrado é que surge a consciência, uma “síntese original do espírito e da matéria” (BARON, 2007, p. 24). Daí a afirmação de Bergson de que a consciência é memória, pois, sem o auxílio desta, a percepção seria algo inteiramente vazio de sentido, posto que é a partir dos elementos memorialísticos que a reflexão se torna possível. O fato de a consciência ser formada pela união entre a memória e o corpo não contradiz a ideia de que a consciência possui natureza mnemônica, posto que, ao final, a reflexão pode realizar-se unicamente sobre os dados trazidos pela memória, cabendo ao corpo a função exclusiva de presentificá-los por meio de sua atuação.

Ademais, o cérebro, como canalizador de eventos passados, é o grande responsável pela descontinuidade da lembrança desses acontecimentos. No intuito de selecionar somente aquilo que é útil ao presente, ele se restringe a materializar o necessário, o que impede que o passado surja em sua plenitude. Desse modo, o cérebro acaba por ser um obstáculo à memória, um mecanismo de desarticulação de suas pulsões mais intensas.

O que decorre daí são as distinções estabelecidas por Bergson entre a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção, em que,

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças imagens que a completam, interpretando-as. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de

vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela (2006, p. 156).

Neste esquema, temos a lembrança-imagem como um instrumento da ação, um agente que se alia às percepções para configurar-se num componente ativo, dotado de absoluta materialidade. O uso da linguagem, a execução dos movimentos num determinado esporte são atos que só se efetivam através do auxílio da lembrança-imagem que, mecanicamente, vai provendo a percepção daquilo que é necessário para estas atividades, as quais se materializam por meio das diversas faculdades do corpo.

Já a lembrança pura, esta aparece não mais predominantemente como ação, e sim representação. Ela é uma intuição livre e desinteressada sobre um determinado instante, e pode ser alongada ou diminuída conforme o arbítrio de quem a possui, sem nenhum compromisso de utilidade para com o presente, embora não se abstenha de presentificar-se. Por isso, é uma memória da unicidade e da totalidade, do evento irreprodutível, enquanto que a lembrança-imagem se adquire por repetição. Logo, a lembrança pura é aquela que se destina não somente ao agir, mas também à intelecção, ao estudo reflexivo do passado.

Mas, como afirma o próprio Bergson, “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (2006, p. 90). Assim, conceber uma representação do passado requer um profundo esforço de desvinculação da realidade premente, para que se possa ingressar nesse universo em que a significação das memórias se torna acessível por meio de suas diversas representações.

Nos romances de Hatoum, é possível perceber o esforço por captar a lembrança pura, por estabelecer um conjunto organizado de imagens que possam presentificar-se de modo a construir um sentido de existência, uma memória referencial e identificadora. Os eventos que ali são recuperados não se destinam a uma materialidade, uma ação efetiva, na

acepção mais utilitarista do termo, e sim a uma reflexão sobre as condições do agora por meio da obtenção das lembranças em seu estado mais pleno. Desse modo, a memória nas narrativas se afasta da matéria, inserindo-se incisivamente no âmbito do espírito.

Em *Relato*, muitos são os momentos em que a memória escapa dessa concepção material, principalmente no que diz respeito aos mecanismos desencadeadores das lembranças, que não estão ligados a nenhuma forma de ação presente: “tu ainda engatinhavas naquele natal de 54” (2002, p. 13), “lembro a primeira vez que Samara Délia abriu a boca na minha presença” (2002, p. 110). Estes são fragmentos que mostram que as lembranças despontam em Hatoum de maneira desinteressada, sem intenção de servir a um propósito prático, mas visando unicamente à construção de uma imagem que posteriormente irá servir à reflexão. Por isso, o engatinhar de uma criança e a voz de uma personagem podem adquirir maior importância, a ponto de desencadear um conjunto definido e significativo de lembranças, pois são nesses pequenos momentos que estão guardados os componentes essenciais do instante: da infância remota e do silêncio quase absoluto de Samara Délia.

Também em *Dois irmãos*, a memória pura também é buscada constantemente. Além da narrativa de Nael, que é toda um voltar-se para trás, para as imagens erigidas no passado, o patriarca da família, Halim, utiliza-se da memória para torná-la parte do presente, através de suas conversas que são registradas pelo mesmo Nael, o narrador principal do livro. A busca dessa personagem, já em idade avançada, por retratar de forma intensa os momentos mais importantes de sua vida, sem omitir nem mesmo as horas mais íntimas e pessoais, mostra a sua ânsia em obter, por meio desse relato, uma visão integral e expansiva de seu passado, a fim de alcançar a mais fiel representação daquilo que é lembrado, e que seja novamente uma imagem viva, carregada de sentimentos e sensações. O espanto de Nael ao perceber isso — “ele me contou cenas de amor com a maior naturalidade” (2003, p.54) — ratifica este aspecto das lembranças puras presentificadas de Halim.

Do mesmo modo, a narrativa de *Cinzas do norte* fixa-se no passado, primeiro, pelo texto de Lavo e, depois, pelas missivas que entrecortam a sua narração. Elas surgem como



monumentos, representações cristalizadas que operam como um norte para o direcionamento da trama. Tanto isso é verdade que um dos principais enigmas do romance – a paternidade de Mundo – só é desfeito por meio de uma delas. O recurso, já mostrado em *Relato*, de marcar o início da memória por meio de um elemento essencial, é aqui retomado: “ainda eram duas meninas” (2005, p. 153), “a notícia do casamento de tua mãe atraiu jornalistas e fotógrafos” (2005, p.111). São as lembranças que, fugindo de uma intencionalidade definida, direta, aparecem por meio de imagens permeadas de significados, deixando de lado a objetividade cronológica, que se ocupa somente com a sucessão temporal da história.

Assim, na obra hatouniana, a memória irá desempenhar um papel fundamental, pois é a partir dela que as narrativas se tornam possíveis. Em termos bergsonianos, pode-se afirmar que a memória, componente imaterial, ganha materialidade – não na forma de ação objetiva, pragmática, que se destina a resolver um problema específico – na literatura de Hatoum, ou seja, transforma-se em ação, e o resultado desta ação é a escrita. O texto, afinal, acaba tornando-se a síntese do corpo e do espírito.

A que visam tais procedimentos? Por que a memória é usada de modo tão insistente, a ponto de ser o espírito do qual toda a obra ganha vida? Mais uma vez, é preciso retomar Bergson, quando este esclarece a relação que há entre a memória e a consciência. Como tentativa de atualizar o passado no presente, a memória em Hatoum tenta não somente fazer existir novamente o passado, mas sobretudo pretende tomar consciência dele, aprofundar o seu entendimento, para que se consiga encontrar nele os caminhos que levam à elaboração de paradigmas de afirmação do ser: “toda consciência é antecipação do futuro” (2005, p.104), assevera Bergson. Logo, reter o passado é compreendê-lo e preparar-se para o porvir. É ver, por meio daquilo que foi, o que é, e antever o que será. Desse modo, o que as personagens de Hatoum procuram ao vasculhar nos confins do seu passado e de outros é antes de tudo o entendimento de sua condição de agora, seu hoje, e saber quem são. Por esse motivo Halim passava horas e horas relembando os dias vividos. Por isso Ranulfo implorou ao sobrinho que publicasse sua história - “publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras” (HATOUM, 2005, p.303) - e o fotógrafo Dorner (2002) achou importante anotar as lembranças do marido de Emilie. Esta foi a maneira que eles encontraram de tentar

assimilar o ontem e de imaginar o que viria adiante.

Mas isto não se faz sem o surgimento de empecilhos. Imprecisão nos relatos, falhas na memória, visões desencontradas para um mesmo episódio, são obstáculos à obtenção da lembrança pura. O cérebro, sempre seletivo, opta por captar somente aquilo que é necessário, tornando-se então mais uma barreira a ser transposta. Com isso, o que se consegue são memórias parciais, sempre filtradas para adequarem-se às demandas da mente, o que resulta em relatos anotados com algumas distorções, como disse o fotógrafo Dorner, ou até mesmo muitas. Dessa maneira, as narrativas acabam por revelar o inverso do pretendido: a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade que existe em organizar o passado, ordená-lo e fazê-lo surgir no presente como forma de apoio, de referencial para a existência. A memória, ainda mais quando imprecisa, não traz por si só o significado dos acontecimentos. Este é objeto de uma reflexão mais profunda, da qual as lembranças são apenas o agente desencadeador, mas sem oferecer soluções definitivas ao indivíduo. Mesmo no passado, nos eventos essenciais e de origem, a identidade permanece um objetivo distante.

A narrativa hatouniana, como ponto irradiador de um cenário de fragmentação identitária, encontra na memória um dos principais complicadores desse processo, já que a apreensão mnemônica é um dos componentes que possibilitam sedimentar os referenciais de identificação, ao mesmo tempo em que, por conta de suas falhas e limitações, finda por diluí-los em sua integridade. Tal perspectiva, aliada à transposição do regionalismo e ao uso poético do espaço, forma os pressupostos elementares para a ruptura dos paradigmas de identidade nas obras, identidade esta que passa a se manifestar na forma de crise por meio das diversas problematizações advindas de sua procura e indeterminação.

## 2. A IDENTIDADE E SEUS PROBLEMAS

### 2.1 A PROCURA DA ORIGEM

No ensaio intitulado *O mito de origem em Dois irmãos*, o professor Marcos Frederico Krüger Aleixo (2007) faz uma análise da importância da busca da origem para o segundo romance de Hatoum. Inicialmente, ele analisa a estrutura narrativa presente no texto, a qual ele define como sendo uma “narrativa em afluência” (p.187), em que as vozes dos diversos narradores, do mesmo modo que os afluentes do rio Negro, convergem para um narrador principal, Nael, que finda por ser a calha do rio, a Mãe-do-Rio, ou seja, o lugar onde deságuam as histórias das outras personagens, as quais lhe fornecem a matéria a partir da qual o romance irá ser constituído. Depois disso, o autor traça um paralelo entre a narrativa de Nael e o mito de Édipo estudado pelo antropólogo Claude Levi-Strauss, que, segundo Krüger, é tomado como uma abordagem acerca da origem do ser humano, sendo esta, ao final, sempre desconhecida. Em *Dois irmãos*, Krüger reconhece o mesmo problema de Édipo na figura de Nael, que busca incessantemente por sua filiação:

O fato de Nael [o narrador principal] não saber quem é seu pai - Omar ou Yakub?- leva-nos a outra ordem de considerações. Nael não sabe sua origem pelo lado paterno. De quem é filho? Ele é um Édipo amazônico, porém, ao contrário do grego, ele não tem nenhuma falsa verdade. Ele não pensa ser filho de Pólipo. Ele não sabe quem é seu pai (p.191)

E, tal como no mito grego, essas indagações sobre a paternidade do narrador principal irão conduzir para discussões muito mais abrangentes, e que põem em evidência a

relevância da origem para a definição do lugar do homem:

E temos, então, a decifração de um novo enigma da esfinge. Se Nael, como vimos, é o rio Negro, ou seja, uma região imponente na história do Amazonas, significa que nós também não sabemos nossa origem. Somos o quê? Índios, renegando, através do cristianismo, nossa cultura? Somos brancos? Portugueses? Libaneses? Desconhecemos nossa verdadeira face, nosso ser, por não sabermos quem é nosso pai e por possuímos uma mãe descaracterizada, desconhecemos nossa origem e, mais que isso, nosso verdadeiro significado no mundo (ALEIXO, 2007, p. 191)

A origem, portanto, tem implicações que vão muito além da determinação de uma genealogia. Ela não é, como se poderia presumir, um simples ponto de partida para a formação do indivíduo. O mito de Édipo desvelado mostra que solucionar o mistério da origem, isto é, ter a inteira noção de quais são suas raízes, significa, sobretudo, saber quem se é, e, através disso, orientar-se na existência. As desgraças que se abateram sobre Tebas jamais teriam ocorrido caso Édipo soubesse que Laio era seu pai, e que Jocasta, sua esposa, era na verdade sua genitora. Assim, o conhecimento da origem está ligado não somente à determinação do ser, mas também a seu destino.

Da origem se depreende a filiação do homem, e, desta, a sua constituição primeira. Se ao ser humano fosse permitido conhecer o seu passado desde o instante precípua de sua criação, grande parte dos problemas da metafísica desapareceria, e até mesmo os questionamentos acerca do futuro da humanidade se tornariam desnecessários, já que se poderia presumir que o ponto de partida, o lugar de onde viemos, também seria o de desfecho.

Pensando de modo menos filosófico, é da origem que se obtêm diversos elementos

edificadores de uma matriz identitária e cultural: a religião, o idioma, o caráter, a nacionalidade, são componentes que podem ser definidos por meio da paternidade. Um exemplo disso pode ser encontrado em *Relato*, quando Hakim, conhecedor da nacionalidade estrangeira dos pais, resolve tentar aprender o idioma falado por eles através de sua mãe, o que faz com que se crie entre os dois uma cumplicidade única, inviolável. Além disso, o contato com uma outra língua propiciou a Hakim o acesso a um novo mundo, cheio de lirismo e beleza, produzido pela musicalidade dos fonemas do Líbano.

Num sentido inverso, a certeza da origem pode levar também a conflitos provocados pelo embate entre a tradição e a nova ordem, em que esta procura a todo custo suplantar a primeira. Contudo, até mesmo nesses casos, a paternidade serve como referência, pois, se o que se tenciona é romper com os antigos paradigmas, é porque eles estão ali postos, sedimentados e conhecidos. Do contrário, não haveria nenhum modelo que se pudesse destruir.

Assim, a literatura hatouniana irá centralizar-se nesses dois aspectos da busca da origem, primeiramente atentando para as consequências de sua incerteza e procura, para, num outro momento, discutir os conflitos existentes entre os modelos oferecidos pela figura paterna e o espírito revolucionário dos jovens, que tentam constantemente romper com as normas estabelecidas.

Para tanto, a obra de Hatoum utiliza-se fundamentalmente de três personagens: a pequena Soraya Ângela, de *Relato*, o narrador Nael, de *Dois irmãos*, e Mundo, de *Cinzas do Norte*, cada qual demonstrando um determinado ponto de vista acerca da origem e suas problematizações.

Soraya Ângela é fruto de um pecado sem co-autor. Filha de Samara Délia, ela recebera, como punição de um crime do qual ela era a ingrata consequência, a condenação ao silêncio. Era a habitante única de um universo paralelo dentro da casa de Emilie, e nele permanecia discretamente, absorta em objetos e seres inanimados, perdida no meio das coisas que apreendia somente com o olhar.

Por vezes, ela saía de seu pequeno mundo e ia juntar-se aos seus, o que fazia não sem satisfação, pois o exílio a que fora confinada não era de nenhum modo voluntário. Ele foi uma imposição daqueles que estavam a sua volta, inclusive as crianças de sua idade, que a rejeitavam por medo e desprezo. Dos poucos que não lhe tinham repulsa, além de sua mãe e da narradora, estava seu tio Hakim. Ele era o único dos irmãos de Samara que brincava com a criança, tomava-a nas mãos e a conduzia para um passeio às escondidas, sempre temendo uma reação intempestiva da mãe da menina a estas demonstrações de afeto, por considerar todos indignos de aproximar-se da filha. Afora esse pequeno átimo, o que restava a Soraya era o esquecimento e o abandono, principalmente por parte dos tios inominados, que desde o nascimento da criança nunca aceitaram a convivência com ela.

Um dos raros momentos em que Soraya foi alvo de afeto na casa foi quando ela mostrou-se iniciada nas primeiras letras. Foi um breve interlúdio na sua vida pautada pela indiferença: “Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro” (HATOUM, 2002, p. 14). Porém, este instante durou pouco, e serviu apenas para tornar ainda mais claras as condições em que vivia a criança.

Mas, se os irmãos inominados lhe tinham total repúdio, a mãe era seu escudo. Ela permaneceu ao lado da filha durante toda a sua curta existência, protegendo-a de forma muitas vezes apaixonada, febril. Se não conseguiu privá-la do ódio de seus parentes, em especial os dois irmãos sem nome, ou dos olhares desdenhosos de estranhos, amenizou substancialmente seus efeitos, a ponto de, já que não é possível afirmar que Soraya teve uma infância curta porém feliz, ao menos poder-se dizer que ela teve valiosos momentos de alegria ao lado da mãe.

A morte de Soraya Ângela, ainda na infância, veio selar de forma trágica e violenta o seu destino cercado de infortúnios, o que é bastante coerente com o curto ciclo de vida da personagem. No *Relato*, tal fato é descrito pela narradora, que, ainda na infância, foi testemunha ocular desse acontecimento:

Mergulhei na rede e fiquei pensando no clarão aberto no meio da rua, preocupada contigo, te procurando, mas só havia enxergado Emilie debruçada sobre um volume coberto por um lençol manchado de vermelho. Havia também peixes e legumes e frutas espalhadas sobre as pedras cinzentas, e os soldados ameaçavam com cassetetes a meninada que tentava fisgar as compras da cesta de Emilie, espalhadas no chão, bem junto ao corpo da prima; alguns curumins saltavam por cima da mancha de sangue, querendo chamar a atenção dos homens armados, vestidos de brim ou cáqui, uma tonalidade da cor da pele das crianças (HATOUM, 2002, p. 21).

A escolha da vida e da morte de Soraya como evento inaugural do *Relato* não é produto de um acaso. Sua trajetória é bastante representativa para a narradora do romance. A morte da personagem, assim como seus vários desassossegos em vida, põe a narradora pela primeira vez diante do absurdo e da tragicidade da existência, coisa da qual ela somente pôde inteirar-se anos depois. De certo modo, pode-se dizer que foi a morte de Soraya que a colocou diante da vida, na medida em que a fez tomar consciência de uma condição fundamental do ser humano, que é a sua submissão à fatalidade.

Contudo, mesmo após sua morte, o mistério da paternidade de Soraya permaneceu inconcluso. Samara continuou irredutível em seu propósito de ocultar o nome daquele que, juntamente com ela, deu origem à neta de Emilie. Por conta disso, muitas especulações surgiram em torno dessa questão. Uma delas aponta para a figura de Dorner, fotógrafo e amigo da família. A possibilidade da criança ser fruto de uma relação incestuosa, em virtude do silêncio obstinado de Samara Délia, também não pode ser de todo ignorada. Entretanto, o fato é que não existem na obra quaisquer meios de se chegar a uma verdade decisiva sobre esse tão bem guardado segredo.

E, em função desse impasse, é que o problema de Soraya ganha relevância, pois é a partir desta incerteza que sua condição passa a ser traçada. Acaso tivesse revelado o nome de

seu amante, a vida de Samara e sua filha poderia ter sido bastante diferente. Imaginando que o nascimento da criança fosse resultado de um incesto, ou de um ato violento, ou de ambos, provavelmente a responsabilidade do ato seria dividida, e elas seriam vistas com maior complacência, e não como duas criminosas. Do mesmo modo, se ela apontasse como pai um amigo da família, Dorner por exemplo, seu destino talvez fosse o matrimônio, o que igualmente a salvaria. Somente no caso de ter se relacionado com um desconhecido é que Samara devesse ser vista como leviana. Mas aí o resultado não seria diverso do que se obteve, e Soraya ao menos teria algum referencial de figura paterna.

Portanto, a omissão da mãe de Soraya foi responsável por determinar o destino da filha. Pode-se até mesmo dizer que esta foi a causa de sua deficiência física, já que, na ótica de seus familiares, esta não passava de um castigo pelo fato da mãe ter praticado tal infâmia. Em último caso, seu fim doloroso não passou de um ato de elevada penitência contra a mãe pecadora e a criança que não era filha de ninguém.

Com isso, a origem assume uma importância bastante evidente. Se a temos, somos parte de uma ordem, integramos um conjunto de valores culturais, éticos, sociais. Temos, desde o nascimento, nosso lugar no mundo. Do contrário, somos párias. Não possuímos valor, pois não carregamos as marcas de nossos ancestrais, o que permitiria que se fizesse um julgamento de nossos atributos a partir de nossa linhagem. Quem nasce numa família de soldados é tido como forte; de reis, como um nobre. No caso de Soraya, já que ela não tinha consigo um nome ao qual pudesse estar vinculada – e aqui, deve-se considerar somente o aspecto paterno, pois é este que tem maior peso na sociedade em que viviam a criança e sua mãe – seu valor é nulo, quando não negativo, cabendo-lhe apenas, juntamente com a mãe, aceitá-lo, e seguir *incontinenti* sua sina.

Consciente das implicações que a ausência da origem pode acarretar, Nael procurou incessantemente definir quem era seu pai, não para dar uma resposta aos que estavam a sua volta, nem para deixar de ser somente o filho da empregada e assumir um papel mais importante em sua casa, mas para conhecer mais sobre si mesmo, sobre quem era e de onde veio. Por isso, ele empreendeu uma verdadeira investigação para decifrar o enigma de seu



nascimento.

Nael sempre soube que era filho de um dos gêmeos. Desde jovem ele já supunha que o modo pelo qual era tratado na casa, de maneira ao mesmo tempo autoritária e afetuosa, era resultado de seu parentesco com os integrantes da família. Portanto, ele já tinha conhecimento do núcleo familiar do qual fazia parte.

Desse modo, o que verdadeiramente o inquietava era a dúvida ente seus dois possíveis pais, os gêmeos Omar e Yakub, e as consequências que a sua filiação a um ou a outro poderiam trazer.

Caso Yakub fosse seu pai, Nael estaria ligado à imagem de um indivíduo austero, distante, e extremamente rancoroso, sentimentos que Nael rejeitava, mas cujos traços talvez pudesse reconhecer em si mesmo, e que possivelmente se acentuariam se o vínculo de parentesco entre ambos fosse confirmado, pois isto forçaria uma eventual aproximação. Em vez de professor, é provável que Nael procurasse uma outra profissão, de médico, advogado ou até mesmo engenheiro, de modo que pudesse aproximar-se da imagem do pai.

Inversamente, uma ligação biológica com Omar deveria acirrar ainda mais a sua revolta contra este, inicialmente porque, a julgar pela forma afetada como a mãe se referia a ele, seu nascimento deveria ser resultado de um ato de violência. Além disso, Omar representava tudo aquilo que de mais desprezível poderia haver para Nael, e vê-lo como pai só o faria ter ainda mais ódio dele, pois, além de ver-se ligado indelevelmente a uma figura que tanto repudiava, o comportamento de Omar para com ele e a mãe seria mais repugnante e inexplicável.

Contudo, mesmo tendo vários motivos para querer saber o quanto antes quem era seu genitor, Nael preferiu seguir pelo caminho mais difícil. Sem perguntar insistentemente a ninguém que poderia de pronto oferecer-lhe a resposta precisa, o avô ou até mesmo a mãe, ele optou por juntar as evidências e encontrar por si mesmo a elucidação de suas questões.

Em princípio, sua atenção voltou-se para a mãe, à espera de que ela lhe fizesse a

revelação. Porém, esta se manteve resoluto em guardar o segredo, esquivando-se com seu mutismo, embora Nael tenha tido a impressão de que em algum momento ela lhe contaria o que ele tanto desejava saber: “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” (HATOUM 2003, p.73)

Por sua proximidade, ele sentia-se inclinado a pensar que seu pai fosse Yakub, pois, não bastasse o apreço maior que Domingas, sua mãe, nutria pelo gêmeo bem-sucedido, podia-se mesmo afirmar que ambos, Yakub e Nael, desfrutavam de uma intimidade que demonstrava haver um parentesco bastante próximo entre eles, uma relação de pai e filho: “muita coisa do que diziam de Yakub não se ajustou ao que vi e senti. Em casa, diante da família, ele se alterava, ficava desconfiado. Mas perto de mim não vestia uma armadura sólida” (HATOUM, 2003, p. 114). Contribuía para isso uma certa admiração que o narrador tinha pelo engenheiro, a qual foi se esvaindo, à medida que Nael o via consumido pelo ódio contra o irmão.

De todo modo, suas observações tendiam inteiramente para Yakub, para que este fosse verdadeiramente o responsável por sua paternidade.

Mas somente a volição não era suficiente para que extraísse conclusões mais precisas. Nael permanecia hesitante, e quanto mais sua convicção o empurrava para Yakub, a hipótese de Omar lhe surgia como algo ainda mais perturbador:

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar e dizia a mim mesmo: Yakub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso (HATOUM, 2003, p. 133)

Tal desconfiança era alimentada por Domingas, que, antes de morrer, falou mais abertamente sobre seu contato com o gêmeo mais jovem: “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” (HATOUM, 2003, p. 241). É possível que este relato, contado de modo tão doloroso, tenha sido a maneira que a mãe encontrou para revelar a verdade ao filho, pois, se este evento não tivesse um significado maior para Nael, seria mais prudente omiti-lo e relegá-lo ao esquecimento.

Entretanto, a dúvida permanecia, e Nael era obrigado a conviver com ela, o que fazia de maneira até mesmo harmônica, a ponto de, diante da incerteza, extrair suas próprias conclusões: “hoje, penso: sou e não sou filho de Yakub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida” (HATOUM, 2003, P. 264).

A relutância do narrador em perguntar, sua resistência em ir a fundo à procura de sua origem e seu afastamento dos membros da família de Halim conduzem a uma ideia bastante contraditória: a de que Nael, mesmo com todo o seu aparente empenho, não estava certo de que queria mesmo saber quem era seu pai. Para ele, a dúvida era muito mais benéfica, pois lhe permitia escapar definitivamente de um vínculo com Omar, a quem desprezava, ao passo que também o impedia de ver-se obrigado a aproximar-se mais do que queria de Yakub, sem ter que compartilhar de seu ódio e de seu ressentimento. Preferia ficar a distância, extraindo do engenheiro a sua face mais agradável, aquela que tanto se coadunava com ele e tanto era apreciada por sua mãe.

Com isso, quanto a sua filiação, Nael irá permanecer numa zona opaca, indefinida, onde não é possível afirmar-se inteiramente nem ter um ponto seguro onde pudesse realizar qualquer processo de identificação com uma imagem paterna.

Em sentido oposto, o problema da paternidade em Mundo irá se dar não por meio da busca do filho por um pai, mas de três homens que, tentando assumi-lo como sua prole, procuram desenvolver pontos de identificação com o jovem, de modo a ver nele espelhada uma imagem de si mesmos. São eles: Jano, o marido de Alicia, a quem Mundo julgava ser seu pai verdadeiro; Ranulfo, tio de Lavo, com quem Mundo compartilhava ambições

artísticas; o artesão Arana, que, mais do que qualquer coisa, queria aproveitar-se do talento de Mundo para favorecer a si próprio.

Muito mais do que um filho, Mundo era para Jano a sua garantia de perenidade. Através do jovem, o patriarca queria ver assegurada a continuidade de seu império. Daí sua persistência em tentar domar os ímpetos anarquistas de Mundo, seu gosto pelo novo, e cristalizá-lo num molde que fosse a sua reprodução perfeita. Tanto que, em nenhum momento do romance, são retratadas demonstrações de afeto por parte de Jano. Desde o início, sempre fora o herdeiro, e não o filho, o que ele mais almejava.

Mas, para sua decepção, Mundo recusou categoricamente seu plano, ignorando as determinações paternas. Paralelamente a isso, Jano via com bons olhos a conduta de Lavo, o melhor amigo do filho, que seguia firme nos estudos: “teu sobrinho promete coisa melhor... bem melhor que o tio e que meu filho, que até agora não promete nada.” (HATOUM, 2005, p. 21), dizia o industrial a Ramira. É provável que Jano escolhesse Lavo como seu sucessor, caso este não se mostrasse tão arredio. Assim, coube ao proprietário da Vila Amazônia aceitar a descontinuidade de seu império e de tudo o que construía.

Ignorado pela esposa, sem amigos e sem o herdeiro tão ansiado, tendo somente ao lado a companhia do cão Fogo, Jano termina isolado, sem ilusões e sem dinastia. Todos os seus sonhos, todas as suas ambições naufragaram junto com sua existência. Na morte, ele carregou para o túmulo os últimos resquícios de um período de poder e de grandeza, o qual viveu intensamente, e que agora aparentava apagar-se junto com seu desaparecimento. Tal como bem frisou Lavo, com a morte de Jano, “parecia que toda uma época se deitara para sempre” (HATOUM, 2005, p. 199).

Ainda que por meios distintos, as intenções de Arana para com Mundo não se distanciavam muito das do marido de Alicia. E o pintor poderia ter tido êxito, caso a perspicácia de Mundo não o fizesse perceber as reais intenções do suposto artista.

Arana tentou seduzir Mundo através da arte. Queria-o como discípulo, reconhecia nele um grande talento e imaginava-o a serviço de seus interesses. Começou mostrando-lhe

um grande entusiasmo pelo exercício artístico, pela liberdade de criação, porém esta se mostrou totalmente voltada para um único fim: o acúmulo de poder e de dinheiro, o que acabou conquistando, como fica bem expresso no momento em que Lavo visita seu novo ateliê:

Uma lancha azul nos esperava no Manaus Harbour. Nas duas curvaturas da proa, o nome da embarcação em letras brancas: *o Artista da Ilha* [...] a sala crescera para um lado, onde terminava numa piscina em forma de trevo; o efeito da refração e a água de uma cascata artificial davam volume e movimento ao mosaico de animais amazônicos no fundo (HATOUM, 2005, p.228).

E também, através de notícias dadas no jornal:

Ao lado do texto, uma fotografia de Arana com um sujeito que acabara de voltar do exílio. Os mais velhos conheciam a honrosa biografia daquele ‘exilado’: um político cassado em 1964 pelo governo militar, não por suas idéias, mas por sua riqueza súbita, exorbitante e inexplicável (HATOUM, 2005, p.237).

Que davam conta de sua associação com poderosos, em especial políticos que se favoreciam de sua posição pseudoesquerdista, mas que na verdade procuravam enriquecer usando a máquina pública. Aqui, a verdadeira face de Arana se mostra de modo mais evidente: um aproveitador, que se travestiu de artista para alcançar a fama e o prestígio almejados, sem qualquer compromisso com uma manifestação artística autêntica. Nada mais que um exímio oportunista. Em sua ambição pelo poder, ele em nada se diferencia de Jano,

tendo até mesmo um caráter menos apreciável que o do patriarca, já que este não mascarava seu caráter ditatorial, enquanto Arana ainda cometia o disparate de se proclamar um homem das artes, o que o tornava, além de oportunista, um grande impostor.

Assim, os interesses de Arana e Jano pareciam rumar para um mesmo fim, do mesmo modo como idênticos eram os objetivos que tinham de fazer de Mundo o sucessor.

Ranulfo era o único que de fato possuía um afeto verdadeiramente paterno por Mundo, além de compartilhar com ele o gosto pela arte e pela liberdade. Mundo correspondia a seu apreço, dando demonstrações de lealdade e companheirismo. Trabalharam juntos na elaboração do “Campo das cruzes”, a obra mais irreverente de Mundo em Manaus. Também foi na defesa de Ranulfo que ele teve o último desentendimento com Jano. Logo, a cumplicidade entre ambos era inegável.

Porém, esta relação sempre esteve mais próxima de ser fraternal que de pai e filho, já que Mundo não via em Ranulfo uma representação paterna, de alguém que lhe servisse como mentor e a quem deveria obediência e respeito incondicionais. Quanto a Ranulfo, este o amava sem nada exigir, aceitando de bom grado até as mínimas demonstrações de atenção daquele que julgava ser o resultado de seu antigo envolvimento com Alicia, que chegou a reconhecer os sentimentos dele pelo garoto: “[Ranulfo] gostava muito do meu filho, gostava como um pai, mais que um pai” (HATOUM, 2005, p.291).

Ao saber que era filho de Arana, Mundo sentiu-se tomado por uma sensação de repulsa: “só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o ‘aluno’ que era seu filho” (HATOUM, 2005, p.311). Isso, contudo, não se traduziu em gestos desmedidos, conforme relatou sua mãe: “ele ouviu, não disse nada, quis ficar sozinho” (HATOUM, 2005, p.297). Ao final, ele apenas se incomodou por estar ligado a um indivíduo pusilânime como Arana, mas o fato de a mãe lhe ter revelado o nome do genitor não se constituiu em um grande problema para ele. Na verdade, este assunto não era o de seu maior interesse, nunca foi, primeiramente porque, ao longo de toda a vida, Mundo sempre julgou ser filho de Jano, e não teve motivos para duvidar disso até a revelação da mãe. Em segundo lugar, ainda que essa sua certeza tivesse sido posta em dúvida

em algum momento, a autonomia de Mundo jamais permitiria que ele desse a tal fato maior relevância. Sua paternidade foi desde o início uma questão a ser resolvida por Alicia e pelos três homens que a pleiteavam, pois, de sua parte, não havia nada de importante que pudesse advir da resolução desse dilema.

No problema de Mundo, a origem se torna importante por permitir a constituição de um legado. Os homens que procuravam assumir a paternidade do artista tinham como intuito dar continuidade a si próprios, seja pela tradição, pela vaidade de ter seguidores ou mesmo por afeto, pois, com isso, eles poderiam se fazer presentes na sociedade mesmo quando não mais existissem, e algo deles sobreviveria em seu herdeiro.

Contudo, o fim precoce de Mundo, somado a sua recusa em assumir o espólio ofertado por seus pretensos pais, puseram fim a este projeto. Desse modo, houve uma ruptura, uma descontinuidade na linhagem desses três homens, que irão apagar-se na história juntamente com suas vidas, e nada terão que possa sobreviver a isso, estando fadados ao esquecimento.

A obscuridade quanto ao nome do pai de Soraya Ângela, a imprecisão de Nael e a descontinuidade em Mundo mostram não apenas a relevância da origem para a construção identitária, mas também a nebulosidade com a qual o homem se depara em suas condições primevas. As inquietações vividas por estas personagens não estão restritas unicamente a elas, mas se expandem e se tornam próprias de todo o ser humano, na medida em que este se vê cada dia mais afastado dos valores transmitidos pelos antepassados, por suas tradições, e também não pode mais amparar-se nas certezas religiosas acerca de sua criação, já que estas não são inabaláveis. Assim, sobra-lhe a opção de seguir em frente e ignorar suas raízes, tal como o fez Mundo, ou de tentar, à maneira de Nael, refazer os passos perdidos no passado e procurar chegar a sua origem, numa busca que, a julgar pelas narrativas de Hatoum, será inglória.

## 2.2 O ORIENTE PARTICULAR

*Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos* são romances que narram a trajetória de imigrantes que, vindos de um país distante, e de uma outra matriz cultural, a árabe, procuram construir na capital amazonense um novo habitat que lhes permita ao mesmo tempo manter acesas suas tradições e também adaptar-se ao meio que os cerca. E é dessa procura que decorre a ideia de *um certo oriente*, de uma cultura que se reorganiza e constrói novas e inusitadas maneiras de manter seu vigor mesmo cercada de hábitos e valores bem distintos.

Com isso, as narrativas também se tornam as histórias de viajantes, de homens e mulheres que abandonaram sua cidade natal para viver como estranhos numa terra estranha, distantes de sua gente e de suas paisagens, deslocados e totalmente sujeitos ao olhar do outro, que, não raro, prontifica-se a enquadrá-los em estereótipos e modelos pré-estabelecidos, os quais, na maioria, estão longe de corresponder aos reais valores desses indivíduos.

Afora esses aspectos, os viajantes têm de lidar com um dilema do qual não podem fugir: tentar manter a todo custo suas raízes, recusando-se a assumir uma nova identidade, o que os distancia daqueles que estão a sua volta, ou assimilar, em maior ou menor medida, os elementos constituintes do lugar em que se encontram para, ainda assim, serem vistos como alguém que não faz parte desse meio, um estranho, um outro.

O ensaísta e crítico literário Edward Said (2003) reflete profundamente sobre este deslocamento. Ele, que também passou pela experiência de viver longe da pátria, coloca o exílio numa posição contraditória, posto ser ele capaz de proporcionar as sensações mais antagônicas:

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. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás e para sempre (p.46).

Para Said, o exílio é a ruptura, o rompimento com a localidade de origem, um acontecimento ao mesmo tempo doloroso e enriquecedor, pois, separando o indivíduo de sua cidade natal, obriga-o a expor-se a novos caminhos, ao passo que também cristaliza as lembranças da terra que foi deixada para trás, um lugar que passa a acompanhá-lo para sempre onde quer que esteja, o que, segundo o autor, reflete-se em suas realizações no decorrer da vida.

E, embora esteja se referindo ao exílio e suas implicações na vida do intelectual e do artista, a análise de Said aplica-se bem à condição vivida pelos imigrantes dos romances de Hatoum, os quais se encontram na mesma posição de desencontro a que Said se refere.

O marido de Emilie, por exemplo, traz as marcas indeléveis da lassidão que o exílio proporciona. Sua melancolia, seu pesar decorrem não apenas dos acontecimentos em torno de sua família, mas também do fato de estar distante de sua terra natal. Da mesma forma, Halim, o patriarca de *Dois irmãos*, não abandona sua postura séria, contida, que denuncia sua condição de exilado e imigrante.

Tal conduta decorre de duas características que são inerentes aos que vivem distantes da pátria: o nacionalismo, o vínculo com o grupo ou nação a que se pertence, e a solidão pessoal do exílio, do sentimento de encontrar-se fora da habitação comum a si e aos seus iguais.

Para Said, é bastante difícil perceber as diferenças existentes entre a experiência íntima do exílio e a sua associação a um princípio de nacionalismo, posto que, em grande parte, ambos tendem a caminhar juntos e a serem indissociáveis, já que “os dois termos incluem tudo, do mais coletivo dos sentimentos coletivos à mais privada das emoções

privadas” (SAID, 2003, p.50); contudo, é possível estabelecer distinções conceituais entre ambos, em que se permite afirmar que,

o exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado (SAID, 2003, p. 50).

Assim, o exílio, embora acarrete traços de apego a um sentido de nação, aparta-se deste, posto colocar-se numa condição posterior a ele, em que um novo conjunto de representações deverá ser construído.

São estas as diretrizes que orientam os imigrantes que integram os romances de Hatoum: uma vez que estão instalados numa terra estranha, eles não buscam apenas garantir os meios de subsistência, e sim adequar-se ao ambiente que os cerca, tornando-se parte daquela cultura. As casas de Halim e de Emilie não são uma imagem do Líbano recuperado. Elas atuam como uma confluência entre os hábitos orientais e aromas e sabores da nova terra, os quais eles procuram coadunar da melhor maneira. Com isso, o Oriente edificado por eles ganha ares bastante subjetivos, e se constitui num conjunto novo e ordenado de representações.

Said afirma que existe uma condição da qual todo exilado legítimo jamais pode fugir: “voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 52). O exílio é um estado permanente, e é isto que o torna tão significativo.

Tal circunstância se faz presente nos imigrantes hatounianos. Eles não regressam a

sua terra, tampouco se mostram interessados em fazê-lo: “voltar para a terra natal e morrer [...] melhor permanecer, ficar quieto no canto onde escolhemos viver” (HATOUM, 2003, p.56) — assevera Halim. Por esse motivo é que eles se mostram tão receptivos aos valores estrangeiros, tentando criar na Amazônia um oriente novo e miscigenado.

Mas, como fugir do olhar do outro, que a cada instante o classifica e o coloca num molde? De que forma é possível formar novas representações dentro de um sistema já articulado?

Em outra de suas obras, intitulada *Orientalismo* (2007), Edward Said discute o posicionamento do Ocidente com relação ao imigrante árabe, o qual, considera ele, está condenado a viver sob uma dupla representação.

O autor empenha-se em combater a ideia de que é possível agregar dentro de um único modelo toda a diversidade cultural das nações do Médio Oriente, e se opõe de modo peremptório a qualquer tentativa de diluir as particularidades dos povos em favor de uma noção reducionista de identidade:

Os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como “América”, “Ocidente” ou “Islã”, inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros, não podem continuar tendo a força que têm e devem ser combatidos (SAID, 2007, p. 25).

A tendência de rotular os diversos grupos e sociedades num único tipo, no caso dos povos árabes, é especialmente marcante. O ímpeto do Ocidente em sistematizar o conhecimento acerca das populações da região do Oriente Médio acabou formando o que Said chama de Orientalismo, que nada mais é que um olhar estereotipado, principalmente pelo europeu, sobre essa região da Ásia. O Oriente, tal como é abordado na Europa e na

América, não passa de uma doutrina que, forjada pelo dominador, está a serviço de determinadas construções ideológicas.

Said considera que esta tentativa de diminuir a diversidade cultural árabe é motivada pelo anseio hegemônico por parte do conquistador europeu, e se manifesta nos diversos campos da ação humana, desde a organização política, passando pelas artes, religião, geografia, até construir um panorama harmônico, em que o Oriente aparece como um lugar de “episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). Sobre isso, Said enfatiza que é um choque para o europeu contemporâneo, agora de posse de mais informações a respeito da região, deparar-se com o Oriente real, que contrasta de forma tão contundente com a representação que foi solidificada através dos séculos.

A verdade que se pode extrair dessas considerações, para Said, é somente uma: o Oriente é uma invenção, um artifício elaborado pela consciência europeia a fim de simplificar e banalizar os valores de um determinado conjunto de povos, tendo por objetivo dominá-los e oprimi-los. É claro que se pode afirmar que o Ocidente também é algo artificial, um edifício erigido pelo intelecto e um objeto de manipulação acadêmica. Porém, os pontos de vista sobre o Ocidente de nenhum modo têm a intenção de minimizá-lo. Ao contrário, o que ocorre é que o olhar estabelecido acerca do Ocidente é sempre de uma sociedade que se considera eminentemente superior, com o direito legítimo de colocar-se acima dos demais povos.

Portanto, como há noções pré-formuladas sobre os que são originários de países orientais, estes, quando emigram para o Ocidente, são inevitavelmente enquadrados nas classificações que a eles são conferidas. Daí surge o problema da duplicidade representativa desses indivíduos, que trazem consigo as diversas tradições e costumes do Oriente real, ao passo que precisam movimentar-se dentro do universo delimitado para eles pelas amarras e paredes do outro e de sua muitas vezes delirante ótica sobre o Oriente.

Na prosa hatouniana, as particularidades do meio amazônico criam uma situação bastante singular, em que há dois ambientes caricaturados e constantemente associados ao

exotismo, que são, de um lado, a floresta, sempre lembrada como um lugar de lendas e segredos, e o Líbano, uma terra distante e muito costumeiramente ligada a eventos místicos. Assim, os romances de Hatoum promovem uma ruptura com a visão tradicionalmente aceita desses meios, buscando abordá-los de modo mais profundo, o que é feito colocando-se as duas culturas tidas como secundárias pelo predominante olhar europeu no centro das narrativas, a fim de que se possam combater as distorções que sobre elas repousam, construindo um conjunto de representações descentrado e que escapa do olhar hegemônico dos ditos povos mais avançados.

Estas elaborações estão presentes em *Relato de um certo oriente* e também em *Dois irmãos*, em que se mostram os processos de construção de identidades de imigrantes que, vivendo numa terra distante, procuram adequar-se ao seu novo mundo, mas sem deixar desaparecer os traços marcantes de sua formação, como uma forma de manter as raízes e os valores primários e de não alhear-se de si mesmos.

Contudo, quanto mais as personagens se acomodam e se ligam ao modo de vida dos trópicos, mais difícil se torna permanecerem atrelados às tradições. O exilado, quando procura adaptar-se à nova casa, tem a opção de assumir uma nova identidade, deixando para trás a antiga vida. É claro que esta mudança não se dará de maneira íntegra, pois haverá sempre elementos que o farão voltar-se para o passado. No entanto, estas serão apenas lembranças longínquas, sem relação com a realidade premente.

Porém, se, como no caso das personagens de Hatoum, optar-se por tentar deixar viva a herança cultural do país de origem, então o resultado é um encontro entre a identidade original e os sistemas simbólicos que estão a sua volta, encontro este que pode mostrar-se na forma de sincretismo ou de conflito.

No *Relato*, a intensidade das lembranças da antiga pátria está presente no idioma falado por Emilie e seu marido, que os remete imediatamente a sua cidade distante. Durante a narrativa, vários são os momentos em que eles aparecem utilizando os fonemas que aprenderam a pronunciar na infância: “de qual parede ou caverna vem essa voz? Vinha do quarto aberto, onde um corpo febril há dias em jejum vociferava as preces do último dia”

(HATOUM, 2002, p. 49). A linguagem, portanto, era uma forma de manter vivo neles esse mundo ao qual tanto estavam ligados, e que desaparecia da memória à medida que os meses e os anos passavam. Cada palavra escrita ou pronunciada abria as portas para uma outra realidade, da qual somente aqueles que conheciam o idioma poderiam participar, um lugar onde suas lembranças e tradições despontavam com toda a intensidade.

Hakim, o filho mais velho, desde muito novo já era fascinado por esse universo de sons incompreensíveis, e que para ele faziam parte de uma linguagem exclusiva dos adultos. Mais tarde, quando, por imitação, ele aprendeu a balbuciar algumas palavras, sua mãe decidiu que era o momento de ensinar-lhe os novos vocábulos, começando pelo nome dos objetos da loja da família, a Parisiense, até chegar à grafia e ao uso das regras gramaticais. Os impactos desse aprendizado são apontados por ele como um símbolo de cumplicidade com a mãe e suas lembranças do passado:

Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? Por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Jurieh e Ebrin? (HATOUM, 2002, p. 52).

Para Hakim, conhecer os sinais e sons usados por sua mãe era partilhar com ela daquilo que possuía de mais íntimo, sua história e seu passado. O simples pronunciar das palavras já era capaz de conduzi-los a esse Oriente distante, permeado de reminiscências e de signos que fazem parte de sua constituição, de sua natureza. Logo, a linguagem, mais do que um sistema linguístico, funciona como um referencial, um caminho para uma identidade já meio apagada pelo tempo, mas que resiste a cada vez que se pronunciam os vocábulos e o

antigo universo se torna novamente vivo, manifestando-se em suas múltiplas variações.

Um outro ponto em que persiste o Oriente trazido pelos imigrantes é no que diz respeito à religião. Emilie era uma católica fervorosa, que estava constantemente às voltas com suas imagens sagradas. Na juventude, chegou a internar-se num convento em Ebrin, deixando-o somente após as ameaças de suicídio de um de seus irmãos. No Brasil, ela procurou constantemente seguir os preceitos de sua religião, seja pela fé, ou até mesmo por meio dos atos de caridade que praticava.

Naturalmente, o fato de ela ter se mudado para um país cristão também foi significativo para a manutenção de sua crença. Porém, o que está em questão não é seu rigor religioso, mas a maneira como a religião aparece como um meio de ligar-se ao passado, ao convento que ela tanto amou e no qual pretendia passar a vida, caso não se visse obrigada a deixá-lo.

E, como forma de materialização de sua passagem por Ebrin, é que Emilie fez questão de adquirir o relógio de parede que se assemelhava ao que havia na sala da vice-superiora de seu convento. Provavelmente, olhar para o relógio a fazia pensar naquilo que poderia ter sido, e no quanto tais acontecimentos contribuíram para sua formação.

Entretanto, apesar de todas as reminiscências de Emilie, que decorrem por conta do aspecto religioso, é em seu marido que a religião se torna um componente fundamental para manter o elo entre o imigrante e seu lugar de origem, pois é nele que o deslocamento do Ocidente para o Oriente se dá de maneira plena.

O marido de Emilie era muçulmano, e somente este fato já é suficiente para criar um novo panorama para a manutenção dos referenciais identitários, pois sua crença por si mesma provoca um distanciamento do mundo teológico que o rodeia, tomado pela fé cristã. Assim, a simples caracterização como adepto do Islã faz com que ele se veja como um “de fora”, como alguém que se encontra num país estrangeiro e não faz parte dele, pois a religião, que é um elemento essencial da cultura, distancia-o dos demais. O ponto negativo desse processo é o isolamento, que, ainda que intensifique a ideia de pertencimento ao lugar ancestral, acentua

a solidude imanente à condição de exílio.

Além disso, as particularidades do islamismo permitem que se forme um elo muito mais forte entre o indivíduo e seu *ethos* de origem, o que fica bastante claro no momento em que a narradora, após um relato de Adamor Piedade, fala acerca do túmulo de seu avô:

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um (HATOUM, 2002, p. 159).

Através do rito religioso, as distâncias se esvaem, e o indivíduo se vê transportado para a cidade sagrada, ou, de modo inverso, a fé faz surgir um Oriente em plena capital do Amazonas, fazendo com que seus valores e costumes também passem a habitar ali. O túmulo apontado para Meca é indicativo desta condição. No momento da morte, perpetua-se o desejo de estar atrelado às origens, à terra natal, à casa e à fé primeiras.

Certamente, tais relações também estão presentes no cristianismo. Contudo, por estar mais ligado a uma região específica, o Islã consegue atrelar mais os fiéis a essa parte do mundo, e, com isso, impor um sentido maior de identificação aos seus seguidores. Pensar em Alá é necessariamente lembrar-se do Oriente, manter-se voltado para ele. Assim, ambos caminham juntos e indissociáveis em cada indivíduo.

Logo, no *Relato*, a religião e a linguagem funcionam como dois caminhos para a permanência do lugar de origem dentro da casa de Emilie, atuando como referências perenes de uma identidade antiga e distante.



Em *Dois irmãos*, podem-se observar os mesmos procedimentos sendo retomados. Os gazais de Abbas, declamados por Halim como uma senha para o encontro amoroso com Zana, mostram que a linguagem continua sendo um elemento de comunhão entre os imigrantes e seu passado. Ao pronunciar os versos rimados, ainda que vertidos para o português, a invocação dos vocábulos que remetem a imagens da pátria distante provocam um encanto que advém não apenas da beleza dos sons produzidos, mas também por conduzir os ouvintes a um lugar comum, em que estes se tornam partícipes de uma realidade ao mesmo tempo íntima e compartilhada. Com isso, é de novo na linguagem que o Oriente desses indivíduos é novamente recuperado.

Um outro ponto em que persiste o Oriente dos imigrantes está nos sabores. Ao se lembrar do pai de Zana, Halim aponta para um quadrado no capim e diz: “ali, naquele canto, ele cultivava as ervas do Oriente” (HATOUM, 2003, p. 63). As ervas, os aromas e os sabores de Biblos estavam ali representados, e, com eles, toda uma gama de lembranças por eles suscitada.

Desse modo, os romances hatounianos findam por constituir-se nas narrativas de um Oriente recuperado, um lugar que, mesmo distante, ressurgiu por meio dos diversos componentes simbólicos que persistem na memória dos que se encontram no exílio.

No entanto, tais componentes não irão conservar-se de maneira pura, sem a interferência de agentes externos. Inevitavelmente, eles se verão diante dos elementos próprios da cultura amazônica, que, em muitos casos, é bastante oposta à do Médio Oriente, num encontro cujos resultados estão mais distantes de um conflito que de um entrecruzamento entre culturas.

Emilie, mesmo católica, não deixou de recorrer a Lobato Naturidade, o “príncipe da magia branca” (HATOUM, 2002, p.92) e “um mestre na cura de dores reumáticas, inchações, gripes, cólicas e um leque de doenças benignas” (HATOUM, 2002, p.93), que se utilizava do conhecimento indígena para fazer curas, o que para muitos era visto como algo demoníaco. Emilie, porém, ignorava tais boatos, e não tinha pudores em aderir ao paganismo de Lobato, numa autêntica demonstração de sincretismo entre a crença cristã, que considera tais

expedientes como práticas reprováveis, e as ervas medicinais usadas ritualisticamente pelos povos indígenas.

Também nos alimentos, temos uma união de sabores e aromas que permite a aproximação desses dois lugares tão distantes, conforme pode ser percebido no paralelo traçado pela matriarca do *Relato* entre as frutas orientais e as amazônicas, como no caso,

do cupuaçu ou da graviola, frutas que, segundo Emilie, exalavam um odor durante o dia, e um outro, mais intenso, mais doce, durante a noite. “São frutas para saciar o olfato, não a fome”, proferia Emilie. “Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito” (HATOUM, 2002, p. 89).

Tais frutas, uma vez reunidas na memória de Emilie e relacionadas às lembranças da terra natal e dos tempos da infância, formam uma elisão que, ao mesmo tempo que incorpora a Amazônia ao cenário das reminiscências, faz com que essas memorações ganhem novamente materialidade, tornando mais uma vez vivas as imagens do Oriente distante:

O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. Ela falava das proezas dos homens das aldeias, que no crepúsculo do outono remexiam com as mãos as folhas amontoadas nos caminhos que seriam cobertos pela neve, e com o indicador hirsuto da mão direita procuravam os escorpiões para instigá-los, sem temer o agulhão da cauda que penetrava no figo oferecido pela outra mão. Ela evocava também os passeios entre as ruínas romanas, os templos religiosos erigidos em séculos distintos, as brincadeiras no lombo dos animais e as caminhadas através de extensas cavernas que rasgavam as montanhas de neve, até alcançar os conventos debruçados sobre abismos (HATOUM,

2002, p. 89).

Assim, Oriente e Ocidente, presente e passado, os figos da infância e as frutas amazônicas se encontram através da volúpia dos aromas da terra de origem que se unem aos da nova casa. Esta junção de sabores também pode ser percebida em *Dois irmãos*, nas refeições preparadas no restaurante de Galib, pai de Zana, onde os peixes amazônicos eram servidos ao molho de gergelim e outros temperos vindos de longe, numa mistura que agradava aos paladares tanto de sírios, libaneses, judeus e marroquinos, quanto de amazonenses, numa autêntica fusão de culturas através da gastronomia.

Com isso, temos mais uma vez em relevo a idéia de um “certo oriente” preconizada pelo título de um dos romances. Ele não é, de nenhuma forma, a simples recriação de uma matriz cultural árabe no meio dos trópicos. Trata-se de algo novo, que, tendo origem na reunião inusitada de elementos árabes e amazônicos, constitui uma junção inebriante de impressões dos sentidos, da mesma forma que organiza num mesmo plano todo um conjunto de hábitos e costumes. É uma síntese do encontro entre as duas culturas.

Porém, a reunião desses elementos não significa que isto trará resultados satisfatórios. Na verdade, o que se percebe é o processo contrário, seja por conta do choque entre os modelos culturais, seja porque esse novo Oriente criado não é capaz de oferecer paradigmas seguros de identificação. De todo modo, tais problemas acabam por ser um obstáculo à ideia de uma identidade unificada.

As consequências desses impasses na constituição das personagens são visíveis: o caçula Omar, de *Dois irmãos*, mesmo possuindo como modelo ético o duro moralismo do pai, acaba consumido pelo sensualismo boêmio da capital amazonense; Nael, sem saber situar-se como árabe ou indígena, renuncia a ambos os modelos, e opta por afastar-se totalmente da família de Halim; a narradora do *Relato* e seu irmão, ainda jovens, decidem deixar Manaus, tal como também fez Hakim; e toda uma leva de personagens que, mesmo vivendo dentro desse sistema híbrido de identidades, deixaram de dar sequência a ele,

permanecendo numa zona incerta, imprecisa, sem poderem afirmar-se como parte integrante de um grupo. Assim, o Oriente subjetivo criado pelos imigrantes das narrativas, com toda a variedade de sons, imagens e sensações, foi infrutífero, e sucumbiu tão logo a existência desses exilados atingiu seu termo.

Portanto, a reunião de dois modelos ético-culturais, que parecia ser um caminho prolífico para a construção de novas identidades, revelou-se um complicador ainda maior desse processo, já que não pôde oferecer referenciais satisfatórios para os que nele estavam inseridos. Com isso, para as personagens, a identidade permanece uma questão em aberto, um objetivo a ser alcançado e que dependia muito mais de opções individuais que dos sistemas simbólicos que circulavam ao seu redor.

### 2.3 HUMILHADOS E OFENDIDOS

As muitas nuances dos romances de Hatoum abrem as obras para diversas perspectivas. Não são apenas relatos da vida de imigrantes, ou o testemunho do esforço de narradores em alcançar pela escrita um determinado objetivo. Em seus meandros, as histórias também fazem advir uma série de narrativas paralelas que ajudam a compor o grande mosaico que é a sua elaboração.

No meio dessas histórias que entrecruzam a trama principal, está uma série de personagens que representam a condição dos excluídos. São empregados, agregados, parentes de empregados e de agregados, pessoas que se encontram num ponto inferior da escala social, e que se veem ligadas de algum modo à casa onde giram os principais acontecimentos da trama.

Assim, pensar a condição dessas personagens é não somente verificar aspectos periféricos dos romances, mas refletir sobre o estado em que vivem essas pessoas e o modo como são vistas perante os que os cercam, além de tornar possível analisar as relações

existentes entre patrões e empregados dentro das obras e pontuar a incidência desses componentes na constituição de suas identidades.

Nesse percurso, as mulheres desempenham um papel de destaque, já que é nelas que estão concentrados muitos dos problemas resultantes da situação particular em que vivem os empregados.

Domingas, a mãe de Nael, era uma “cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama” (HATOUM, 2003, p. 67) e também “louca para ser livre” (p. 67), como confessou ao filho certa vez. Contudo, o desejo de liberdade foi desde cedo suprimido pelos acontecimentos que lhe sucederam. A morte prematura do pai levou-a para um orfanato. Lá, viveu uma infância de privações, com muitas orações e poucos divertimentos, além do trabalho extenuante, que consistia basicamente nas atividades de costura, limpeza de banheiros e refeitórios, tudo isso aliado ao rigor das vigilantes religiosas, que impunham ao local um regime de solidão e silêncio.

Mais tarde, foi levada aos cuidados de Zana, que desde então tornou-se sua tutora. E, embora sua vida na nova casa não estivesse muito longe do cotidiano de trabalho árduo que tinha entre as freiras, não lamentou seu destino, pois ali poderia experimentar, ainda que de maneira limitada, a tão ansiada liberdade: “na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela” (HATOUM, 2003, p. 77).

Para as irmãs do orfanato ela nunca mais olhou. Jamais teve interesse em visitá-las, e sequer procurou ter notícias delas. Elas faziam parte daquilo que deveria ser esquecido, um passado em nada memorável.

Na casa de Halim, Domingas tinha várias funções. De empregada doméstica a babá, era responsável pelo que viesse à cabeça de Zana determiná-la fazer. Para realizar tantas tarefas, não recebia nenhum salário, apenas lhe eram dados os bens necessários para viver de forma modesta e com alguma dignidade.

Porém, se no campo profissional suas relações pendiam para o servilismo, no afetivo, os laços que se estabeleciam tinham maior complexidade. A rigor, Domingas era uma criada, e deveria agir de acordo com essa condição. Mas, em virtude da ausência de algum componente que definisse essa ligação entre patrão e empregado, ela acabou por aproximar-se das pessoas que viviam na casa de seus senhores. Era uma companheira fiel para Zana, e pode-se dizer que íntima de Yakub, não apenas por conta dos encontros amorosos que tinham, mas pela cumplicidade patente que havia entre ambos. Já com Omar, seu vínculo era bem mais distante, o que não impediu o gêmeo mais novo de possuí-la violentamente. De qualquer forma, ela manteve, desde o princípio, uma relação que ia além daquilo que é comum ser aceito por patrões.

No momento de sua morte, esta condição tornou-se ainda mais evidente: Domingas foi enterrada no jazigo da família, juntamente com Halim. Nesse gesto, reconhecimento e generosidade se misturam, assim como também os pontos que definem a natureza do relacionamento entre ela e a família que a acolhera.

Na história de Domingas, temos o testemunho de uma existência árdua, de privações, mas que encontrou alento na companhia do filho e em algumas breves distrações que sua vida, mesmo atarefada, lhe permitia. Do mesmo modo que Halim, ela falava muito pouco sobre si mesma. Preferia o silêncio, o qual interrompia em uns poucos momentos, nas conversas com Nael ou Yakub. Desse modo, tornou-se apropriado que ela e o patriarca permanecessem unidos no silêncio definitivo do leito de morte.

A trajetória de Domingas encontra paralelo no *Relato* em Anastácia Socorro, uma das empregadas da casa de Emilie.

Do mesmo modo que Domingas, Anastácia também não recebia salário, o que era “um procedimento corriqueiro aqui no norte” (HATOUM, 2002, p. 85). Na casa de Emilie, sofria humilhações, principalmente por parte dos filhos inomináveis da matriarca, que lhe impunham uma série de punições, como “injúrias e bofetadas” (p. 86), e só não foi violentada por não ser uma mulher atraente. No entanto, resistiu com resignação e permaneceu na casa de Emilie apesar de todas as privações.

A contrapartida eram os atos de generosidade praticados por Emilie. Mas, mesmo nesses gestos, havia sempre um traço de subjugação, como nas ocasiões em que Anastácia levava seus afilhados e sobrinhos para a residência da matriarca, onde os pequenos eram tratados de maneira tal que “a humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca” (HATOUM, 2002, p. 86).

Ademais, Emilie nunca deixou de reprimir verbalmente a empregada, taxando-a de gulosa, e punindo-a caso a visse comer além da conta. O curioso é que, paralelamente a esses castigos e ofensas, havia momentos em que as duas, patroa e empregada, desfrutavam de momentos de cumplicidade: “eu notava um esforço da parte de Emilie para manter acesa a chama de uma relação cordial com Anastácia Socorro. Às vezes bordavam e costuravam juntas, na sala; e ambas conversavam sobre um passado e lugar distantes” (HATOUM, 2002, p. 88).

Tais contradições, comuns nos diversos lares de Manaus, faziam com que se criasse, em todas as casas onde havia empregados, “uma forma estranha de escravidão” (HATOUM, 2002, p. 88), como bem notou o fotógrafo Dorner, em que “a humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e as golinhas” (p. 88).

Assim, Anastácia era mais uma das muitas empregadas que abriram mão de sua dignidade em troca do mínimo para a subsistência: a comida e o lar. E, por mais impressionante que seja, o destino de Anastácia não é dos piores, pois a vileza dos patrões e senhores pode alcançar níveis ainda mais perversos, como bem observou a narradora do *Relato* ao tratar de uma de suas memórias de juventude:

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. Emilie surgiu de não sei onde, apartando um do outro, e tentando

acalmá-los. Ela acompanhou a mulher até o portão e, ao despedir-se dela, cochichou algo no seu ouvido (HATOUM, 2002, p. 86).

A ex-empregada, além de abusada sexualmente, ainda recebeu a missão de criar o filho sozinha, já que foi violentamente repelida pelo pai da criança. No melhor dos casos, teria alguma ajuda de Emilie, mas isso de nenhum modo chegaria a suprir suas necessidades. Afora isso, ela ainda terá de sanar as dificuldades que irão advir na formação da criança por conta da ausência do pai.

No relato da narradora, a mulher que sofreu a humilhação não teve o seu nome revelado. Era uma anônima. E é assim que permanece a grande maioria dessas mulheres que, mesmo vítimas das maiores atrocidades, terminam submetendo-se ao silêncio imposto por aqueles que ocupam os maiores postos dentro da escala social.

O julgamento de Emilie sobre essas mulheres é bastante claro: “são umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados” (HATOUM, 2002, p. 87). Neste juízo ético, está o resumo de toda a lógica de exploração dos patrões: os empregados são inferiores moral e culturalmente, e por isso merecem ser explorados. Toda forma de violência contra eles é legítima, pois estão um degrau abaixo da sociedade humana civilizada, e qualquer gesto que os beneficie é um extremo ato de benevolência, uma dádiva. A este imperativo, nos romances, nenhum indivíduo se mostra opositor. Mesmo os que, como o marido de Emilie, revoltavam-se contra tais abusos, ao final não lutam para obliterá-los, pois estes lhes são benéficos. Já as vítimas, estas pouco podem fazer, já que lhes são vedados todos os meios para tanto.

Contudo, mesmo quando têm a oportunidade de se verem livres do domínio de seus senhores, elas também optam por permanecer onde estão, muito por conta dos vínculos afetivos que estabelecem com as pessoas a quem servem, o que mostra a eficiência do método de dominação utilizado.



Um dos exemplos dessa permanência voluntária é encontrado em Naiá, personagem de *Cinzas do Norte*. Ela ficou ao lado da família de Jano durante a vida inteira, sem nunca abandoná-la. Acompanhou a patroa Alicia, quando esta migrou para o Rio de Janeiro, e, mesmo quando ela dilacerou a fortuna do marido em jogatinas e álcool, a empregada manteve-se a seu lado, chegando mesmo a ser co-responsável pelo sustento das duas — “essa criatura faz faxina nos apartamentos da avenida Atlântica e me ajuda nas despesas” (HATOUM, 2005, p. 289) —, numa inversão de papéis que poderia até mesmo ser redentora, não fosse o fato de Alicia continuar sendo aquela que dava as ordens na casa.

Como forma de reconhecimento, Alicia, ao morrer, deixa seu apartamento como herança a Naiá, que se torna bastante grata por isso. E, quando conversou por telefone com Lavo, ela ratificou, entre lágrimas, o afeto que nutria pela patroa e os seus: “foram a minha família [...] eu vi o menino nascer” (HATOUM, 2005, p. 300).

É possível que uma devoção tão evidentemente expressa esteja fundada no fato de Naiá não ter sido tão maltratada como foram as demais empregadas dos romances de Hatoum, mas isso não significa que ela não tenha sofrido com a opressão de seus chefes. Embora em escala menor, Naiá sempre foi confinada à condição de serva, e atuou dentro do mesmo regime sob o qual viveram Anastácia e Domingas. Com exceção da violência física e verbal, que eram menores, ela sofreu as mesmas privações: trabalho não remunerado, jornadas prolongadas, total submissão aos patrões. A pretensa cumplicidade entre ela e Alicia é na realidade o capítulo derradeiro desse sistema de dominação, pois, além de cumprir com suas obrigações na casa, Naiá era obrigada a prover o seu sustento e de sua patroa. O pertencimento à família, o qual Naiá julgava existir, era na verdade uma mostra da eficiência do modelo de servidão imperante na época, que submetia as pessoas tanto física quanto afetivamente.

A história dessas personagens mostra o quão degradante era a condição feminina dentro de uma sociedade machista e opressora, como se verificava na Manaus de meados do século XX, época em que se passam as narrativas. Não bastasse a exploração de sua força de trabalho por parte dos empregadores, numa clara demonstração da ideia marxista de que, para

os burgueses, “a mulher nada mais é do que um instrumento de produção” (MARX, 2005, p. 55), elas também eram obrigadas a suportar a violência sexual aplicada pelos homens, que, sem o menor pudor, abusavam de seu corpo, pouco se importando com as consequências desse ato, como se não fosse nada além do que o usufruto de algo que lhes fosse amplamente permitido, um direito natural que assistia a cada homem nascido e criado naquela sociedade.

A ideia da violência contra as mulheres era tão amplamente aceita que até mesmo as esposas e mães dos indivíduos que praticavam tais atos, como Emilie e Zana, a mãe dos gêmeos, legitimavam suas ações, pois elas não viam as empregadas como mulheres, seres iguais a elas em direitos, e sim como meros objetos de dominação, sem atentar para o fato de que, ao corroborarem este ponto de vista, contribuía para a própria condição em que se encontravam, que era a de submissão, ainda que em nível menos elevado, aos interesses e ditames estabelecidos pelo homem, o que ocorria, no caso das personagens em questão, não no âmbito familiar, posto que nesse meio havia um amplo domínio feminino, mas através das regras firmadas no convívio social.

Assim, os problemas relativos à situação da mulher na Manaus de meados do século XX, em especial as condições de vida das que se enquadravam nas classes mais pobres, ganham relevo por meio das imagens construídas nas diversas páginas das narrativas.

Contudo, não são apenas as mulheres que se mostram reificadas nos romances de Hatoum. Os homens também despontam como figuras representativas dos oprimidos e se fazem presentes nos três romances.

Em *Relato*, temos Lobato Naturidade, que, conforme já foi mencionado, era um exímio curandeiro. Também tinha outra especialidade, que era encontrar pessoas desaparecidas. Ingressou na vida de Emilie ao encontrar o corpo de seu irmão Emir, que se matara. Seu nome verdadeiro era Tacumã, e falava com bastante desenvoltura o nhengatu.

Não possuía moradia fixa, o que irritava as pessoas que não lhe eram próximas. Na cidade, dizia-se que ele era adepto de rituais satânicos, que tinha imagens demoníacas em casa e que já havia prejudicado a saúde de um sem número de pessoas que participaram de

suas sessões de cura. O volume de tais boatos estabelecia um contraste bastante intenso com sua postura sempre silenciosa e discreta, que fazia dele um indivíduo praticamente invisível aos olhos daqueles que não o conheciam.

O paralelo de Lobato Naturidade em *Dois irmãos* pode ser encontrado em Adamor, o Perna-de-sapo. Nascido em Lábrea, município do Amazonas, ficou famoso por resgatar um oficial estadunidense cujo avião havia caído na selva, feito este que lhe custou a saúde de uma das pernas. Sobre esse fato, afirmou que sua grande honra era “salvar um verdadeiro herói” (HATOUM, 2003, p. 167), numa típica mostra de submissão à ideia de que o estrangeiro é necessariamente superior. Após esse feito, passou a levar a vida como peixeiro em Manaus, sem maiores aspirações e sem mais atos heróicos.

Da mesma forma que Lobato, Adamor era experto em localizar pessoas desaparecidas, por conta de sua antiga profissão de mateiro. Em função disso, recebeu de Zana a missão de encontrar seu filho Omar, que havia desaparecido para viver ao lado de uma das amantes, a Pau-Mulato. Em pouco tempo, Adamor encontrou os dois, reiterando sua fama de bom farejador. Como recompensa, pôde vender uns peixes a mais para Zana. Assim como Lobato, o Perna-de-sapo oferecia muito em troca de muito pouco.

Já Macau, de *Cinzas do Norte*, era um pouco mais ambicioso. Motorista da família de Jano, trajava terno e gozava de certa distinção por dirigir para um homem importante. Mais do que um chofer, Macau era um dos homens de confiança do patriarca, e ainda recebia dinheiro de Alicia, a esposa do chefe, para prestar a ela alguns favores, como cuidar de seu filho Mundo, o que lhe garantia uma situação financeira bastante confortável.

Mas suas benesses tiveram fim após a morte de Jano. Sem emprego, envolveu-se no comércio ilegal de peixes ornamentais, o que resultou numa prisão por desacato. Ao reencontrar Lavo, que cuidou de seus interesses e negociou sua soltura, disse-lhe: “doutor, o Macau já morreu, agora sou esse Jesuíno” (HATOUM, 2005, p. 272).

Nessa assertiva, ele resume o que foi sua passagem pela família de Jano. O Macau, motorista do grande empresário da juta, não passava de uma representação, uma figura

inventada. O respeito e a distinção impostos por suas roupas formais não eram nada além do que a forma como as classes dominantes moldaram-no para que fosse aceito e usado por elas. E, tão logo ele perdeu sua função, isto lhe foi tirado, restando apenas o Jesuíno, mais um homem condenado a viver à margem dos poderosos.

Com isso, a questão apontada pelos romances ultrapassa a esfera da condição feminina e ganha uma dimensão mais ampla. Os textos apresentam-se como um libelo contra a exploração deliberada do homem pelo homem, e a situação humilhante e opressiva em que vivem os excluídos, que, sem meios de superar suas dificuldades, acabam tendo de aceitar as maiores privações em troca de comida e moradia. Nesse ponto, a literatura de Hatoum também se torna o romance dos esquecidos, daqueles que a história oficial insiste em ignorar.

E não é só isso. Ao revelar as mazelas dos mais necessitados, as narrativas também mostram um paradoxo que se estende desde o início da colonização até a realidade presente, pois as personagens que aparecem vivendo num estado de abandono são justamente os que descendem dos habitantes originários da região amazônica, os povos indígenas, os quais, de forma aviltante, encontram-se alienados de seu próprio meio, sem direito nem mesmo a praticar suas crenças e costumes, submetidos aos valores e imposições econômicas de estrangeiros. Tornaram-se estranhos em sua própria terra.

Desse modo, a identidade recebeu mais um entrave para sua afirmação, que se encontra justamente na condição nebulosa em que estão as personagens aqui abordadas. Elas não são propriamente servos, nem escravos, nem parentes e tampouco empregados daqueles que as mantêm. Transitam no limbo a que foram confinadas, nesse espaço obscuro em que é impossível se situar. Além disso, sofrem com a perda dos valores culturais, que são substituídos pelos de seus opressores, tornando-os seres descontraídos, que se perdem entre os ensinamentos dos antepassados, cada vez mais apagados e distantes, e os novos valores firmados pelos detentores do poder na sociedade em que vivem.

E, o propósito desses procedimentos é, claramente, apenas o da dominação. Ao procurar eliminar as raízes, busca-se também apagar o que é próprio do indivíduo, fazendo com que ele se torne menos resistente ao que lhe for estabelecido, posto não possuir mais um

*ethos* com o qual possa amparar-se e defender-se. Assim, fica-se mais sujeito à exploração, pois, se não se é escravo, não há liberdade pela qual lutar, ou, se não se é parente ou empregado, não existem direitos a exigir. E, se não se tem uma cultura, qualquer uma pode parecer agradável. Ao final, a carência identitária é extremamente enfraquecedora, e perpetua a condição hegemônica dos que exploram as vítimas desse processo.

Portanto, os romances hatounianos ressaltam a relação entre dominantes e dominados, que se encontra sedimentada numa ideia de exploração absoluta destes por aqueles, e que, a julgar pela perspectiva oferecida nos textos, parece que jamais chegará ao fim.

Uma imagem, no entanto, vale ser destacada: Adamor, o Perna-de-sapo, é visto por Nael em uma de suas visitas ao túmulo da mãe. Ele troca olhares com o homem por um instante, e depois percebe que o Perna-de-sapo trabalhava no cemitério como um dos coveiros.

Talvez o destino de Adamor seja simbólico. Pode ser que sua missão de enterrar os mortos seja uma metáfora usada para mostrar que, ainda que explorado, este homem nascido e criado na Amazônia resistirá, a ponto de ver serem enterrados aqueles que o oprimiam. Em sua persistência, ele verá apagarem-se as muitas figuras que compuseram a história, mas que, mesmo célebres, estarão sob a terra, enquanto as mãos dos homens que eles exploraram lançarão a areia sobre seus túmulos.

### 3. EM BUSCA DA IDENTIDADE PESSOAL: O CAMINHO DAS PERSONAGENS

#### 3.1 OS NARRADORES: A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA

Conforme dito anteriormente, ocorrem no mundo contemporâneo diversos processos que atuam num sentido contrário à produção de diferenças e a proliferação das diversidades culturais. Contudo, esse movimento também criou uma resistência, grupos que lutam para impedir a fragmentação de seus valores e a consequente perda de suas identidades. Os narradores hatounianos são um exemplo dessa resistência.

De outra forma, não se poderia explicar o que leva uma mulher já estabelecida em uma cidade distante a coletar as vozes daqueles com quem conviveu na infância, dos quais muitos sequer figuram mais entre os vivos. Do mesmo modo, também não teria sentido que homens de meia-idade, que não exercem o ofício de escritores, passassem a revolver os recantos obscuros da memória a fim de construir uma narrativa. Nessas personagens, o que ressalta é o intuito de construir uma imagem fixada do passado, de juntar logicamente os acontecimentos, de edificar uma história que possa dar a elas um sistema consistente de identidade. Porém, assim como as identidades contemporâneas encontram-se fragmentadas e dispersas no mundo, também os narradores encontram apenas estilhaços de histórias espalhados nas vozes dos antigos, nas remotas lembranças, na cidade que se transfigura a cada instante, elementos estes que eles precisam reunir e organizar para que tenham sentido, a fim de que possam encontrar o seu próprio. Assim, sua tarefa se torna não a de encontrar uma identidade, mas de construí-la, objetivo que eles pretendem cumprir através da escrita.

No *Relato*, a narradora inominada resolve voltar a Manaus para tentar esclarecer, por meio do diálogo com o irmão, residente em Barcelona, Espanha, os passos dados por sua família e por ela própria, iniciando a busca por uma visita à casa de Emilie, a mulher que a criou e a matriarca da família, de quem se distanciou ainda na juventude, e que agora ela

procurava reencontrar como forma de dar um sentido mais definido ao seu passado. Porém, já no início da trama, os acontecimentos parecem mostrar que sua procura será inglória. Emilie está morta. Morreu no exato momento em que a narradora preparava-se para visitá-la. Um telefonema selou o último gesto da mulher que tanto ansiava pelo retorno daquela que somente pôde ouvir seus sussurros do outro lado da linha.

Assim, a pessoa que poderia melhor conceder à narradora as respostas de que precisava não estava mais entre os vivos. Resta-lhe, então, rememorar os eventos passados e tentar perceber seu sentido, o que a leva aos primórdios de suas lembranças, aos limites extremos de sua memória, situados naquela “cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954” (HATOUM, 2002, p. 12).

Porém, somente a reordenação das reminiscências não é o bastante para alcançar seu objetivo. A identidade não pode ser obtida somente pela análise das experiências pessoais. Ela é uma convergência destas com elementos da cultura em que se está inserido, das pessoas com quem se convive, do lugar e do tempo que se frequenta. Desse modo, a narradora vai dando voz àqueles que têm algo a dizer sobre sua história, que vivenciaram mais intensamente aquilo de que ela teve somente uma vaga lembrança, e que podem também elucidar segredos por ela desconhecidos e que são essenciais para seus propósitos. E é aí que aparecem as narrativas de Hakim, filho de Emilie, do fotógrafo Dorner, do patriarca da família e de Hindié Conceição, amiga da matriarca.

Relatos de relatos, narrativas incertas. Hindié, traspassada pela emoção, conta os últimos momentos da vida de Emilie. A chegada do patriarca da família a Manaus não é dita por ele, mas através das suas memórias que foram coletadas por Dorner, que guardou em seu caderno, tal como ele próprio afirma, “com poucas distorções, o que foi dito por teu pai [o patriarca] no entardecer de um dia de 1929” (HATOUM, 2002, p. 70). A morte de Soraya Ângela é contada pela narradora com os olhos de uma criança assustada. E muitos mistérios permanecem obscuros: a vida de Samara Delia, os motivos do suicídio de Emir, a identidade da mãe da narradora e dos filhos inominados de Emilie.

Como confiar em relatos tomados em circunstâncias tão especiais? De que modo é

possível discernir, dentre as versões apresentadas, as verdadeiras e as falsas? E como agregar esses múltiplos fragmentos soltos de lembranças de modo a erigir uma identidade e um sentido de história? Estas são questões com que se depara a narradora do relato, e que ela tenta resolver durante a narrativa.

Nesse ponto, o romance aponta para uma experiência temporal bastante complexa, já que reúne as diversas temporalidades trazidas pelos múltiplos narradores, o que coloca o romance de Hatoum em consonância com as considerações do filósofo francês Paul Ricoeur acerca da temporalidade na ficção.

Para Ricoeur, há uma experiência temporal subjetiva, a agostiniana, e outra objetiva, a aristotélica, que são agregadas por meio de um tempo histórico, o qual irá manifestar-se na forma de uma narrativa. Esta, por sua vez, é dotada de um componente essencial, a *trama*, que reúne os diversos acontecimentos em um enredo, de modo a dar-lhes significação. Logo, é por intermédio da linguagem que as diversas ações conseguem configurar-se num tempo humano, que irá desenvolver-se em duas vertentes, que são a narrativa histórica e a narrativa ficcional.

Desse modo, Ricoeur chega ao ponto central e mais significativo de sua tese, que é o de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15).

Assim, só é possível humanizar o tempo mediante sua ordenação, elaborada pela noção aristotélica de *intriga*, ao mesmo tempo em que a narrativa só ganhará sentido se expressar aquilo que é vivido pelo homem no tempo. Com isso, o tempo e a narrativa se tornam termos indissociáveis para a composição do humano.

Tais pressupostos de Ricoeur levaram-no a refletir profundamente sobre a constituição das narrativas histórica e ficcional, o que, no caso desta última, foi explorada a partir de sua concepção de *tríplice mimese*.

Tomando como princípio a idéia de que a narrativa transpõe mimeticamente o



universo da ação para o texto, Ricoeur dividiu o processo mimético em três níveis – Mimese I, Mimese II, Mimese III –, os quais o autor considera seminais para o objetivo proposto em *Tempo e narrativa*, já que é por meio dessas três mimeses que se torna possível articular a compreensão temporal de Santo Agostinho à teoria aristotélica da intriga.

Quanto à Mimese I, Ricoeur entende que ela corresponde aos mecanismos de conexão entre a narração e o possível entendimento do leitor. Uma narrativa, para ser compreendida, requer que haja um pré-entendimento do mundo que garanta a inteligibilidade do processo mimético, o que Ricoeur imagina ser possível por meio de uma pré-compreensão do universo em seus aspectos estrutural, simbólico e temporal. Somente dominando conceitos pré-estabelecidos como agente, meio e fim é que teremos determinado satisfatoriamente a estrutura do campo da ação narrativa. Também é na pré-compreensão dos elementos simbólicos que podemos entender o exato contexto de determinados eventos. E, sem a experiência temporal, a ação fica impedida de se desenvolver.

Portanto, somente dominando esses três pressupostos da análise mimética é que se torna possível apreender as diversas manifestações da comunicação poética, a qual, como o próprio Ricoeur observa, abre-se não somente para uma experimentação das ações, mas também para juízos de implicações éticas:

A poética não supõe apenas “agentes”, mas caracteres dotados de qualidades éticas que os tornam nobres ou vis. Se a tragédia pode representá-los como “melhores” e a comédia como “piores” que os homens atuais, é porque a compreensão prática que os autores partilham com seu auditório comporta necessariamente uma avaliação de seus caracteres e de sua ação em termos de bem ou de mal (RICOEUR, 1994, p. 94).

Desse modo, Ricoeur pôde definir o sentido de Mimese I, o qual ele expressa da seguinte forma:

Imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade – é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICOEUR, 1994, p. 101).

Logo, a Mimese I dirá respeito às formas essenciais pelas quais se torna possível o entendimento do texto, e que são comuns tanto ao autor quanto aos seus leitores. São pré-requisitos básicos para a análise e elaboração da intriga, e que se encontram no indivíduo num estágio anterior ao do exercício hermenêutico do texto.

Já a Mimese II é colocada como um estágio intermediário, não por uma escala de valor, mas por constituir um ponto de mediação entre Mimese I e Mimese III. Segundo Ricoeur, é por meio dela que se abre o mundo do “como-se” (RICOEUR, 1994, p.101), que se diferencia do reino da ficção por não se apresentar como oposto à narrativa histórica.

Nesse estágio, ocorre a reunião dos diversos acontecimentos através do que Ricoeur chama de tessitura da intriga, ou seja, a organização dos eventos de modo a construírem um todo e a história. Desse modo, a intriga cumpre uma função intermediária, pois ela “faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo” (RICOEUR, 1994, p. 103), sendo então a responsável por estruturar e dar sentido à narrativa.

Contudo, a mera ordenação dos acontecimentos não faz da Mimese II um estágio completo da configuração do texto. Para Ricoeur, esta ainda carece de um complemento, o qual é dado pela Mimese III.

Nesse ponto, ganha especial relevância o ato da leitura. É através dele que se dá a transição da Mimese II para a Mimese III, a qual irá configurar-se como o universo constituído

pela “intenção” do leitor. Segundo Ricoeur, é somente no ato da leitura que texto e leitor se unem e podem dar origem a uma infinidade de criações e possibilidades para a intriga. A obra literária, ainda que arquitetada e ordenada logicamente, só poderá ser concluída pelo leitor, que, em último caso, terá de dar significado à tessitura da intriga quando ele não se oferecer claramente no texto. O leitor é, portanto, “o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 118).

Sendo assim, a noção ricoeuriana de tríplice mimese opera como um caminho que passa pelos pressupostos anteriores à narrativa, a ordenação dos acontecimentos sob a forma de intriga, até chegar ao leitor, grande responsável pela produção de significado para a obra. Tais conceitos serão perpassados constantemente pela visão agostiniana do tempo, bem como as concepções aristotélicas acerca da composição da intriga.

Como aplicação desses pressupostos, no segundo volume de *Tempo e narrativa* (1995), Ricoeur propõe-se a analisar três obras (*Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust) que considera serem fábulas sobre o tempo, a fim de observar a experiência temporal dentro desses romances. Sua tese é a de que o tempo, mais do que um dos elementos constituintes da trama, transforma-se num dos fios configuradores da narrativa, ao mesmo tempo que enuncia novas possibilidades para esta, ao romper com a noção de linearidade, provocando uma tensão maior entre o tempo finito e o eterno, por meio das distorções sobre uma temporalidade unificada.

No *Relato*, também é possível observar desdobramentos dessa análise ricoeuriana sobre a temporalidade. Numa das passagens do texto, a narradora fala de um relógio que enfeitava a parede de sua casa de infância, e que fora comprado após uma longa negociação pela matriarca da família, Emilie, que, depois de quatro meses de propostas e contrapropostas, pôde enfim adquiri-lo. Era o único objeto de adoração de Soraya Ângela, que acompanhava atentamente o movimento dos ponteiros do relógio, para espanto da narradora:

Desde pequena, via Soraya impassível diante do objeto negro a anunciar o meio-dia; no início imaginei que podia ser apenas uma brincadeira, mas ela não desviava o olhar nem quando Emilie se aproximava do relógio ao meio-dia, todos os dias; imersa na atmosfera que era só reverberação, ela abria a tampa de cristal, procurava algo em algum recanto da caixa, e apalpando suas paredes internas retirava uma chave, e então sua mão se perdia nas vísceras metálicas, procurando o orifício, a fenda que se ajustaria à chave, ali, bem no âmago da máquina (HATOUM, 2002, p. 25).

Num momento posterior da trama, Hakim, um de seus filhos, descobre os motivos do apreço exacerbado da mãe pelo objeto, o qual dizia respeito a sua passagem por um convento e a sua saída forçada dele, fatos que ele retoma e expõe à narradora, que os registra em suas anotações:

Foi um golpe terrível na vida de Emilie. Ela concordou em deixar o convento naquele dia, mas suplicou que a deixassem rezar o resto da manhã e tocar ao meio-dia o sino anunciando o fim das orações. Foi a vice-superiora, irmã Virginie Boulard, 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 (HATOUM, 2000, p. 34)

O relógio que Emilie tanto teimou em obter era na verdade um meio de permanecer atrelada a um determinado período de sua vida. Através do objeto suspenso na parede, ela podia retomar eventos que se passaram muito além de sua condição presente, para depois dos

limites da época e do lugar em que se encontrava.

Aqui, temos exemplificada a função que os ícones do tempo cronológico desempenham no romance de Hatoum. Eles funcionam como setas, chaves que apontam para caminhos obscuros, clareados unicamente pelas luzes imprecisas da memória. São a porta de entrada para um labirinto de lembranças e memórias.

Tal perspectiva irá ressoar ao longo de todo o romance. Os relatos registrados tratam invariavelmente de eventos perdidos no passado, fatos esparsos que, devido ao distanciamento do instante presente, tornaram-se obscuros. O tempo, aí, aparece de forma fragmentada, já que este é sempre apresentado de modo parcial, sob o ponto de vista daquele que conta a história. E o trabalho daquele que ouve os relatos consiste exatamente em estabelecer uma cronologia que permita dar uma sequência minimamente ordenada a esse conjunto de vozes dispersas.

Logo, é no tempo que a narrativa deve ser organizada e definida. O esforço que faz a narradora refere-se justamente à dificuldade em agregar essas múltiplas temporalidades trazidas pelos diversos narradores e de organizá-las de modo a produzir uma experiência temporal unificada, a qual permitirá que se construa um sentido de história capaz de fornecer referenciais seguros de identidade. Eis, aí, o objetivo traçado e perseguido ao longo de todo o *Relato*.

Lavo, de *Cinzas do norte*, e Nael, de *Dois irmãos*, são dois cronistas de seu tempo. Porém, enquanto Nael está mais preocupado em descrever o microcosmo que é a casa onde mora, em busca de uma identidade que esteja ligada a suas origens familiares, Lavo estende essa análise ao processo histórico pelo qual passa a cidade, relatando alguns de seus desdobramentos: o crescimento desenfreado do perímetro urbano, a proliferação das favelas e dos bairros pobres e a decadência das economias rurais, exemplificada na Vila Amazônia, antigo polo da juta e império em declínio do patriarca Jano. Ainda assim, a narrativa de Lavo não deixa de constituir-se num drama familiar, que retrata os conflitos vividos por, além dele mesmo, Jano, Alicia, Mundo, Ranulfo e Arana, numa trama em que os embates entre as identidades de cada uma dessas personagens trará efeitos indelévels para todas elas.

Lavo é um rapaz de origem simples que, por meio de seu esforço, conseguiu atingir

um ponto que, se não lhe permitiu estabelecer-se nas mais altas esferas da sociedade, o que nunca foi seu objetivo, pôde garantir a ele viver com dignidade, sem grandes apuros econômicos e sem ter de curvar-se aos ditames dos poderosos, com os quais teve contato desde cedo, por conta de sua amizade com filho de Trajano, empresário da juta e que tinha relações bastante próximas com os homens do poder.

Já Nael foi criado na condição subalterna de ser o filho da empregada, ao mesmo tempo em que tinha alguns privilégios na casa onde vivia, pelo fato de ter sido gerado por um dos gêmeos. Ainda assim, não obteve nenhuma maior vantagem por isso, e teve de, sozinho, galgar posições que lhe garantissem a subsistência.

Em ambos os casos, percebe-se que há uma proximidade de trajetórias, a qual se mostrará de forma bastante clara no modo de construção da escrita. Lavo procura escrever o relato de Mundo, atendendo ao pedido do tio. Porém, o que ele acaba construindo é a história de sua época, de seu tempo, daquilo que sentiu e vivenciou. Do mesmo modo, a prosa de Nael, ao tentar promover uma investigação acerca de sua paternidade, termina por construir um olhar bastante singularizado a respeito do mundo a sua volta. Nos dois casos, o que temos é um amplo apanhado de experiências pessoais que se juntam a considerações de cunho social.

Nesse momento, há uma sensível aproximação entre os propósitos dos dois narradores. Um outro ponto em que ambos se unem é ao retratar a truculência do regime militar, que em Nael está representada principalmente na cena da prisão do professor e poeta Laval:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até

tombar na beira do lago da praça (HATOUM, 2003, p. 189/190).

E, no caso de Lavo, além de vários momentos em que expõe os desmandos dos militares, também é mostrada a repercussão que estes atos violentos tinham em sua época:

No meio da semana seguinte, as aulas da faculdade de direito foram canceladas em protesto contra o assassinato de um aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. A imprensa falara pouco e de forma obscura, mas os informes enviados pela Ordem dos Advogados acusavam os militares. Além da revolta, medo. Diziam que um dos professores era agente do governo federal (HATOUM, 2005, p. 122).

Assim, a aproximação das narrativas também encerra uma unidade de destinos. Nael e Lavo são dois dissidentes que lutam contra a ordem estabelecida, que rejeitam as imposições feitas por esta e tentam manter sua subjetividade mesmo frente à ameaça de uniformização dos valores. É isso que faz com que Nael resista a uma maior proximidade com Yakub, seu possível pai e adepto do modo de vida capitalista, preferindo tornar-se professor em Manaus, e também com que Lavo, mesmo sendo advogado, se recusasse a ser um bajulador, considerando mais gratificante atender pessoas de baixa renda. Ao final, eles não cederam e preservaram sua dignidade.

Porém, a resistência a este processo trouxe graves consequências. Os dois tornaram-se solitários, não constituíram família nem tiveram filhos. Nael, ao fim, não conseguiu chegar a uma solução definitiva sobre o problema de sua origem. E Lavo, que tanto procurava dar sentido ao universo a sua volta, encontrou unicamente desordem, e viu suas frágeis certezas esvaírem-se diante da desfiguração da Manaus de sua infância, da destruição da família e do império de Jano, da ascensão de Arana e dos militares, do desaparecimento de Mundo e da amargura de Ranulfo. Estes resultados mostram que as personagens envolvidas não

conseguiram obter uma unidade identitária que lhes permitisse criar raízes, estabelecer-se no mundo, ou compreender a realidade que os rodeia. Por conta disso, recolheram-se à solidão e à finitude de seu nome.

Mas é na narradora do *Relato* que estes efeitos se mostram mais evidentes. Ela, que termina o romance numa clínica de repouso após uma crise psicológica, é quem assume claramente o propósito de colar os fragmentos perdidos de sua história, de reuni-los através da escrita, e de edificar com isso a sua identidade: “gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos” (HATOUM, 2002, p. 165). Também é através dela que temos explícita a impossibilidade de atingir tal intento:

Mas fui incapaz de ordenar coisa alguma. 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 (HATOUM, 2002, p. 165).

Desse modo, o que pôde foi somente tentar moldar os múltiplos discursos através de sua voz, porém esta,

se debatia entre a hesitação e os murmúrios passados. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe de minha breve permanência na cidade (HATOUM, 2002, p. 166).

Nesses trechos, fica evidente a ideia de uma identidade repartida, e a procura



incessante por reordená-la. Mas esta, por mais que se tente, não pode ser reconstituída. Cabe apenas ao indivíduo tentar construir a sua voz própria, a qual deve lhe permitir organizar-se diante do porvir. Entretanto, ainda que se enverede por tal caminho, esta nova voz continuará hesitante, e não deixará de olhar para trás, para as diversas vozes perdidas do passado e que ainda ecoam em seu discurso. Com isso, a identidade permanece em suspenso, dividida entre a memória e o novo tempo que se anuncia.

### 3.2 OMAR E YAKUB: IDENTIDADE E DIFERENÇA

Os dois irmãos que protagonizam o segundo romance de Hatoum resultam de um complexo processo de construção identitária. Os dois decorrem da procura pela elaboração da imagem do imigrante árabe radicado na Amazônia. Mas, a despeito de terem sido criados numa mesma matriz familiar e cultural, os irmãos acabaram optando por seguir caminhos bastante diversos.

Apesar disso, para que se torne possível compreender a formação tanto de Omar quanto de Yakub, é preciso que se pensem os dois como estando diretamente relacionados. Do contrário, a análise de ambos será incompleta. Isto ocorre porque eles estão ligados por uma relação de identidade e diferença, que são dois termos que aparecem sempre atados um ao outro.

Segundo Kathryn Woodward (2008), a identidade é relacional, e está marcada pela diferença. Assumir uma determinada identidade significa negar diversas outras, ou seja, impor um limite para as diferenças. No caso dos dois irmãos, cada qual funciona como o limite do outro. Yakub é a diferença de Omar, ao mesmo tempo que Omar é a diferença de Yakub.

No entanto, suas identidades não estão articuladas a um sentido cultural, mas sim ontológico, o que as aproxima das considerações de Heidegger (2006) de que a identidade é

definida não pela tradicional fórmula  $A=A$ , pois esta indica a concordância do ser com outro, o que é contrário à ideia transmitida pelo termo designativo do princípio de identidade, que é *tò autó*, que quer dizer o mesmo, e que o mais adequado é tomar a identidade como algo dado em apenas um elemento A, que é, como diz o filósofo, “ele mesmo o mesmo” (p. 38), sendo por isso a fórmula mais correta para o princípio de identidade  $A \text{ é } A$ , que expressa a concordância do ser consigo próprio.

Desse modo, a identidade em Omar e Yakub se expressará no sentido de *mesmidade*, numa concordância do ser com ele mesmo, e não com algum outro ente externo. Porém esta identidade será constantemente delimitada pelo outro, o irmão, que constituirá o campo de sua diferença. Isto sem serem necessariamente opostos, somente imiscíveis e diferenciados entre si.

E que identidades são essas? Atentando-se inicialmente para Yakub, temos a imagem do estrangeiro. Esta consiste numa atitude de estranhamento para com as pessoas e os lugares que o cercam, e, por conseguinte, o distanciamento destes.

Note-se que a ideia de estrangeirismo empregada no caso de Yakub pouco se relaciona com as noções estabelecidas para discutir a questão do exílio. O estrangeiro, conforme aqui se coloca em questão, está muito mais relacionado a uma posição de desacerto, de incompatibilidade do homem com tudo aquilo que o rodeia.

Um exemplo bastante claro desse conceito pode ser visto no romance *O estrangeiro*, de Albert Camus. Nessa obra, tem-se a narrativa de Mersault, que, após participar do funeral da mãe, tem um envolvimento com Marie, com quem resolve partir para uma casa de praia juntamente com amigos. Lá, comete um homicídio. Perguntado, em seu julgamento, sobre as razões que o levaram a isso, ele respondeu que havia cometido o crime “por causa do sol” (CAMUS, 2002, p. 107).

Nessa justificativa, temos explícita a atitude que define o modo de agir do estrangeiro, que Sartre (2005) soube definir muito bem:

É justamente um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles. É por isso que alguns o amam, como Marie, sua amante, que o quer ‘porque ele é estranho’; e outros o detestam por isso, como aquela multidão do tribunal cujo ódio ele sente subitamente crescer em sua direção. E nós mesmos, que ao abrir o livro ainda não estamos familiarizados com o sentimento do absurdo, em vão tentaríamos julgá-lo segundo nossas normas habituais: também para nós ele é um estrangeiro (p. 120)

O estrangeiro é acima de tudo um estranho, um desconhecido. Aos olhos dos outros, ele sempre se apresenta como alguém que não faz parte do seu ciclo de relações, um indivíduo marginalizado e que também se permite marginalizar. Na obra camusiana, o estrangeiro também é definido como alguém que possui o sentimento do absurdo, da ausência de sentido na existência. Em Yakub, esse aspecto existencial é suprimido pelo ressentimento, o qual ele alimentou desde os anos de juventude.

Yakub, que teve o rosto marcado pela violência do irmão, mesmo sem ter feito algo que a justificasse, fora punido e enviado para a terra natal de seus pais, de onde voltou cinco anos depois, sem dizer qualquer palavra sobre o que vivera por lá. Ao regressar, foi recebido com espanto pelos seus, que o consideravam “um rude” (HATOUM, 2003, p.29), como dizia o próprio pai. Ele, que passou muito tempo em lugares distantes e sendo um visitante, agora era um estrangeiro em sua própria casa.

Não se sentia à vontade e rejeitava os divertimentos comuns aos da sua idade. Voltou-se para os estudos e, por meio destes, conseguiu um meio de sair de Manaus, partindo novamente para o exílio, desta vez definitivo, em São Paulo.

Talvez essa permanência no Sudeste possa indicar que Yakub encontrou lá um local que servisse de referência identitária. Mas essa tese não é confirmada pelo romance. O que há são somente relatos, cartas e fotografias recebidas por seus parentes, e que dão conta de que

ele residia em bairros de classe alta e frequentava o círculo de relações da alta sociedade, levado pela esposa, a fim de manter contatos que implicassem melhores resultados em sua profissão, mas que em nenhum momento indicam que ali ele se encontrasse entre os seus, o que mostra que sua real intenção deveria ser apenas diminuir Omar por meio da exibição de suas conquistas. Yakub permanece um recluso, ergue um universo pessoal no qual habita unicamente com Lívia. Comunica-se pouco com a família, e, além disso, não teve filhos dentro do casamento, e, como sua paternidade sobre Nael não era confirmada nem tampouco assumida, pode-se dizer que Yakub não tencionou fincar raízes no mundo.

Assim, a imagem que se constrói dele é a de um indivíduo que renega a todos os processos de identificação, e que é movido unicamente pelo sentimento de vingança contra Omar, de quem tenta a todo custo minar quaisquer possibilidades de êxito, ainda que isso seja pesaroso para sua família, em especial sua mãe, que, por conta desse ódio desmedido, vê-se obrigada a deixar sua casa, bem como a assistir resignadamente à derrocada do filho predileto.

Yakub, corroído pelo ressentimento, pela vontade de revanche por uma ferida aberta na infância e que não cicatrizou nunca, termina exilado, ou, como disse sua mãe, a propósito de seu casamento, “escondido em São Paulo, longe da família, que nem um bicho” (HATOUM, 2003, P. 249). Nem árabe, nem imigrante, nem manauara, nem paulista, nem nada. Somente o estrangeiro. De realizações, somente uma verdadeiramente efetiva. Conseguiu suplantar Omar.

Já o irmão, este é um símbolo da decadência. Deixou-se sucumbir pela voluptuosidade e sensualismo amazônicos, e acabou desconstruindo-se, inebriado em ilimitados prazeres sensoriais. Ele é a representação do confronto entre o rigoroso *ethos* árabe, presente na sua educação familiar, e a moral dos trópicos, dois modelos de formação de identidade que, quando postos em conflito, resultaram na queda de Omar.

Uma tendência que decorre da leitura de *Dois irmãos* é a de conceber Omar como um dionisíaco, em oposição ao estilo apolíneo adotado por Yakub. Essa dicotomia se sustenta na relação antagônica entre os dois mitos gregos, que se tornaram, dentro daquela sociedade,

referências para a conduta ética do indivíduo.

De um modo geral, o dionisíaco é caracterizado como sendo um símbolo de licenciosidade e culto aos prazeres sensoriais, tendo como contraponto o apolíneo, marcado pela precisão das ações e a busca pelas formas perfeitas. Assim, a relação entre os gêmeos pode ser associada ao conflito entre essas duas posturas éticas.

A professora Ana Amélia Andrade Guerra, ao refletir sobre essa oposição, aponta para a simetria existente entre as duas personagens e os mitos da antiguidade grega, em que,

Yakub lembra Apolo e Omar, Dionísio. O primeiro “um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida”; e o segundo “se expunha até as entranhas”. O alvo do primogênito é a obtenção do sucesso; Omar, carente de objetivos, segue guiado pelo impulso cego, testando a primazia do instinto sobre a razão (GUERRA, 2007, p. 199).

Fazendo com que se crie nas personagens uma relação de ambivalência, a qual irá mostrar-se também na própria composição da paisagem da cidade de Manaus:

A loucura de Omar não foi maior nem menor que a ambição de Yakub: o fogo dionisíaco representado no caçula está no colorido dos barcos, no rio caudaloso, nos índios e imigrantes. A razão apolínea em Yakub coloca a capital em sintonia com outras metrópoles do país, iniciando os alicerces da Manaus contemporânea (GUERRA, 2007, p. 203).

Logo, segundo a análise de Guerra, a concepção de apolíneo e dionisíaco transcende o universo do qual se origina, o de Omar e Yakub, e atua como uma chave para a compreensão dos processos de transformação que a cidade atravessa, sempre manifestando uma relação dual e conflitante entre o antigo e o novo, a identidade e a diferença, o que permanece e o que passa sem deixar vestígios. Nessa ótica, Yakub, o apolíneo, torna-se o símbolo do progresso, que, sob uma pretensa racionalidade, finda por configurar-se numa ambição avassaladora e sem limites, o que se mostra em Manaus por meio da degradação do ambiente urbano e da espoliação de índios e imigrantes. Já Omar, este caiu no abandono, convertendo-se em cinzas e esquecimento, posto que foi suplantado pela ordem apolínea imposta pelo irmão.

Contudo, para além dessa configuração, o elo relacional entre o dionisíaco e o apolíneo pode ganhar outras representações, por conta da variedade de elementos que ambos os conceitos podem suscitar.

Afora a antinomia entre sensualismo e racionalidade, também é possível perceber, dentro dos mitos de Apolo e Dionísio, formas de interpretação que vão estar ligadas não somente a um *ethos*, mas também a outros aspectos articulados à cultura e à condição existencial humana, em especial a estética, campo onde se desenvolve todo um conjunto de simbolismos em torno das duas figuras.

O filósofo Roberto Machado, ao abordar o papel da arte no pensamento de Friedrich Nietzsche, traça um perfil nietzscheano dos dois mitos, no qual a imagem de Apolo aparece relacionada ao culto da aparência, do belo e da serenidade:

A arte apolínea é a arte da beleza: se os deuses olímpicos não são necessariamente bons ou verdadeiros – como o deus das religiões morais depois analisadas por Nietzsche – eles são belos. Para o grego beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação mas também significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade. Contra a dor,

o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza.  
(MACHADO, 2002, p. 18)

Logo, analisando o modelo apolíneo proposto por Nietzsche, Machado considerará que a figura de Apolo é acima de tudo a representação do belo e da recusa ao exagero das emoções, das paixões desmedidas, da ausência de calma e das ações desesperadas. Em sua essência, o ideal apolíneo recusa aquilo que for resultado dos sentimentos e das emoções, em favor de um agir que esteja ao lado da impassividade e da beleza.

Quanto ao dionisíaco, Machado diz que, conforme a análise nietzscheana, há duas representações de Dionísio: um primitivo, ainda sob forte influência de suas origens bárbaras, sendo por esse motivo violento e ameaçador; e o segundo, mais criativo, menos violento, e que demonstra estar em sintonia com o ideal grego de existência.

O primeiro Dionísio é pura embriaguês e desmesura das ações. Tomado de um espírito avassalador, constitui-se na realização da vontade e da volúpia cegas, que não conhecem limites. Com sua ação desenfreada, ele ultrapassa em demasia os limites impostos aos instintos e põe em questão os valores apolíneos, sendo desse modo visto como ameaçador, pois é capaz de conduzir o homem à aniquilação do eu e à desintegração de sua subjetividade até o esquecimento absoluto de si próprio, já que a consciência é conduzida a um estado de letargia, por meio da entrega contínua aos prazeres sensoriais, o que provoca a negação do indivíduo através do apagamento de sua própria consciência.

Em vista dessa postura exacerbada, é que decorre a caracterização do dionisíaco justamente como a negação do apolíneo, dos valores do belo e da serenidade, em favor dos estados brutos e naturais do homem, renegando tudo o mais que possa ser construído através do conhecimento e da razão.

E, além dos problemas já mencionados, a adesão ao estilo de Dionísio pode acarretar outra consequência, que é, segundo os dizeres de Machado,

o pesar, o desgosto pela existência, o sentimento de que tudo é absurdo, impossível, que aparece com a volta ao estado de consciência. O conhecimento, ou mais precisamente, porque não se trata rigorosamente de conhecimento, a emoção, a experiência dionisiaca tendo significado um acesso à verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que verdade é desmesura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza justamente para mascarar a verdade. A visão da essência eterna e imutável das coisas faz com que ele desista de agir e construir uma civilização. A civilização, que é um mundo aparente, fenomenal, é revelada como impostura pela natureza, pelo núcleo das coisas, pela verdade dionisiaca. (MACHADO, p. 22)

Assim, o Dionísio que aparece originalmente é antes de tudo uma potência destrutiva, não apenas por conduzir o homem pelos caminhos da embriaguês e do prazer orgiástico, mas, e acima de tudo, por romper com as aparências da civilização e pôr o indivíduo diante da verdade de que a natureza consiste justamente na falta de medida, o que faz com que se sinta toda a desfaçatez criada pela ilusão do mundo edificado pelo engenho humano, e, com isso, o indivíduo sinta-se compelido a renegá-lo como um propagador da inverdade.

Entretanto, segundo Machado, não é nesse Dionísio primitivo que Nietzsche credita o papel que o mito desempenha dentro do mundo grego, mas sim numa outra representação dele, a qual incide fundamentalmente na arte, e que também,

representa o apogeu da civilização grega, que não pretende mais estabelecer uma trincheira, um anteparo, uma muralha que impossibilite a entrada e a expansão do dionisiaco, como procurou fazer a arte apolínea, a poesia épica. A característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisiaco transformando o próprio sentimento



de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível. Mérito ainda de Apolo, mérito do deus do sonho e da beleza, porque mérito da arte. Se desta vez Apolo salva o mundo helênico atraindo a verdade dionisiaca para o mundo da bela aparência é porque transforma um fenômeno natural em fenômeno estético. E se essa transformação do dionisiaco puro, bárbaro, oriental em arte salva a civilização grega é porque integra a experiência dionisiaca ao mundo helênico aliviando-a de sua força destruidora, de seu ‘elemento irracional’, espiritualizando-a. (MACHADO, 2002, p. 23)

A configuração da duplicidade relacional entre Apolo e Dionísio atinge seu ponto máximo no instante em que ocorre a aproximação entre eles, em que o ímpeto destruidor de Dionísio é amenizado por Apolo, que converte o vigor dionisiaco em experiência estética, fazendo com que daí surja uma arte que está muito mais vinculada às potências criadoras da vida, indo muito além do que poderia a serena poética apolínea. Com isso, o espírito de Dionísio, agora conciliado com a destreza e precisão de Apolo, irá transformar-se em um estado de extrema grandeza, no qual, como afirma o próprio Nietzsche, seria possível “criar uma possibilidade mais elevada da existência” (NIETZSCHE, 2005, p. 12), distanciando-se do estado de mera embriaguês.

Portanto, afora o elo oposicional entre a racionalidade e a condição de ébrio, os mitos de Apolo e Dionísio podem encerrar outras relações, nas quais ambos aparecem até mesmo juntos, numa união cujo resultado é o surgimento de uma nova concepção artística para os gregos.

Do mesmo modo, na obra hatouniana, a identidade e a diferença em Yakub e Omar pode ser explicada tanto levando-se em conta um aspecto do mito, o Dionísio primitivo, bruto e aniquilador contra o Apolo racionalista, como também, recusando-se a aceitar esse esquema por conta dos outros elementos que diluem a contraposição entre os dois deuses, acatar outras formas de relação, como o trabalho preconizado por Yakub e o ócio exercido

por Omar, ou, como se propôs aqui, o estrangeirismo do engenheiro e a postura decadente do irmão mais novo.

Omar é um fraco. Nasceu e cresceu sob as asas da mãe, e retirou dela tudo quanto precisava para subsistir. Seu irmão sabia disso, e por esse motivo tomou o lar onde eles moravam, para que o Caçula não pudesse mais retornar aos cuidados maternos. Como resultado, sua imagem foi se enfraquecendo, apagando-se, até que se tornasse uma sombra, um espectro, como pode ser muito bem percebido na cena final do romance:

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com nitidez o seu rosto. Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava. Um muro alto e sólido separava o meu canto da casa Rochiram. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aquaçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão.

Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora (HATOUM, 2003, p.265-266).

Este último exemplo de visibilidade mostra o que se tornaram as identidades desses dois antagonistas. Elas não conseguiram fixar-se enquanto um sistema de representações seguro, que os ratificasse no mundo, ficando apenas como projetos de possíveis identidades.

Por conta disso, Yakub permaneceu no isolamento. Quanto a Omar, restou-lhe aceitar o processo de fantasmagoria no qual se viu inserido, e que o degradou até que ele se convertesse nessa evanescente figura que vagueava pela cidade, praticamente invisível, à margem de tudo e de todos.

### 3.3 MUNDO E A DILUIÇÃO DO INDIVÍDUO

Como seu próprio nome indica, Mundo é a mais abrangente das personagens hatounianas. Ele é a convergência de diversas identidades, todas elas procurando um espaço no qual possam afirmar-se.

Kathryn Woodward considera que a identidade é um sistema simbólico, e que “a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas” (2008, p. 17). Logo, a identidade pode ser obtida através da assimilação de um ou mais sistemas de representação, os quais, uma vez assimilados pelo indivíduo, precisam adequar-se uns aos outros, para que se evite que haja conflito entre eles.

Em Mundo, temos a confluência de alguns desses sistemas, cada qual buscando fixá-lo em seu modelo. Porém, nenhum destes paradigmas foi capaz de abarcá-lo. Ele sempre escapou a todos eles, posto estarem inevitavelmente aquém de seus anseios, e serem incapazes de representá-lo em todas as suas manifestações.

Mundo, o artista, o incompreendido. O subversivo que desde cedo rejeitou as convenções, e não quis tornar-se herdeiro de seu suposto pai, Jano, que queria moldá-lo até que se tornasse a sua reprodução perfeita. Porém, este resistiu a suceder-lhe, pois execrava a ideia de ter a mesma vida que o patriarca, confinado a uma existência pautada no lucro e no acúmulo de poder. Ainda assim, teve de se submeter a inúmeras vontades de Jano, do qual dependia financeiramente. Frequentou a escola até muito tempo depois de suas pretensões, e chegou mesmo a ensaiar a carreira entre os militares, por quem tinha abominável repulsa. Foi

somente com a morte do proprietário da Vila Amazônia que ele se viu livre para seguir o único caminho que realmente lhe apetecia, o da criação artística.

Seguindo por esta via, encontrou Arana, que de início fora seu mestre. Mas não tardou muito e Mundo percebeu quais eram as verdadeiras intenções de seu preceptor, as quais ele constatou não sem uma ponta de decepção:

Não é mais o mesmo (...) o ateliê dele é uma fábrica de quadros e esculturas. Arana renegou até aquela jaula queimada de ossos e capim seco... dizia que era uma obra muito crítica, mas hoje acha que é fútil. Uma fase experimental, já passou... falou assim mesmo, e ainda riu. Arana virou um reles comerciante de arte (HATOUM, 2005, p. 163-164).

No conflito com Arana, Mundo manifesta sua convicção artística, que é não só contrária à prostituição da arte, a sua conversão em objeto de puro comércio, mas também partidária de uma arte que não estivesse presa a nenhum modelo estético pré-estabelecido, como ele viria a expor em uma de suas missivas a Lavo: “Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma ‘arte amazônica autêntica e pura’, mas agora estou imunizado contras as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original...” (HATOUM, 2005, p.238).

Nesse embate, evidencia-se a diferença que há entre o artesão e o artista. O primeiro imita, fabrica em série, e utiliza-se do exotismo para tornar atrativo o objeto que produz. Ele se limita a copiar o estereótipo de arte de sua região e reproduzi-lo indefinidamente. Já o artista, este permanece em busca do novo, do inusitado, de sua criação. Não se prende a convenções, e entende a arte como um exercício libertário.

Nesse ponto, o que o romance evidencia não é apenas essa diferenciação entre os ofícios do artesão e o do artista. O que sobressalta, aqui, não é a condição superior do segundo em relação ao primeiro, mas sim a falta de escrúpulos de Arana, que, sendo um,

tenta passar-se por outro, não fazendo jus a nenhuma das duas condições, já que sua finalidade era tão somente a obtenção de lucro financeiro e de benefícios pessoais, sem qualquer compromisso em dar uma contribuição artística ou cultural à sociedade em que estava inserido.

E este espírito de liberdade, que Mundo tanto valoriza em seu ofício, também é levado para sua existência, refletindo-se profundamente em sua conduta sexual. Jano sempre desconfiara que Mundo não tivesse grande atração por mulheres, e até incumbiu Lavo de fazer com que Mundo se aproximasse do outro sexo, oferta que Lavo recusou de forma discreta. Nesta recusa, pode-se vislumbrar outro motivo, que é a natureza de seu envolvimento com Mundo. Durante todo o romance, os dois são retratados como amigos muito próximos, inseparáveis, fazendo com que se forme uma certa tensão sexual hesitante entre eles, que nunca se revela abertamente, talvez por conta do constrangimento do narrador principal em revelar o segredo, embora pareça como uma nuvem pela obra inteira. Assim, a hipótese de um relacionamento homossexual entre Lavo e Mundo surge como uma possibilidade aberta pela narrativa.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que, durante o tempo que passaram juntos, Lavo não relatou nenhum relacionamento mais sério de qualquer um dos dois com mulheres, nenhum romance, nenhuma paixão arrebatadora, como é tão comum na adolescência. Ademais, mesmo separados, nenhum deles se casou, tampouco há registro de que tivessem passado um tempo considerável na companhia de alguma mulher.

Numa das cartas que enviou a Lavo da Alemanha, Mundo conta que passou algum tempo na casa de Alex, um amigo que, mesmo tendo a receber uma quantia razoável de Mundo, entristeceu-se por sua partida, demonstrando saudade, pois sabia que não mais se encontrariam. Depois, já na Inglaterra, hospedou-se na casa de Adrian, por quem teve “uma amizade à primeira vista” (HATOUM, 2005, p. 243). Ao regressar ao Brasil, Mundo está bastante debilitado, vindo a morrer pouco tempo depois, vítima de uma doença misteriosa. Naquela época, a AIDS era uma enfermidade que ainda não tinha sido identificada, o que ocorreu tempos depois, sendo de início taxada pejorativamente como uma doença de

homossexuais, por ter uma grande incidência de casos entre eles. E, antes de morrer, Mundo ratifica, através de uma carta enviada a Lavo, o apreço que tem por este — “o que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil” (HATOUM, 2005, p. 311) — e que Lavo tanto tentou ocultar em sua narrativa. Desse modo, coube a Mundo, o rebelde incontido, a tarefa de desnudar o afeto que ambos nutriam um pelo outro.

Contudo, a simples classificação de Mundo como homossexual não é suficiente para revelar as nuances de sua sexualidade. Em dado momento da narrativa, Lavo descreve o encontro de Mundo com mulheres que frequentavam os prostíbulos e bares da cidade: “meu amigo deixava a farda no bar Recanto, comprava cerveja, espetinhos de peixe e macaxeira cozida, e se divertia com as mulheres, anônimo, até os últimos acordes da madrugada” (HATOUM, 2005, p. 138). Mais uma vez, a identidade de Mundo foge a delimitações, inserindo-se no campo da multiplicidade.

Assim, Mundo, mesmo trazendo consigo uma carga de sistemas simbólicos ascendentes, rejeitou a todos eles como determinantes identitárias, mostrando-se além dessas especificações.

Sobrou, por fim, a arte. Mas o que é ser artista, senão a negação de todos os paradigmas, em nome de uma liberdade contínua, de criação e de experiência ilimitada? Seu estado artístico era justamente o que o impedia de fixar-se num modelo, de cristalizar-se numa forma definitiva, posto que a arte, como ele próprio afirmou, é a negação da identidade pura e autêntica, um exercício constante de iconoclastia.

Logo, para Mundo, somente alcançando a totalidade de experiências e representações, é que ele poderia chegar a si mesmo. Por isso é que ele abandonou a cidade de origem e depois a mãe, em busca de alcançar o maior número de experimentações possível. Passou pelo Rio de Janeiro, Alemanha, Espanha, Inglaterra. Porém, em vez de acúmulo, o que ele viu foi seu ser despedaçar-se em cada uma das experiências que teve, até sua completa extinção. Mundo era o mundo todo, e diluiu-se nele.

Na trajetória dessa personagem, temos a negação de um projeto de identidade

totalizante. Esta, para ser construída, não requer somente que se legitimem os sistemas identitários em ascensão, ou que se harmonizem os antigos modelos de identidade com esses. O processo que leva a um sistema identitário é bastante difícil, e exige que se assumam determinadas representações em detrimento de outras, as quais muitas vezes são impostas por contingências, independentemente das volições do indivíduo. A isto, Mundo resistiu com veemência. Queria envolver tudo, não excluir nada, converter a diversidade do mundo em arte. Porém, tal propósito lhe foi negado peremptoriamente, por meio de seu fim trágico. Mais uma vez, assim como em outras narrativas de Hatoum, a ideia de uma identidade definitiva permanece distante, muito além das possibilidades do homem contemporâneo.

## O ABSOLUTO DISSOLVIDO

Qualquer análise que se possa fazer de uma obra é, antes de tudo, uma de suas interpretações. O texto literário, marcado que é pelo signo da indeterminação, apresenta-se como um objeto sobre o qual jamais irá repousar uma visão unívoca e totalmente uniforme. As diversas formas de tentativa de apreensão de um romance não podem lhe conceder mais do que horizontes e novas vias criativas que, por mais abrangentes que sejam, nunca chegarão a um sentido absoluto do texto.

No entanto, se se opta por realizar uma determinada abordagem da obra literária, é porque de algum modo ela pode contribuir para o seu maior esclarecimento, para uma compreensão mais profunda e prolífica de suas intenções. Do contrário, tal empreendimento seria vazio e sem propósito.

Nas narrativas hatounianas, a identidade, como um dos muitos caminhos possíveis de acesso a uma obra multifacetada, atinge um elevado valor de significado para a trama sobretudo por seu poder agregador, por sua capacidade de reunir diversos elementos que se encontram dispersos nos textos e colocá-los sob um mesmo prisma, a ponto de convertê-la numa das questões centrais sugeridas pelas obras, pois, a partir de seu eixo, muitos componentes se entrelaçam. Elementos como ficção, memória e história podem se encontrar envolvidos graças ao nó narrativo que é estabelecido pela discussão identitária. Portanto, não se trata de afirmar que a identidade é o problema fundamental dos romances – outros podem assumir essa mesma condição – mas de, seguindo pelo caminho do impasse identitário, tentar chegar a algo que talvez, por meio de outra linha interpretativa, não fosse possível: a visão dos três romances de Hatoum como uma obra conjunta.

O enlace entre os variados aspectos das narrativas atende a um propósito: o de reconstituir, ou melhor, de construir, enquanto representação, a ideia alardeada de uma crise dos valores identitários, em que os seus referenciais encontram-se em processo de fragmentação, pondo em dúvida o próprio conceito de identidade e suas possíveis aplicações.



Para tanto, os romances de Hatoum fazem um caminho que se estende desde os aspectos formais até a composição das tramas, no qual as indagações acerca da identidade incidem nas obras e geram problemáticas que se manifestam de maneira fundamental dentro de três planos irradiados pelos textos: o estético, o cultural e o da existência.

No primeiro ponto, a supressão do regionalismo literário apresenta-se como um componente seminal para o desencadeamento do processo de representação da crise dentro dos romances, pois é a partir desse afastamento das concepções modelares de ambiente e povo amazônicos que é possível vislumbrar o efeito de desestruturação identitária que as narrativas tanto buscam evidenciar. As personagens, dentro desse universo instável e sem referências, passam a movimentar-se de modo impreciso, não mais aliadas a um discurso ou práticas já estabelecidas, e têm de construir novas formas de relação com a realidade a sua volta, formas estas que terão de ser construídas de acordo com o fluxo das transformações que se apresentam.

Com isso, abre-se no texto uma infinidade de novas abordagens narrativas. A trama, livre que está do compromisso de conceber uma representação unívoca e delimitada da Amazônia, oferece-se ao campo do múltiplo, do complexo e da diferença. Desse modo, a literatura hatouniana, em seus pressupostos estéticos, pode não somente permitir que aflore nela um cenário de discussão e de crise de identidade, como também, por conta da superação do regionalismo, está apta a inserir-se na condição de prosa universal.

As consequências dessa visão adotada nos textos podem ser percebidas em alguns dos elementos que os compõem. O espaço, agora liberto das obrigações de reproduzir a idéia de uma floresta exuberante e intocada, mostra-se como um lugar de experiências subjetivas, assim como também permite evidenciar o processo de desconstrução da Manaus histórica, que vê sua arquitetura apagar-se para dar lugar a edifícios mais modernos, de acordo com a ordem vigente. Por conseguinte, a relação entre cidade e memória se perde, provocando um rompimento com a identidade urbana, já que as lembranças da infância já não dizem mais respeito à cidade que então se vê. Tal sensação se torna ainda mais intensa quando da ocupação das áreas de matas por grandes conglomerados de casebres e bairros que

disseminam a miséria, desconfigurando a capital amazonense a tal ponto que se pode até mesmo dizer que a Manaus da infância das personagens é algo que existe apenas na imaginação.

Logo, é na recusa ao regionalismo que a discussão identitária se torna possível, pois é a partir do rompimento com os pressupostos de um indivíduo e lugar amazônicos que a identidade torna-se objeto de indefinição e complexidade.

É com a abertura desse novo horizonte, desse novo caminho pautado pela imprecisão, que aparecem de modo mais evidente os problemas relativos à afirmação da identidade cultural, dentre os quais irá destacar-se a condição do imigrante, bem como seu impasse acerca da possibilidade de assumir ou não a identidade dos habitantes de sua nova casa. Tal problema, amplamente exemplificado no *Relato* e em *Dois irmãos*, resultou, dentro dos romances, na edificação da idéia de “um certo oriente”, um conjunto híbrido de representações que agregasse aspectos tanto da cultura do Líbano quanto da amazônica. Entretanto, as singularidades desse sistema o tornaram estéril, incapaz de ser adotado pelos sucessores das famílias retratadas nas obras, lançando, novamente, a identidade no campo da indefinição.

Num ponto anterior ao das relações entre migração e identidade, a origem também se apresenta como um complicador dos processos de identificação. A incerteza, tão bem apontada nas personagens de Nael, Soraya e Mundo, quanto à filiação mostra que, para além das particularidades de cada uma delas, a inexistência quanto às raízes é uma das questões gerais do homem, tanto no campo metafísico quanto no da cultura. Determinar, de forma peremptória, quais as matrizes identitárias originais do indivíduo é tarefa das menos prováveis de êxito. Assim, o que a obra hatouniana faz é pôr em relevo essa impossibilidade, através da história dos dramas e conflitos vividos pelas personagens e que têm fundamento na ausência de filiação paterna.

Como último grande vetor de configuração temática sobre a identidade cultural, está a situação humilhante em que vivem os mais pobres na capital do Amazonas. Sem saberem exatamente o lugar que possuem na sociedade e na família para a qual trabalham, eles se

submetem às mais degradantes privações e ofensas, em especial as mulheres, que frequentemente sofrem atos de violência sexual e ainda são obrigadas a cuidar sozinhas dos filhos gerados pelo crime do qual foram vítimas. Todas essas discussões, embora pareçam estritamente de cunho social, também integram o leque de obstáculos à construção identitária, primeiramente, por impedir que os indivíduos se situem quer como membros do núcleo familiar em que vivem e trabalham, quer como meros empregados deste. Em segundo lugar, por conta do estado de opressão em que vivem, essas pessoas são coagidas a abrir mão também de seus valores e sistemas culturais, absorvendo, por meio da força e da coerção, as características de seus dominadores.

Tais processos incidem fundamentalmente nas personagens e na busca por elas empreendidas por uma identidade pessoal que esteja atrelada as suas experiências existenciais.

Nesse campo, ganham destaque os narradores, os irmãos Omar e Yakub e o artista Mundo, nos quais os traços e implicações de uma busca identitária se tornam mais evidentes. E, embora elas tenham seguido por caminhos diversos, suas buscas parecem apontar para um mesmo fim.

Nos narradores, tem-se a escrita como um mecanismo poderoso através do qual a identidade pode ser reconstituída. O esforço em ordenar os relatos, perdidos no passado, de modo a estabelecer uma harmonia entre eles, revela que o objetivo intentado é justamente o de fazer com que, por meio da rememoração, seja possível construir um sentido de historicidade, e, com isso, chegar-se a uma explicação sobre as origens, o passado e o lugar de que fazem parte no mundo não somente aqueles que organizam as narrativas, mas também os que estão a sua volta. E a escrita é a única forma capaz de reconstituir essa ordem, de atuar como meio apto a fazer ressurgir a história em oposição às muitas formas de esquecimento.

Em *Dois irmãos*, os conceitos de identidade e diferença são amplamente discutidos na dicotomia que há entre os dois gêmeos, mostrando de que maneira se dá o processo de construção de uma identidade relacional, expondo também os muitos entraves para a sua realização.

Já em *Mundo*, de *Cinzas do Norte*, a idéia de uma identidade total, agregadora das mais intensas e variadas experiências e sistemas de representação, ganha materialidade. Seu percurso, sempre pautado pela experimentação do novo, aponta para a confluência de diversos tipos de matrizes identitárias, que visam estabelecer-se de forma não antagônica, criando um conjunto ao mesmo tempo coeso e multifacetado.

Todos esses caminhos, todas essas histórias e percursos traçados pelas personagens, por mais inovadores que sejam, não deixam de conduzi-los ao fracasso e à desilusão. A loucura da narradora do *Relato*, a decepção de Nael e de Lavo, o exílio de Yakub e a fantasmagoria de Omar, além do desaparecimento prematuro de Mundo, deixam claro que as tentativas de alcançar um sentido de identidade pessoal foram estereis, não propriamente pela ineficácia dos meios utilizados, mas, e acima de tudo, por ser este um objetivo que, dentro das condições estabelecidas nos textos, é impossível de se alcançar.

Nesse ponto, fica explícito o papel que a indeterminação identitária desempenha nos romances de Hatoum. Seja no plano estético, seja através dos diversos temas e da trajetória das personagens, as narrativas rumam para um mesmo fim: a transposição, para o universo ficcional das obras, da crise de identidade contemporânea. Em cada um dos textos, temos exemplos que explicitam os mais distintos aspectos desse problema, os quais, vistos de outra forma, permanecem dispersos, mas que se reúnem quando ligados pelo prisma da crise identitária. Com isso, a identidade finda por configurar-se no componente a partir do qual a obra hatouniana pode ser vista como um conjunto, um todo, uma unidade estética, temática e narrativa.

Mas esse não é o limite da interpretação. Mais do que da identidade, a prosa hatouniana trata fundamentalmente de seu esfacelamento, de sua dissolução. Ela não se restringe apenas a representar a crise: procura explorar as suas mais agudas consequências e, ao fazer isso, apresenta-nos uma perspectiva, que é a da impossibilidade de reordenação dessas identidades perdidas. Quaisquer que sejam as vias utilizadas, o que se encontra ao fim delas é a fragmentação dos referenciais identitários, exposta através do enfraquecimento do regionalismo, do vazio da memória, da incerteza quanto à origem e da inoquidade dos

projetos empreendidos pelas personagens, o que faz com que a resposta inicial extraída dos textos ao problema identitário seja de que a crise que se instalou na contemporaneidade é permanente, de que o homem não pode mais contar com os antigos modelos para orientar-se no mundo, que ele deve construir seus sistemas de representação sozinho e que, mesmo assim, seu esforço não produzirá nenhum resultado consistente.

Diante disso, é possível dizer que a obra de Hatoum denota um tom bastante pessimista. Entretanto, ao acenar contra a idéia de uma identidade absoluta, abre-se uma outra vertente interpretativa, que é a de que as narrativas não pretendem conduzir o homem à decepção e ao desengano, e sim pôr em questão o pressuposto de que a identidade, tal como é concebida originalmente, como algo imutável e perene, seja de fato indispensável à existência de todo indivíduo.

Desde suas estruturas conceituais, a concepção de uma identidade imóvel e absoluta tem sido objeto de controvérsias, posto ser esta incapaz de dar conta das inúmeras transformações ocorridas dentro da sociedade e também da própria noção de humano, principalmente a partir da era moderna. A esse respeito, o filósofo francês Gilles Deleuze afirma que:

A diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só amplia o negativo e se deixa levar até a contradição na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico. O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico (p. 15)

A identidade, tal como foi pensada originalmente, tem como contraponto a

contradição. Esta, por sua vez, possui sentido totalmente negativo, pois é responsável pela anulação do idêntico. Entretanto, as diversas mudanças de pensamento ocorridas na modernidade fizeram com que a contradição viesse a ser substituída pela diferença, a qual não se configura num antípoda para a identidade, já que não se subordina a esta. Assim, a identidade, que antes julgava qualquer nuance algo negativo e destruidor, passou a ter na diferença o ente relacional capaz de apreender a complexidade das diversas variações do pensamento, bem como de reverter o vazio deixado pela crise de representação da qual a falência da identidade é causadora, e que fez, segundo Deleuze, com que até mesmo a noção de identidade fosse suprimida, ficando o indivíduo longe das representações malogradas que esta fabrica.

Com isso, o jogo que se forma é o do diferente com o diferente, ou, no mais extremo dos casos, da diferença com a repetição, sendo esta composta por “elementos que são realmente distintos e que, todavia, têm estritamente o mesmo conceito” (p. 19), o que torna ainda maior a abertura para a diferença, já que a representação não exerce sua função limitadora. De qualquer modo, conforme as inferências deleuzianas, a identidade não participa mais do centro das formulações do pensamento moderno e contemporâneo.

Para além do terreno filosófico, podemos analisar a incidência da inserção da ideia de diferença dentro da construção da identidade cultural. Seguindo por essa trilha, o que se percebe é que as diversas transformações ocorridas e que puseram em questão muitos dos paradigmas de identidade fazem parte de um entrelaçamento natural entre culturas, o qual, ao invés de diluir as matrizes identitárias, possibilita o aparecimento de novas identidades, além de tornar mais ricas aquelas já existentes, através da absorção de aspectos que antes lhes eram alheios. Sobre isso, o filósofo de origem búlgara radicado na França, Tzvetan Todorov (2010), nos fala que:

Qualquer indivíduo é pluricultural; em vez de ilhotas monolíticas, as culturas constituem uma miscelânea de aluviões. A identidade individual provém do encontro entre múltiplas identidades coletivas no seio de uma só

e única pessoa; cada uma de nossas numerosas filiações contribui para a formação do ser único que somos (p. 69)

Logo, a noção de pluralidade é algo intrínseco à própria formação identitária, e que, longe de constituir um obstáculo, contribui para a singularidade do indivíduo, que tem à sua disposição um variado leque de valores e sistemas culturais. A escolha desses valores e culturas, ao contrário de traumática, constitui-se justamente no processo que conduz o homem ao enriquecimento cultural e à multiplicidade.

Esse aspecto multifacetado da formação das culturas não é, segundo Todorov, um fenômeno específico da contemporaneidade. Já no seu surgimento, a identidade cultural sempre esteve sujeita a essas junções:

Qual será a origem da cultura de um grupo humano? Apesar de paradoxal, eis a resposta: ela provém das culturas anteriores. Uma nova cultura surge do encontro entre várias culturas de dimensões menores, ou da decomposição de uma cultura mais ampla ou da interação com uma cultura vizinha (p. 69).

Portanto, quando se trata de envolvimento entre culturas, é preciso ter em vista que os processos de entrelaçamentos culturais são um fenômeno que ocorre desde sua formação, sem os quais elas jamais poderiam ter se desenvolvido até ganharem as feições por que são mais amplamente conhecidas.

A sentença de Todorov a respeito da formação das identidades culturais é bastante clara: “não existem culturas puras; pelo contrário, todas elas são mistas” (p. 69), diz ele. Não há uma identidade que não seja relacional, que não agregue em si um conjunto de

experiências individuais e coletivas diferenciadas. O surgimento, em maior ou em menor grau, de culturas entrecruzadas e híbridas não implica de nenhum modo o esfacelamento da noção originária de identidade. Ao contrário, ele representa o fortalecimento de um processo que sempre lhe foi imanente, e que agora se torna mais claro por meio da potencialização dessa característica essencial.

Um bom exemplo dessa junção entre culturas pode ser encontrado na gastronomia. O processo de globalização não só absorveu como também ocidentalizou, ou seja, colocou sob a ordem da consciência europeia, inúmeras comidas típicas das mais remotas localidades. Entretanto, isto não ocasionou o desaparecimento das culturas originais. Em verdade, com a mundialização, elas tornaram-se, em muitos casos, ainda mais presentes e mais representativas das nações de origem do que aconteceria se estivessem fora dos grandes centros da civilização ocidental.

Sobre esse assunto, o professor Renan Freitas Pinto, ao analisar a obra de Sophie Bessis, uma importante estudiosa do tema, mostra que as identidades culinárias, mesmo sob a égide do Ocidente e de sua ideia de industrialização, conservam ainda seu vigor e podem até mesmo ser fortalecidas, posto que foram incorporadas e mundializadas através de sua mistura aos hábitos da cozinha ocidental:

Entretanto, apesar dessa tendência de que os mesmo produtos apareçam em todas as mesas da terra, existem outros fluxos como o da valorização das “cozinhas típicas” e das “culturas exóticas”, que passaram a fazer parte do cotidiano alimentar dos ocidentais. O caso da França é típico dessa nova situação, na medida em que, com o cosmopolitismo culinário que era uma marca de Paris, hoje toda cidade da Província possui seu restaurante chinês ou “oriental” (p. 90)

Logo, a identidade, mesmo quando submetida aos paradigmas da globalização, pode



chegar a resultados bem diversos daqueles em que se configura numa condição de crise. Desse ponto de vista, a globalização pode atuar até mesmo como um mecanismo de fortalecimento de determinadas culturas, através da expansão do que elas possuem de mais significativo e essencial.

Um outro caso de entrelaçamento cultural bastante evidente pode ser visto mesmo no Brasil. À parte o processo de elaboração de uma sociedade global, no qual o país está também inserido, a formação da identidade brasileira sempre foi marcada pela pluralidade e pela indeterminação. Porém, tal condição, em vez de traumática, representa a singularidade e a riqueza de sua constituição. Tanto que as tentativas de organizar a variedade cultural brasileira sob um único paradigma foram pouco produtivas, ao passo que a abertura para a ideia de uma identidade inacabada permite que a nacionalidade brasileira se desenvolva em toda a sua plenitude e multiplicidade, possibilitando ao povo brasileiro ser ele próprio, independentemente das implicações que isso possa ter ou de sua desobediência aos parâmetros determinantes de identidade estabelecidos pelo pensamento ocidental.

Assim, não é raro que se encontrem movimentos nos quais o entrecruzamento das identidades se apresente como uma construção harmônica, criadora ou, no mínimo, não conflituosa, o que faz com que esses projetos de junção sejam uma alternativa ao plano hegemônico estabelecido há muito pela racionalidade ocidental, e cuja substituição por um modelo mais heterogêneo não representa um momento de crise, mas de busca por novas formas de compreensão das identidades e das culturas.

Na literatura, tais eventos se fazem sentir no plano de elaboração da poética contemporânea, que, segundo o crítico literário Wander Miranda (2010), está eminentemente pautada por,

Uma prática descentrada e multidirecional, que não se reduz a uma coordenada exclusiva, nem se encerra na unicidade da “obra completa” moderna, preferindo apresentar-se como heterogênea, antiestética e

tendente à configuração alegórica (p. 111).

Isso reflete a ideia de reordenação identitária, cujo ponto principal é a recusa aos valores absolutos e totalizantes em favor de um sistema mais suscetível à assimilação de elementos de uma cultura por outra, e que encontra no exercício literário não somente um propagador, mas também um componente capaz de engendrar muitos desses conceitos.

A prosa hatouniana, inserida que está em tal contexto, enuncia alguns dos processos aqui relatados. A declaração de Mundo de que não existe uma arte pura e livre de influências exteriores e a mistura de sabores presentes no restaurante de Galib são exemplos bastante incisivos da miscigenação entre culturas, que, uma vez unidas, podem dar origem a novas formas de representações e hábitos, sem, no entanto, perder a essência dos elementos originais que as compuseram, estando assim em perfeito acordo com a tese de uma identidade não definida e em constante construção.

Entretanto, se por um lado podemos verificar, dentro dos romances hatounianos, aspectos que indicam uma identidade em permanente transformação, não se pode de nenhum modo dizer que a posição adotada pelos textos ratifique esses processos como benéficos e não críticos. Ao longo das narrativas, o que se vê é a tentativa veemente das personagens de resistir a esses movimentos, de impor-lhes barreiras e de restaurar uma ordem anteriormente existente e agora esquecida. Elas almejam saber sua paternidade, suas origens culturais, sua família, sua condição social, sua história, enfim, suas referências. E, quando se afirma a impossibilidade de tais intentos, os resultados que se obtêm são invariavelmente danosos, ocasionando o isolamento, a degradação e até mesmo o desaparecimento do ser, numa demonstração de que, se não é possível alcançar uma identidade una e esclarecedora, o que resta ao indivíduo é somente relegar-se ao silêncio e à nulidade.

Logo, a despeito de quaisquer teorias que se possam opor, a perspectiva adotada pelos textos é a da crise identitária, da diluição dos hábitos e valores e das consequências negativas que ela tem para o homem. Desse modo, toda tentativa de abordagem da obra, no que tange à

questão da identidade, precisa necessariamente estar apontada para esse prisma, pois, do contrário, não se tornará possível explorar os romances em suas mais intensas potencialidades, com todas as reverberações que estes permitem sugerir.

A mera constatação da literatura hatouniana como uma representação da crise identitária e a análise de suas consequências não constitui o ponto final da investigação. Resta, ainda, saber que opções as narrativas propõem para o impasse causado por essas identidades indefinidas, e de que modo é possível chegar a uma resolução acerca desses processos. Seguindo por este caminho, encontramos Emir.

Personagem enigmática do *Relato*, Emir sempre foi muito próximo a sua irmã Emilie e tornou-se o principal responsável pela sua saída do convento em Ebrin. Viveu com ela em Manaus, a cidade onde, certo dia, após encontrar-se com Dorner, caminhou incontinenti rumo ao cais do porto e atirou-se no rio, cometendo suicídio.

Era uma figura taciturna, circunspecta, pouco dada a expor seus sentimentos. De revelações pessoais, há somente um único registro: seu retrato, fotografado por Dorner, pouco antes de sua morte, no qual se podiam perceber a aflição e o desespero que o dominavam naquele instante.

Nessa breve coletânea de fatos, há elementos bastante significativos. A interrupção voluntária da vida mostra-se como uma recusa à ratificação da ideia de uma identidade em processo e do desenvolvimento de todo tipo de potencialidade e de devir. Do mesmo modo, essa descontinuidade desponta como o único meio de reconstituir a ordem, de reordenar o todo através das apreensões do fixo e do imutável, as quais só são possíveis quando estamos diante daquilo que não pode mais ser alterado, como no fim da vida, onde todo o passado se reúne dentro de um conjunto acabado de eventos, e o ser se define por não ir mais além do que é. A morte, mais do que a anulação do indivíduo, constitui-se na consumação dos valores assumidos durante a existência.

Será esta a saída do labirinto? O suicídio de Emir, como uma declaração de que somente com a extinção completa do ser é que se consegue atingir a plenitude e estabelecer a

essência? Dessa forma, somente o desaparecimento absoluto poderia decretar uma identidade definitiva.

Porém, basta atentarmos um pouco mais para a construção dos romances, que um outro caminho se mostra mais evidente. São os narradores, e seu esforço por reconstruir o mundo pela escrita. Eles são o exemplo de que a arte e a memória são meios possíveis de resistir à tentativa de uniformização dos valores e ao apagamento das diversas subjetividades, pois, ainda que sua história se perca em lembranças difusas, eles persistem e continuam a erigir sua narrativa, a qual permanece sempre em busca desse norte distante, impossível, mas cuja simples procura lhes permite suportar e seguir adiante.

## REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. **O mito de origem em Dois irmãos**. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). **Arquitetura da Memória**. Manaus: EDUA, 2007. p. 180-191.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATISTA, Alaor. **O romance regionalista brasileiro**. Brasília: LGE, 2006.
- BERGSON, Henri. **A consciência e a vida**. In: **Os pensadores- Bergson**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COUTINHO, Afrânio (direção), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). **A literatura no Brasil – era realista, era de transição**. Niterói, RJ: José Olympio, 1986.
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **Narrador, cidade, literatura**. In: LIMA, Rogério, FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 19-36.

GUERRA, Ana Amélia Andrade. **O mito e o lugar em Dois irmãos**. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). **Arquitetura da memória**. Manaus: EDUA, 2007. p. 192-203.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto a Filosofia – Identidade e Diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, Duas Cidades, 2006.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crítica Moderna**. In: **Os pensadores- Pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 51-4.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das idéias**. Manaus: Valer, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 2)**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

SAID, Edward W. **Orientalismo – O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

WOODWARD, Kathryn, Identidade e diferença: uma introdução conceitual. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.), **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 7-68.

