UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CONFISSÃO E FORMA LITERÁRIA:
sobre o sentimento de dependência em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* de Milton Hatoum

VITOR LOURENÇO RODRIGUEZ SALGADO

UFRJ
Rio de Janeiro
2023

CONFISSÃO E FORMA LITERÁRIA:
sobre o sentimento de dependência em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* de Milton Hatoum

Vitor Lourenço Rodriguez Salgado

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Teoria literária.

Orientador: Prof. Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Rio de Janeiro

Julho de 2023

Confissão e forma literária:
sobre o sentimento de dependência em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* de Milton Hatoum

Vitor Lourenço Rodriguez Salgado

Orientador: Professor Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Examinada por:

Luis Alberto Nogueira A.

Presidente, Prof. Doutor Luis Alberto Nogueira Alves – PPGCL - UFRJ

Prof. Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – PPGLEN - UFRJ

Prof. Doutor Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires – PPGCL - UFRJ

José Victor R. Luiz.

Prof. Doutor José Victor Regadas Luiz – EPSJV - Fiocruz

Prof. Doutor José Roberto Franco Reis – COC – Fiocruz

Suplentes:

Prof. Doutor João Roberto Maia da Cruz – Fiocruz

Prof. Doutor Paulo Roberto Tonani do Patrocínio – PPGCL - UFRJ

Rio de Janeiro
Julho de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

S164c

Salgado, Vitor Lourenço Rodriguez
Confissão e forma literária: sobre o sentimento de dependência em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos de Milton Hatoum / Vitor Lourenço Rodriguez Salgado. -- Rio de Janeiro, 2023.
199 f.

Orientador: Luis Alberto Nogueira Alves.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. Milton Hatoum. 2. Relato de um certo Oriente. 3. Dois irmãos. 4. Desenvolvimento do subdesenvolvimento. 5. Forma literária e processo social. I. Alves, Luis Alberto Nogueira, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Agradecimentos

A minha família, pela paciência nos momentos mais difíceis.
Aos amigos, Sandro e Gabriel, pelos mergulhos na alma.
A meu orientador, Luis Alberto, pela confiança.
A minha filha, Malu, pelo amor com o qual sempre sonhei.

Agradeço, por fim, ao PPGCL e ao CNPq pela bolsa de estudos sem a qual este trabalho não seria possível.

Para meu pai e minha mãe, aqueles que em mim sempre retornam.

Das Best, was du wissen kannst,
Darfst du den Buben doch nicht sagen
[O melhor que puderes saber
Não contarás aos meninos]
(Goethe, *Fausto*, Primeira parte, v. 1840-1841)

"Tudo é confissão, e nada mais."
(Marx, Carta a Ruge, Kreuznach, Setembro de 1843)

"[...] a evolução psíquica do indivíduo repete de forma abreviada o curso de evolução da humanidade"
(Freud, "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci", 1910)

SALGADO, Vitor Lourenço Rodriguez. *Confissão e forma literária*: sobre o sentimento de dependência em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* de Milton Hatoum. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2023. Tese de doutorado em Teoria Literária.

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise dialética entre forma literária e processo social tomando como corpus as duas obras iniciais de Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Parto da hipótese central de que há, em Hatoum, o desenvolvimento de um método confessional que busca elaborar ficcionalmente o trauma do golpe de 1964. A união das classes dominantes com o imperialismo estadunidense garantiu a vitória sobre o povo brasileiro interrompendo a construção de um Brasil soberano, o que lançou o país nas malhas da dependência econômica. Diante da inviabilidade do luto social pelas perdas decorrentes da ditadura civil-militar, Hatoum mergulha em sua própria história pessoal, utilizando-a de ponte para a história nacional. Conformando-se enquanto uma unidade, sujeito e país são recuperados por meio da memória, cuja importância revela os passos de uma elaboração da consciência orientada pelos e para os novos arranjos sociais decorrentes da ditadura. A expressão da dependência econômica ganha relevo na obra pela figuração de um sentimento de dependência, determinado pela impostura do ponto de vista dominante em relação a seus subordinados, o que está estetizado por meio do foco narrativo em cada romance: dois agregados à procura de suas origens. No *Relato*, ocorre o primeiro tempo da investigação arqueológica do passado no qual a narradora busca conhecer uma determinada realidade encarnada na personagem da matriarca Emilie. Em *Dois irmãos*, é a vez de Nael tomar a palavra e demonstrar pelas suas formas de gozo a substituição do parâmetro da liberdade pelo do reconhecimento por um dominante e, em consequência disso, o desejo inconsciente de ser incluído na esfera do mando. Passando pelas décadas de produção das obras, os anos de 1980 e 1990, esta tese procura observar alguns dos efeitos do golpe de 1964 no espírito brasileiro. Ao fim, após análise dos romances, ponho em evidência o que reconheço ser uma matriz anímica do capitalismo brasileiro que reitera e pretende dar novo fôlego à teoria do desenvolvimento do subdesenvolvimento.

Palavras-chave: Milton Hatoum; Relato de um certo Oriente; Dois irmãos; Desenvolvimento do subdesenvolvimento; Forma literária e processo social.

SALGADO, Vitor Lourenço Rodriguez. *Confession and literary form*: about the feeling of dependence in *Relato de um certo Oriente* and *Dois Irmãos* by Milton Hatoum. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2023. Tese de doutorado em Teoria Literária.

ABSTRACT

This work performs a dialectical analysis between literary form and social process taking as corpus the two early works of Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* (1989) and *Dois Irmãos* (2000). I start from the central hypothesis that there is, in Hatoum, the development of a confessional method that seeks to fictionally elaborate the trauma of the 1964 coup. The union of the dominant classes with US imperialism guaranteed victory over the Brazilian people, interrupting the construction of a sovereign Brazil, which threw the country into the net of economic dependence. Faced with the infeasibility of social mourning for the losses resulting from the civil-military dictatorship, Hatoum dives into his own personal history, using it as a bridge to national history. Conforming as a unit, subject and country are recovered through memory, whose importance reveals the steps of an elaboration of conscience guided by and for the new social arrangements resulting from the dictatorship. The expression of economic dependence gains prominence in the work through the figuration of a feeling of dependence, determined by the imposture of the dominant point of view in relation to its subordinates, which is aestheticized through the narrative focus in each novel: two aggregates in search of their origins. In *Relato*, the first stage of the archaeological investigation of the past takes place, in which the narrator seeks to know a certain reality embodied in the character of the matriarch Emilie. In *Dois Irmãos*, it is Nael's turn to take the floor and demonstrate, through his forms of jouissance, the substitution of the parameter of freedom for that of recognition by a dominant one and, as a result, the unconscious desire to be included in the sphere of command. Going through the decades of production of the works, the years of 1980 and 1990, this thesis seeks to observe some of the effects of the 1964 coup in the Brazilian spirit. In the end, after analyzing the novels, I highlight what I recognize to be an animic matrix of Brazilian capitalism that reiterates and intends to give new impetus to the theory of development of underdevelopment.

Keywords: Milton Hatoum; Relato de um certo Oriente; Dois irmãos; Development of underdevelopment; Literary form and social process.

Sumário

Introdução 13

1. Confissão e dependência: alguns prováveis motivos da obra de Milton Hatoum 19

1.1. História pessoal e sentido formativo 21

2. *Relato de um certo oriente* 31

2.1. O início 31

2.2. Soraya Ângela, Emilie e o mutismo do passado 40

2.3. Outras vozes e dois afluentes: entre Emilie e a floresta 55

2.4. Um incômodo meio-dia 81

2.5. O método do *Relato* e seu fim 96

3. *Dois irmãos* 101

3.1. “Meus filhos já fizeram as pazes?” 101

3.2. A fantasia incestuosa de Zana e Nael como expectador 114

3.3. Nael: Quando narrar é gozar pelo outro 125

3.4. Omar e Yaqub: entre o gozo e o ressentimento 152

3.5. Rânia e o desejo de Nael 172

4. De um romance ao outro: a infância da obra 178

5. Conclusão 188

6. Bibliografia 191

Introdução

Esta tese tem como objetivo investigar criticamente as obras *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000) de Milton Hatoum. A partir dos dois romances, proponho uma leitura da obra inicial do autor baseada na análise da forma literária associada aos acontecimentos no plano histórico, reconhecendo elementos do processo social brasileiro que dialogam direta ou indiretamente com as temáticas abordadas na composição.

Para tanto, utilizo-me da dialética ao me aproximar das obras. Devido à complexidade do trabalho formal de Hatoum, suas idas e vindas na construção das personagens e nos juízos apresentados ao longo do enredo de cada romance, não pude me deter apenas num campo específico do método. A inspiração e o destino são materialistas; a prática, psicanalítica. Minhas principais afiliações teóricas se concentraram: em Antonio Candido e Roberto Schwarz, no campo literário; na Teoria Marxista da Dependência de Ruy Mauro Marini, Theotonio dos Santos e Vania Bambirra, na esfera da economia política nacional; e em Freud e Lacan, no que tange à psicanálise. Apesar de ser um autor famoso – diria já consagrado – e bastante comentado, não há muita coisa esclarecida até então sobre a obra de Milton Hatoum que, a meu ver, segue sendo uma espécie de enigma do nosso tempo, de modo similar ao que Machado o foi para o tempo dele. Esse juízo não se encerra na posição que o autor assume quanto ao exemplar trabalho formal de seus romances, mas ganha ramificações também em sua correspondência com a história nacional. Desvendando um pouco mais sobre a obra de Hatoum creio que possamos descobrir um pouco mais sobre os impasses do nosso próprio momento histórico.

A originalidade da tese se concentra em duas vertentes: uma que vai em direção ao autor; outra que aponta para o contexto histórico. Conforme leitura atenta, destaco como hipótese central a presença do *método confessional* como motor para sua obra. Do lado da história, observo como o autor elabora sua ficção tendo como principal marco o trauma vivido com a ditadura civil-militar. Meus principais objetivos, portanto, consistem em analisar alguns dos efeitos do golpe na sociedade brasileira pós-1964, o que está estetizado em Hatoum como o que chamo *sentimento de dependência*. Para isso, precisei analisar a correspondência entre os dois romances escolhidos e seu tempo de produção: no *Relato*, a década de 1980; em *Dois irmãos*, a década de 1990. O primeiro demarca a pulsação para o segundo, que constituirá o coração da tese. A

unidade entre esfera pessoal e social, em decorrência da confissão, permite ao autor um tráfego de intensa fluidez entre o mundo e o humano, o que atende à recuperação estética de um Brasil perdido, deformado pela ditadura. Não só o país aparece como interesse predominante de nosso autor, mas também o sujeito – ou espírito – que se conforma com ele. É desse problema de natureza histórica que nasce esta tese e ao qual ela procura responder de modo a propor novos caminhos para interpretar o Brasil em tempos de crise.

No primeiro capítulo, "Confissão e dependência: alguns prováveis motivos para a obra de Milton Hatoum", traço um esquema sintetizado do que considero ser a mola propulsora da obra em geral: a experiência do golpe de 1964 e sua relação com o autor. A força de um luto não realizado socialmente torna-se o motor para a criação literária. Isso me leva a considerações a respeito da particularidade ficcional que leva o autor a construir suas obras tendo como principal hipótese o desenvolvimento da confissão como método, diferenciando-o de um suposto viés autobiográfico. Daí que para encarar Hatoum precisaríamos ter em mente a unidade entre história pessoal e história nacional. Esse é o caminho que o autor encontra para elaborar a experiência de um Brasil soberano interrompida pela ditadura civil-militar. Diante desse quadro, sinalizo sobre a correspondência entre o capitalismo dependente brasileiro e seus efeitos no espírito nacional, o que estaria desenvolvido na obra de Hatoum como *sentimento de dependência*, expresso nas figurações do narrador: a unidade contraditória entre a existência subordinada do indivíduo, que tem por condição o reconhecimento de um dominante, e um contido desejo de grandeza, que busca reproduzir-se pelo gozo do superior. O avanço na leitura dos romances permite observar a construção desse sentimento em que o *Relato* serve de preparação para *Dois irmãos*, constituindo um par de obras exemplares para compreender a trajetória ficcional de Hatoum.

Passando ao segundo capítulo, detenho-me na análise formal de *Relato de um certo Oriente*. Dividido em cinco subpartes, procuro esmiuçar os detalhes da obra num processo gradual de reconhecimento da dialética da forma.

A largada ocorre com o início do livro onde teço considerações a respeito do trabalho do sonho enquanto importante instrumento de investigação do passado, criando uma atmosfera em que o onírico e a sobriedade estão combinados para escavar a terra arrasada do esquecimento. Na primeira parte, estará disponível a base para o que reconheço ser a dialética da forma do romance: um jogo entre aproximação e

distanciamento que sinaliza uma nova visão sobre o passado e revela algo a mais sobre o presente.

No momento seguinte, observo como o mutismo da personagem Soraya Ângela serve à narradora como representação da incomunicabilidade do passado, personagem que, após sua morte, converte-se em abertura para o que foi silenciado na história familiar. Assim, como um arco que vai de um ponto a outro formando uma ponte, passo de Soraya à matriarca Emilie, o eixo referencial do romance. Apresentada na composição como uma espécie de centro encarnado do passado, defendo que Emilie funciona simbolicamente como uma determinada realidade a ser conhecida pela narradora. Esse seria o principal motivo e o fio condutor da obra. Daí que a temática da formação vem a primeiro plano, o que me permite tecer alguns comentários a respeito da abordagem pela qual lidamos com o passado nacional em comparação com as noções estabelecidas do modelo europeu. Sob a hipótese de uma formação reativa, tento esboçar como o desenvolvimento do espírito – o processo de formulação ideológica dos meios inteligíveis que foram encontrados para descrever, compreender e elaborar a realidade material – ocorrem tardiamente em relação às ações transformadoras da sociedade, o que no romance aparece como o duplo momento em que, ao recuperar a experiência do passado, o sujeito estaria fazendo a confissão de um outro: um dependente que faz a confissão de um dominante e, pela memória, recupera parte dos antagonismos geradores das inquietudes do presente.

Uma vez explicada a importância de Emilie como figura dominante e da qual todos, em certa medida, dependem, passo ao terceiro momento em que outras vozes participam da narrativa com seus relatos. Hakim, o filho; seu pai, o marido; e Dorner, um alemão amigo da família, tomam a palavra. A articulação de seus relatos forma um caminho que parte do íntimo doméstico, revelando segredos da matriarca; atravessa a cidade, chega à floresta, dando a ver um pouco da paisagem manauara e, por fim, retorna à casa, momento em que os pecados de Emilie são revelados, configurando uma ambivalência de sentimentos em que adulação e condenação estão em jogo. Trata-se de um momento de preparação para o livre trânsito da narradora entre a cidade e floresta. A análise do coro de vozes no miolo do romance foi fundamental para explorar hipóteses a respeito do período de produção da obra, a década de 1980. Remontando à era da transição democrática, defendo que a disposição de relatos do romance responde, em algum grau, ao cenário de múltiplas vozes surgidas com a reconfiguração do cenário nacional no pós-1964. A dinâmica das personagens em relação à matriarca, em seu

misto de adoração e crítica, permitiria observar em semelhante medida algo sobre o confuso arranjo das ideias coroadas com o pacto constitucional de 1988 e o desejo de tutela das classes populares pelas classes dominantes, o que resultou naquilo que identifico como uma espécie de conciliação forçada. O *Relato* seria, portanto, uma expressão do sentimento decorrente desse esquema de adulação e incômodo que gerou o compromisso ao fim da ditadura.

Na quarta parte, trato de um episódio que considero ser o ponto de ebulição das contradições que formam o tecido da obra. Depois de entrar em contato com as histórias de outras personagens, a própria narradora passa a fazer a travessia de Manaus, rompendo os limites que a impediam de acessar o espaço proibido da infância: o mundo dos despossuídos. Ao fim do percurso, a narradora assistirá a um evento dos mais estranhos na literatura contemporânea. Por meio da cena do arbusto-humano, trabalho a hipótese de que a dialética da proximidade e do distanciamento permite amalgamar dois espaços até então considerados opostos e separados: a cidade e a floresta amazônica. Forma-se, com isso, a unidade contraditória entre o mundo urbano e o mundo pauperizado, o que se torna manifesto com o espetáculo carregado de ambivalências de um homem que encarna a Amazônia em meio à multidão de Manaus. Defendo que esse é o momento de resolução do conflito que emergiu com o mistério sobre a vida da matriarca: investigar sobre o dominante levou ao conhecimento do mundo dos explorados.

Por fim, chego à parte final em que proponho de forma sintética uma hipótese sobre o método particular do romance. Retomando o título, enfatizo a ambivalência das intenções do autor quanto à opção pelo campo de investigação da memória, expressando um apreço pelo detalhe científico-arqueológico e, no mesmo movimento, a importância do delírio para o rastreamento dos segredos da formação.

O terceiro capítulo trata de analisar a obra *Dois irmãos*. Encaro-o como um ponto decisivo da obra de Hatoum. Nele estarão disponíveis ao leitor, os pontos de transição e deslocamento que começaram a ser trabalhados no *Relato* e ganham adensamento na imagem de Nael e na família de Zana. Dividido igualmente em cinco subcapítulos, desenvolvo a hipótese de que a forma do romance está calcada sob uma dialética entre o gozo e o ressentimento.

Na primeira parte, traço um breve panorama explicativo sobre a continuidade e aprofundamento de alguns elementos fundamentais já presentes no *Relato*. Se no romance inicial o problema girava em torno de uma realidade a ser conhecida, em *Dois*

irmãos, a eleição do objeto de interesse – o Brasil – passa sem muita cerimônia a primeiro plano. Partindo da frase emblemática de Zana – "meus filhos já fizeram as pazes?" –, proponho uma leitura que se baseia na incongruência do sonho da matriarca com suas escolhas, o que funciona como força geradora de todos os conflitos do romance. Trabalhando sobre a hipótese de que há uma cisão no narrador, defendo que a dependência de Nael baseia-se no seu desejo de reconhecimento por Zana e de participação na esfera do mando. Daí que o impasse de liberdade vivido pelo narrador encontraria resolução pela experiência do outro dominante. Como consequência dessa divisão, coloco a hipótese de que, em *Dois irmãos*, a narração e forma literária estão articuladas contraditoriamente: o que o véu narrativo esconde; a forma, revela.

No segundo subcapítulo, identifico, na matriarca, uma fantasia incestuosa que servirá de suporte para as relações entre as personagens e, no narrador Nael, o eixo pelo qual essa fantasia será vivida e observada segundo sua posição de subordinado. Procuro esmiuçar a fantasia de Zana em detalhes e apresento Halim como moderador do discurso de Nael. Zana providencia a fantasia, enquanto Halim fornece o conteúdo para a narração. Paralelamente a isso, observo como a constituição psíquica do narrador está diretamente vinculada ao modo como Halim reagiu à escolha de Zana pelo filho Omar.

Na terceira parte, desenvolvo a hipótese segundo a qual, em *Dois irmãos*, narrar é gozar pelo outro: uma forma de viver associada à perda qualitativa de uma experiência soberana que, por rebote, troca a liberdade pelo desejo de grandeza associado ao mando. Há um aprofundamento sobre as características da dependência figurada em Nael e no modo como ele trata a narração ao se apropriar da experiência alheia. Segundo a análise do caráter narrativo de Nael, teço considerações a respeito dos anos de produção do romance, escritos durante os anos de 1990, apresentando indicativos de como a obra reage ao tempo histórico e revela alguns aspectos sobre o espírito da época. Defendo que, na era FHC, há um agravamento da dependência econômica em relação ao imperialismo e uma decadência da soberania nacional, o que se manifesta formalmente pelo exercício de uma classe dominante que é, ao mesmo tempo, subordinada ao mando dos países centrais. Daí que gozar pelo outro seria a expressão de um país que perdeu o vínculo com sua própria história.

No quarto subcapítulo, procuro analisar os desdobramentos entre o gozo e o ressentimento externalizados nas personagens de Omar e Yaqub. Paralelamente a isso, acompanho a elaboração do romance, segundo as impressões do narrador sobre os gêmeos, e sua relação com o processo de modernização conservadora no Brasil.

Apresento a hipótese de que a obra formula um esquema no qual a modernização teria ocorrido por uma rejeição da origem, o que levaria a uma recusa da particularidade do caráter nacional como determinante do processo de desenvolvimento brasileiro. Decorrente disso, a província, que atua como expressão da origem, ao ser rejeitada tornar-se-ia o sintoma pelo qual a classe dominante goza ao dirigir a modernização baseada no crescimento da pauperização entre massas populares.

No último subcapítulo, apresento Rânia, a irmã dos gêmeos, como peça-chave do desejo de Nael, uma espécie de ponto em que se concentram as contradições das outras personagens. Seu vínculo amoroso com o narrador é fantasístico e, quando levado ao ato sexual, enfatiza a hipótese do desejo incestuoso que agita e corrói Nael. Observo, sobretudo, como Rânia simboliza o último tempo das afiliações do narrador. A desilusão final quanto ao desejo de participação na esfera dominante é efeito da impossibilidade de relacionamento com Rânia, sua última esperança. Com isso, apresento a conclusão de que Nael se desliga do mundo não por querer, mas por se deixar abater pelo destino.

Chegando ao capítulo quatro, "De um romance ao outro: a infância da obra", faço uma síntese do que foi desenvolvido com a análise dos dois romances. A partir de um arco que vai da preparação do *Relato* ao profundo desenvolvimento das contradições em *Dois irmãos*, defendo que essas obras constituem o que denomino a infância da obra: um estágio de desenvolvimento da consciência que precisa depurar os fantasmas do passado, assim como seu gozo, para alcançar um nível mais elevado de recuperação do objeto perdido, isto é, o Brasil. Sugiro, decorrente disso, que em *Dois irmãos* pode haver uma matriz anímica para compreender o país. Ao realizar alguns apontamentos sobre a situação nacional após o golpe de 2016, proponho a hipótese de que o sentimento de dependência poderia designar a relação contraditória entre o amadurecimento da economia nacional e o recuo das classes dominantes a infantilismo primário de nossa formação. Com isso, sugiro a conclusão: quanto mais se avança o desenvolvimento orientado pela burguesia, maior será o nível de regressão anímica dessa classe dominante, o que faz com que as massas paguem concretamente pelo gozo subordinado ao imperialismo.

Vale ainda um último e importante comentário. O interesse de construir essa tese surgiu posteriormente à deposição da presidenta Dilma Rousseff pela burguesia nacional. Seu percurso crítico se inscreve entre o trauma do golpe de 1964 e sua tentativa de repetição farsesca com o golpe de 2016. Por meio das questões surgidas

com a correspondência entre os episódios, encontrei em Milton Hatoum um campo fértil para avaliar os problemas e, principalmente, os incômodos de caráter crônico que atormentam a vida nacional pós-1964. Ao mesmo tempo, este trabalho é fruto de um desejo de saber mais sobre o país. Durante meus anos de formação – 1990-2000 –, uma sensação de Brasil perdido avultava o imaginário do crítico e nutria uma sensação de que, desde o impacto do golpe militar, estava sendo operado um brutal ataque à experiência dos brasileiros em relação a sua própria pátria. Uma vivência da qual pouco se sabia, ou melhor: da qual, aparentemente, pouco se queria saber. As coisas pareciam andar bem, até o golpe de 2016. Com ele, foi soado o alarme e o impulso por novas interpretações do Brasil voltou à ordem do dia. É dentro desse quadro e sob esse espírito que procuro dar minha contribuição.

1. Confissão e dependência: alguns prováveis motivos da obra de Milton Hatoum

Em certos autores, o olhar sobre a história se confunde com o olhar sobre a memória pessoal. Trabalhando a própria vivência, podem tecer comentários que não dizem respeito apenas à esfera privada de sua própria percepção; podem também retomar o pensamento de uma geração e contribuir com o testemunho de uma época ou série de eventos marcantes ajudando na captação e esclarecimento de fenômenos sociais. Esse parece ser o caso de Milton Hatoum.

A inclinação para uma expressão mais pessoal do todo contrasta imediatamente com o que assim poderia ser encarado segundo uma objetividade, que estaria tanto mais disponível ao autor quanto mais o objeto fosse iluminado a sua frente mostrando seus lados, suas propriedades e seus desdobramentos. Essa tensão, que move o campo da representação em geral, dimensiona as medidas, os freios e contrapesos para regular a hipertrofia ora do objeto, ora do eu que tem a palavra. No entanto, a incidência de foco no objeto ou no eu é proveniente de uma atitude cujo autor está implicado desde o primeiro momento como agente, isto é, uma posição ativa que escolhe mostrar-se ou velar-se a depender da situação. De modo semelhante, aquele que opta por um toque mais íntimo em relação à realidade, longe de se separar de uma visão objetiva de mundo, apenas recolhe o material de modo a figurá-lo com a força de seus infernos dando vasão a sentimentos que, em determinado ponto da história, podem ser utilizados

como antenas para captar, mais ou menos precisamente, os tipos de relações que o gênero humano ou um determinado grupo travou com a vida social.

A sociedade e o humano, portanto, passam a figurar sob as leis da forma que estabelece para si o fio condutor de recuperação do objeto a ser reconstituído pela mão do autor e, posteriormente, pelo olhar do crítico. O que importa não são os níveis de subjetividade e objetividade em si, auferidos segundo a predominância do foco sobre o objeto ou da posição de supremacia do sujeito frente à realidade diante de si, mas o que deles é feito quando analisados em conjunto com os elementos formais que dão corpo à obra. Seria interessante levar em conta que, em países de experiência colonial e dependente, a pretensão de realismo é alcançada menos pela reprodução mecânica de determinado estilo literário do que pela relação que a obra estabelece com sua matéria. É justamente nesse lugar de encontro da matéria com a forma alcançada na obra que podemos entender um pouco mais a respeito da maneira com que o tempo histórico ali se expressa e é revelado em sua natureza problemática. Ainda assim, o que dizer quando essa mesma matéria passa por um longo processo de depuração pessoal para gradativamente proporcionar um contato mais próximo com a realidade? E quando esse processo é transformado em método ficcional abrindo as possibilidades com isso para a reconstrução de um objeto perdido? Mais, ainda: uma reconstrução que, pela culatra, sem mirar, acerta em cheio o problema geral de repensar o sujeito e seu olhar para o objeto.

Em Hatoum, o tom pessoal assume um caráter de confissão que estimula a sua produção literária de modo a avançar em direção ao Brasil. É sob essa hipótese principal que serão desdobrados elementos da obra e da história do autor a fim de observar como a nação aparece representada tardiamente num contexto em que parece, por conta de inúmeros apelos e modas globalistas, não haver mais interesse em representá-la. É como se Hatoum abrisse as portas de si mesmo e, dele, o leitor fosse conduzido não apenas a seu Brasil, mas a um país perdido na história. Um esforço de uma obra que segue viva e sendo publicada sobre a qual nos deteremos apenas nos dois primeiros romances, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000) que tratam justamente do período de amadurecimento do escritor e expõem em maior ou menor medida os impasses a respeito do objeto e do modo como o enxergamos. Uma experiência pessoal que pela pena do grande autor pode encontrar um lugar de encontro no pensamento coletivo brasileiro, incorporando-se à história social da literatura como um novo momento da consciência nacional a respeito do país.

1.1. História pessoal e sentido formativo

> Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite).
> Milton Hatoum em entrevista[1]

> [...] minha memória, esse vasto rio sem margens.
> Milton Hatoum, "Lições de uma inglesa"

Ultimamente a mera observação de traços biográficos na obra de um autor faz com que a crítica quase automaticamente o associe ao campo da autobiografia ou da autoficção. O que vemos em Hatoum não é propriamente a tentativa de se representar ou de recontar sua história sob o verniz da ficção, mas sim a predominância de diversos níveis da vida íntima sendo desdobrados segundo os interesses de cada vez mais adentrar no terreno social brasileiro. Eis o paradoxo que a hipótese sugere: *para encontrar uma abertura ao domínio do objeto, nosso autor precisou mergulhar em si mesmo*. Esse mergulho estimula uma fruição das questões que tocam os temas universais a partir de uma experiência particular, sendo o autor quase um meio atravessado pelos dilemas da humanidade que, ao receberem tratamento estético, passam a primeiro plano. O eu funcionando como porta dos fundos que leva até o objeto, isto é, o homem na função de lugar onde os conflitos inerentes à vida social assumem uma feição humanizada.

Uma forma de lidar com a realidade que pressupõe um impasse relacional, muito provavelmente, motivado por fatores externos e que, contraintuitivamente, aguçaram uma busca por respostas que dirigiram nosso autor ao seu íntimo. Diante de uma perda, o luto é realizado de modo que façamos o balanço de nossa experiência e, quando bem sucedido, incorporamos o objeto perdido ao nosso ser. Sem poder alterar o cenário da perda, cabe ao sujeito rever sua posição diante da nova situação e, para isso, é

[1] HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ARH. A entrevista na íntegra se encontra no site: http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1. Acesso em 10/01/2023.

necessário um penoso trabalho interno. Mas de que objeto estamos falando e que impasse teria servido de motivo?

Hatoum viveu seus anos de formação político-ideológica durante a ditadura empresarial-militar. Fez parte no fim dos anos de 1960, vivendo em Brasília, do extinto Colégio de Aplicação da UnB e na década de 1970, quando se mudou para São Paulo, ingressou no curso de arquitetura da USP. Como homem alinhado ao pensamento de esquerda, Hatoum militou na juventude estudantil fazendo oposição ao regime militar. Em suas falas e entrevistas, nosso autor raramente deixa de mencionar a importância de ambos os eventos em sua vida e, junto deles, o momento traumático em que o golpe de 1964 veio como uma avalanche ceifando as esperanças da juventude e do povo brasileiro engajados na luta pela democracia e soberania popular.

A relevância de tais vivências é dupla. Os anos de formação intelectual de Hatoum passaram pela ditadura, mas ele bebeu ainda das conquistas do longo processo de emancipação da consciência nacional, combatido pela burguesia brasileira em associação com o imperialismo estadunidense com o desfecho reacionário do golpe de Estado. A herança do período em que falava mais alto a cultura popular e o desejo de soberania frente o hostil cenário contrarrevolucionário do Ocidente não foi levada a cabo de imediato e rendeu ainda inúmeros frutos mesmo durante os anos de chumbo. Em texto seminal, Roberto Schwarz aponta: "[...] para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [...]. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*" (SCHWARZ, 2008, p. 71, grifo do autor).

Hatoum nutriu seu espírito com a irreverência dos modernistas, a combatividade da UNE, o legado pedagógico de Paulo Freire, Darcy Ribeiro, entre tantas outras influências e pôde encontrar sólidas referências em meio ao caos instalado com o terror burguês-militar. No entanto, o que foi construído pessoalmente por nosso autor segundo um influxo cultural que tendia à conquista de um Brasil que flertava com o socialismo teve de lidar com a frustração do bloqueio em relação a esse processo no âmbito histórico. Imagino que essa dinâmica entre frustração histórica e resolução interna tenha acontecido a todos, senão a muitos, que participaram do período. O que fará diferença em Hatoum é que ele transformará esse movimento de luto em método literário.

Desse modo, o baque vivido coletivamente por aqueles que estavam engajados na luta durante os anos de 1960 e 1970 repercutiu em nosso autor como uma espécie de impulso para revisitar não só a experiência da ditadura, mas para operar um ajuste de

contas que começaria desde a infância até chegar à maturidade. Em outras palavras, o trauma que selou o domínio da burguesia e do imperialismo no Brasil determinou uma perda histórica e pessoal: o projeto nacional em curso, para além de ser interrompido[2], passou por uma gradativa destruição nos anos que seguiram ao golpe. O efeito de país em construção que havia motivado a formação do sujeito encontrou um abalo e, em consequência, a interrupção sofrida a nível histórico foi sentida no sujeito a nível íntimo. O processo e o sujeito que o encarnava experimentaram a crise correspondente ao golpe. Podemos inferir que, a partir dessa experiência traumática, o sujeito teria encontrado uma resistência do real, determinada pelo domínio burguês do Estado, que o impediu de se relacionar com a realidade brasileira tal qual a experiência anterior ao golpe o havia comunicado. O Brasil que vinha sendo elaborado, portanto, passa a figurar como um objeto perdido.

Parece não ser à toa que, com a chegada da década de 1980, nosso autor procure novos ares na Europa e, lá, tenha escrito seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*. É válido lembrar que, embora estejamos traçando um paralelo da história com os prováveis motivos que levaram Milton Hatoum a compor seu método, não pretendemos negar em momento algum as razões pessoais que o levaram a tomar decisões ao longo de sua travessia. Acreditamos que ambas são complementares e correspondentes e se imbricam para formar um todo mais complexo que nos leva ao interesse de nosso autor sobre a ficção e sua capacidade de expressar tanto o belo artístico quanto os problemas pelos quais o homem e a sociedade passam. Se Montaigne tomava a si mesmo como medida para falar da humanidade em geral, Hatoum aplica, de modo invertido, a medida do mundo a sua própria história e faz dela um ambiente de experimentação ficcional. A matéria prima dos romances pode tanto ser pessoal quanto histórica, ambas fluem no mesmo plasma unificador que é a memória.

Obtém-se, então, como produto estético uma obra que passa a estruturar-se formalmente em torno de um eixo sentimental que demarca uma cisão do eu com o mundo, aberta em duas frentes: familiar e social. A vivência de oposição ao regime empresarial-militar e o mal-estar ocasionado por uma experiência extorquida do sujeito proporcionaram a nosso autor uma revisão de termos do passado que contrastava imediatamente com a visão dominante que passava a se impor após o golpe. Com a burguesia e as forças armadas no leme do país, ficava cada vez mais claro um resgate da

[2] FURTADO, Celso. *A construção interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

herança conservadora e senhorial que passava a conviver conflituosamente com os ganhos civilizatórios obtidos durante o pré-1964. O rebaixamento do debate público e a censura abalam sistemicamente a cultura nacional impossibilitando o luto coletivo. Sem poder lidar com a perda em decorrência da natureza do novo regime que se afirmava por meio do terror, é provável que Hatoum tenha buscado refúgio em sua própria história, mobilizando seu interior como suporte para dar conta de impasses ocorridos na vida social. Diferente do que se possa imaginar, essa atitude não se trata de uma fuga com a finalidade de encontrar uma satisfação em meio ao desastre, mas antes demonstra um momento importante de reavaliação da perda e de preparação para uma nova leitura da sociedade pós-golpe.

Ele tem a preocupação de realizar um apanhado geral pela memória começando pela origem, o que representaria a infância de seu mundo ficcional e, consequentemente, do Brasil, avançando gradativamente, romance a romance, até o momento de perda efetiva da promessa de país alimentada por gerações anteriores a 1964. O sentido da obra se baseia em perguntas basilares como "de onde viemos?" e "para onde vamos?" tornando aparente uma poderosa angústia em relação ao presente – "olhe onde chegamos...". Quanto mais próximo da origem e da infância, mais amorfo o país se apresenta. A região ganha maior relevo, servindo de alegoria para o todo, e o olhar sobre a realidade salta a primeiro plano. A cada romance parece haver o prolongamento superado de questões colocadas em obra anterior. Hatoum desenvolve sua ficção de acordo com o movimento de suas inquietudes, elaborando-as segundo a distância temporal e, muito possivelmente, de acordo com os níveis de amenização das dores à medida que se atravessa a angústia pela ficção. Assim quanto mais distante temporalmente da origem, melhor é o ambiente psíquico para que ela seja trabalhada. Esse procedimento se aplica a toda obra, embora ganhe dimensão estética no *Relato*. À medida que sua produção literária avança, maior se torna a presença do Brasil como objeto predominante em sua ficção. Não só o país efetivamente, mas o momento de choque que, segundo essa leitura, teria sido um dos principais motores de seu trabalho: a ditadura. É como se paralelamente ao desdobramento do tempo confessional a matéria histórica fosse se manifestando em compasso de análise.

Há em Hatoum um presente e um passado estabelecendo uma relação determinada pelo incômodo das impressões do narrador, o que o motiva a tratar o ambiente narrativo como uma espécie de *campo de investigação sentimental*. Não se trata de um romance histórico, sequer de um romance em que o documental predomina

à moda do regionalismo romântico no qual o pitoresco ganha corpo e a ele é atribuída a sensação de ser brasileiro[3]. O que pode soar como pitoresco em Hatoum – nomes de peixes da região amazônica, descrições da fauna e da flora de Manaus – desempenha antes de tudo uma função de resgate por um tempo perdido e, por assimilação, um Brasil perdido. Diferente do intuito descritivo do velho regionalismo em conhecer geograficamente o país para então destacá-lo de sua relação com a metrópole, nosso autor procura, ao elencar certos traços locais, expor as lacunas deixadas pela passagem do tempo e da ação humana na paisagem do passado. Há um saudosismo nas descrições de cunho pitoresco em Hatoum, além de uma carga simbólica que faz o elemento local ganhar realce pelo que excede em seu sentido imagético e paisagístico. A seringueira, por exemplo, figura, em *Dois irmãos*, como um símbolo de nacionalidade e de propriedade regional, com o diferencial de que ambas estão em estado de degradação espiritual; ao mesmo tempo que garante o aspecto da região, não se furta a transcendê-lo apontando para o sentido da falta, isto é, a queda do semblante pitoresco que compunha esteticamente nossa sensação de nacionalidade. Em decorrência disso, o sentimento passa a primeiro plano, tendo como suporte o traço local, lugar de encaixe para o que ficou à deriva na história.

Se tomarmos como medida o romance de 1930, teremos alguns professores de Hatoum, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa; no entanto, as lições aprendidas a partir desses mestres surtiram efeito na leitura do próprio tempo e, consequentemente, na execução formal alinhada às demandas do presente. Hatoum não copia tecnicamente nenhuma de suas referências intelectuais, não reproduz mecanicamente nenhum estilo atribuído à tradição do romance nacional – mesmo os internacionais, como Flaubert e Virginia Woolf, serão resgatados como inspiração, exemplo e, até mesmo, homenageados, sem o receio da cópia. Nosso autor, ao contrário, mantém o contato com

[3] "E como, além de recurso estético [romance romântico], foi um projeto nacionalista, fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa cultura intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente. [...] Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, tendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e das formas de vida social nas cidades e nos campos. [...] Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território." (Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2017, pp.432-3).

a tradição de maneira a fazer ecoar seu gemido angustiado pelo esquecimento. O que há é a reposição atualizada de questões trabalhadas pelo romance nacional, sobreviventes na sociedade brasileira pelas forças regressivas: *o passado pesa porque o domínio social não foi alterado; desenvolveu-se dentro do espectro senhorial*. E pesa ainda mais porque se conviveu durante anos com a potencial insurgência das camadas populares contra o imperialismo. Seria interessante, aqui, entender esquecimento não como uma perda de memória, mas como uma escolha relacionada aos interesses de determinado grupo social. Quanto mais se aninham isoladamente no poder de Estado a burguesia e as Forças Armadas, mais o legado composto pelo arsenal cultural do pré-1964 é recoberto por um manto de indiferença, ficando a cargo da oposição mantê-lo vivo o máximo possível. Hatoum está entre aqueles que procuram dar voz à tradição por meio de sua própria atualidade enquanto escritor. O passado tem contornos opressivos porque a consciência foi enterrada viva. É ela que quer alevantar-se pela memória. É nela que ganha expressão a tradição, pois se encontra depurada em temas e referências históricas – agregados e senhores de engenho, por exemplo – que servem de roupagem para os problemas que passam a vigorar a partir da ditadura. A roupagem é provida pelo passado histórico, embora os impasses sejam atuais. À medida que a obra avança – digo especificamente em romances que não trabalharemos aqui como aqueles que compõem a trilogia d'*O lugar mais sombrio*, lançada a partir de 2017 –, os fantasmas do passado histórico tomam a forma que lhes é atribuída dentro de um enfoque realista: há um gradual desligamento da memória familiar que dá lugar a um destaque maior para a realidade traumática vivida durante os anos de chumbo. A sensação geral é de que o presente começa ali e se perpetua tanto no passado como no decorrer dos anos seguidos ao golpe. A ditadura teria invadido e se apossado do tempo em geral. Seria o trabalho da narração atravessar esse tempo corrompido, dimensionando as faltas fundamentais deixadas como rastro da ditadura em comparação ao projeto dos anos anteriores. Não há soluções em Hatoum, o que existe é uma travessia da angústia por meio da ficção. Sendo assim, é lugar comum para a dialética brasileira falarmos nesses termos oscilantes entre passado e presente como o eterno retorno do mesmo. Já que não houve ruptura, temos essa impressão formada por uma continuidade de desenvolvimento no interior das classes dominantes.[4]

[4] "A luta ideológica, aliás, ou a luta teórico-ideológica, não é uma luta abstrata. Ela só tem valor quando inter-relacionada com a luta política, levando-se em conta que, se as coisas não forem vistas sob o ângulo da ideologia de classe do proletariado, nada se conseguirá no terreno da política." (Cf. MARIGHELLA,

A narração e a memória como elementos estruturais da obra de Hatoum assumem uma feição diversa a cada obra, cabendo estudá-las separadamente para compreender o desenvolvimento da consciência pessoal e sua correspondência com a sociedade brasileira segundo o estágio em que se encontra frente à produção do autor. Os interesses são mobilizados pela relação desencantada com o presente e o passado que figura, em geral, como uma força estranha sobre o sujeito. A análise recai sobre o olhar a respeito de um tempo perdido, mas principalmente sobre um tempo que parecia ser propriedade de alguém ou de um grupo – Emilie no *Relato*; a família de Zana em *Dois irmãos*. Portanto, o passado deixa de ser um fantasma, assumindo uma feição humana encarnada por alguma personagem, e passa pelo filtro da narração que põe em marcha o processo de dissolução de um domínio fetichizado. O desajuste temporal, no lugar de elaborar o futuro, promove uma visão diferenciada do passado, estimulado pelo jogo de posições em relação à realidade vivida e a realidade percebida ao longo da experiência dimensionada por meio da narração. Trata-se de uma recuperação criteriosa e, na maioria das vezes, ambígua do passado surgida de uma necessidade de ressignificar a experiência que, em contrapartida, ainda não possui os meios necessários para se renovar. Poderíamos entender que é o momento de decantação de uma experiência extorquida e de reavaliação do modo de ver que orientou e incitou tamanha regressão histórica. Apesar de olhar para trás, a impressão geral é a de que todo o resgate operado pelo autor dialoga com o presente no momento de sua produção, isto é, com o que foi feito do Brasil pós-ditadura, que parece assumir a função de uma fenda confusa na qual o espectro do passado retorna enquanto o desenvolvimento técnico-material avança. Algo comum a nossa constituição formativa dependente que retroage sobre o sujeito de modo a fazê-lo pensar na sua própria formação: *o autor se forma com a deformação do país*. Uma geração talvez surja desse processo, no entanto, em Hatoum essa dinâmica se torna clara pelo recuo realizado até sua própria estrutura psíquica, o que reflete como desamparo o desfecho do país na dependência econômica.

Carlos. Luta interna e dialética. In: *Textos escolhidos*. Org. Marconne Oliveira. Edições Grupo de Estudos ao Povo Brasileiro, sem data, pp. 148). É bom lembrar o trecho de Marighella quanto à importância fundamental do ponto de vista enquanto determinante não só da inclinação das lutas políticas concretas, mas também a respeito do sentido tomado por essas lutas. É certo que há dois momentos em questão: um pré-revolucionário, no qual a intenção de mudança sobressai no conjunto, e um pós-revolucionário, em que, na hipótese da vitória da classe trabalhadora, as mudanças materiais serviriam de base efetiva para a consolidação do ponto de vista das massas populares como aquele que orienta o processo social. Entre nós, essa mudança nunca ocorreu e a manutenção do espectro ideológico burguês proporcionou uma espécie de sentido da repetição associado às dificuldades que afetam tanto o desenvolvimento nacional quanto a vida da classe trabalhadora.

Normalmente a formação é trabalhada segundo os níveis de acumulação simbólica e material de uma determinada cultura. Aqui, estamos nas antípodas, tentando compreender a expressão de um sentido formativo orientado pela perda de um certo Brasil. Em algum ponto, poderíamos cogitar a hipótese de que, no Brasil, o processo de acumulação cultural se dá na medida em que se objetiva construir um país perdido – desorientado, fazendo valer a polissemia do termo – desde a origem, que sofre a partir da tomada de consciência os impactos de se associar por imitação aos países mais avançados. Por esse ponto de vista, não estaríamos muito longe de onde começamos, onde a combinação entre avanço técnico real e regressão ideológico-espiritual mantém a mesma impressão de eterno retorno do mesmo entre nós. A disjunção é reforçada pelo enfoque negado ao pleno desenvolvimento das capacidades e condições de vida da população, especialmente das parcelas que compõem a classe trabalhadora e a massa de despossuídos do povo. Uma vez que a medida para essa matéria seja dada pelos interesses da burguesia associada com o imperialismo, é evidente que mesmo a construção da mais modernizada sociedade brasileira não passará de mais uma prova de insuficiência humanista das classes dominantes. É curioso, então, como a expressão desse quadro extremamente complicado e controverso no plano concreto assume na literatura de Hatoum uma forma na qual a dimensão do olhar sobre o objeto e o que se faz dele a partir dessa visão de mundo torna-se o principal eixo.

Dessa dialética entre o olhar e seu objeto, na primeira fase da obra, poderíamos reconhecer como saldo geral uma espécie de *sentimento da dependência*: algo que vivido no plano econômico[5] ganha relevo na alma humana, atingindo a reprodução das relações sociais. Os narradores da primeira fase de sua obra não desfrutam de uma posição ativa em relação à própria experiência, que precisa lidar a todo momento com a

[5] "O que importa considerar aqui é que as funções que a América Latina desempenha na economia capitalista mundial transcendem a simples resposta aos requerimentos físicos induzidos pela acumulação nos países industriais. Além de facilitar o crescimento quantitativo destes, a participação da América Latina no mercado mundial contribuirá para que o eixo da acumulação na economia industrial se desloque da produção de mais-valia absoluta à da mais-valia relativa, isto é, que a acumulação passe a depender mais do aumento da capacidade produtiva do trabalho do que simplesmente da exploração do trabalhador. No entanto, o desenvolvimento da produção latino-americana, que permite à região coadjuvar esta mudança qualitativa nos países centrais, dar-se-á fundamentalmente com base numa maior exploração do trabalhador. É este o caráter contraditório da dependência latino-americana que determina as relações de produção no conjunto do sistema capitalista, que deve reter nossa atenção." (Cf. MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 112-3). Trocando em miúdos, não se trata apenas do desenvolvimento da periferia atender às demandas industriais do centro, mas que isso provoca uma transformação regressiva no próprio capitalismo brasileiro na qual a tecnologia estimula, contrariamente ao que se espera, uma maior exploração do trabalhador. Daí que o espírito brasileiro poderia sentir essas transformações de forma trágica, manifestadas pelo agravamento do desprazer diante de um cenário modernizado, e, ao mesmo tempo, alimentar uma ideal de grandeza submetido a uma posição inferior.

sombra de um poderoso passado provido de certa autonomia frente o sujeito da narração. A reconstituição pela memória é uma saída para contornar o domínio de uma história interditada pela autoridade afetiva que figura na corda bamba entre a adoração e a tirania, reflexos provavelmente da combinação entre as instâncias familiar e histórica. A origem sobressai como problema a ser encarado, pois a impressão é de que o sentido perdido de Brasil – a paralisação das transformações sociais que levariam à soberania do país – atiçou um recuo anímico consagrando o passado como estampa de um espírito ferido para uma realidade nacional cuja modernização se aplicava sem dar conta do desenvolvimento humano. Ainda assim, é sugestivo o modo como as duas frentes da memória – pessoal e social – trabalham juntas cooperando contraditoriamente para gerar a sensação de que nesse passado, em que uma espécie farsesca se encenava, havia em igual medida o potencial para algo grandioso e genuinamente brasileiro. A ruína moral e material do presente instigaria, então, a uma nova busca pelos aspectos da origem que serviram de aparelhagem para a tragédia real do crescimento de superexploração do trabalho e dos níveis de pobreza no país e, da mesma forma, para o cumprimento da promessa de um Brasil preocupado com sua gente. Portanto, um resultado da expressão da dependência ao nível do espírito seria a ambiguidade na relação entre aquele que vê o mundo segundo certo ponto de vista dominante e o modo como se vive a experiência no mundo moldado por ações decorrentes desse olhar. A privação aparece silenciosamente em todas as tentativas de aproximação do passado, justamente porque ele parece ter domínio e arbítrio próprios. A razão de ser do olhar não toca a velha fraseologia liberal que implica no mais ingênuo idealismo, tentando forçar a realidade a se ajustar à maneira como a enxergamos: se olharmos de forma diferente, as coisas por si só haveriam de magicamente serem alteradas. O que está em evidência na obra de Hatoum é *o ponto de vista enquanto condicionante de ações concretas na vida cotidiana*. E ele faz isso com a incorporação do *elemento de classe social* à visão de mundo, mostrando indiretamente a reprodução da ideologia dominante, nascida de nossa formação liberal-escravista, como manifestação da decadência humana constante em nossas etapas de transição. O processo em curso apresenta um desligamento lento e gradual de Hatoum em relação à visão de mundo de seu próprio ambiente de classe pequeno-burguesa que em sua obra se afirma pela negação: mais pelo rebote da história do que pela afirmativa presença de uma forma libertadora.

O sentimento de dependência possui, portanto, uma característica fundamental, a saber: há uma inviabilidade objetiva do sujeito em desfrutar sua própria experiência que

é condicionada e, até mesmo, solapada por um outro dominante. A lição dos primeiros romances parece fazer liga com a exposição de um quadro espiritual no qual não se pode viver ou ter ciência da vida senão a partir do outro. O eixo da experiência é colocado para fora de si e a narração funciona, em geral, como uma tentativa de compreensão dos fenômenos pelos quais passa a história pessoal irmanada à história do país. Para finalizar esta parte, é proveitoso lembrar o belíssimo ensaio de Antonio Candido no qual aborda a obra de Graciliano Ramos enquanto um trajeto que começa na ficção e gradativamente chega à confissão.[6] No caso do grande modernista, a confissão desempenhava um papel muito próximo ao autobiográfico, ainda que no nível da expressão o crítico tenha ressaltado de forma muito precisa o valor propriamente estético do gesto de mergulho na história pessoal para tratar assuntos de interesse universal.

Em Hatoum, poderíamos dizer que o percurso se inverte ou, ao menos, demonstra uma trajetória iniciada pela confissão que não o abandona em momento algum, marcando presença na vida literária do autor como método. Nele, a confissão determina o grau de aproximação com a vida nacional, tornando-se mais presente à medida que a fatura da infância é depurada ao longo do trabalho estético. Poderíamos sintetizar a fórmula: *quanto mais confissão, mais ficção*. Para além disso, é provável que, em Hatoum, a confissão tenha atingido um potencial interessante de expressão do país e das figuras humanas decorrentes dessa formação nacional nas fases avançadas de nosso desenvolvimento tardio. Com os níveis de alienação batendo no teto da existência humana, parece que o retorno a si próprio perde a coloração de ideal harmônico e se torna lugar de avaliação das inquietudes, espaço simbólico para pensar a relação do sujeito com a experiência que lhe foi barrada a nível histórico. A saída foi reelaborar o percurso histórico brasileiro a partir da formação individual do sujeito, o que contraintuitivamente não parece levar a expectativas de conciliação com o que foi feito do país pelo golpe, mas à reorganização das forças espirituais apontando para o desejo de um novo Brasil. Não mais aquele ideal do pré-1964, mas um novo momento de que precisa objetivamente liquidar o que resta da ditadura. Esse parece ser mais um dos sentidos da dependência em nosso autor, a saber: que confissão e sentimento nacional se irmanam pela inflexão traumática do golpe de 1964 e seus impactos no espírito brasileiro.

---

[6] CANDIDO, Antonio. *Confissão e ficção*. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

2. *Relato de um certo oriente*

2.1. O início

> Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua. (HATOUM, 2008, p. 7)

Hatoum, em diversas ocasiões, mencionou seu gosto por tecer começos de história avistando ou sinalizando de alguma maneira seu desfecho. Uma espécie de segurança para quem escreve que procura o suporte em um fim, um plano para uma obra que pode ser fugidia dada a entrega pessoal do ritmo de confissão que nosso autor propõe. Um tanto a García Marquez, a obra pode conduzir a caminhos diversos daqueles pensados de antemão pelo o escritor e surpreendê-lo muitas vezes no que diz respeito ao que se desdobra por meio das linhas do inconsciente ou da própria lógica formal que o enredo emplaca. No *Relato*, não é diferente. A atitude de Hatoum indica menos um controle obsessivo do terreno da memória, que teria por intuito se resguardar das possíveis desventuras proporcionadas por afetos incompreendidos, do que uma tentativa de focar na elaboração de um método para abordagem de sentimentos resgatados do passado. O que está em jogo parece ser a aproximação e o mapeamento das inquietudes que movem nosso autor a refazer seu percurso que, ao longo do processo, irá convergir com a leitura do país.

O primeiro mergulho do autor na matéria de sua ficção provoca incerteza sobre o que será posto no papel. Um medo, talvez, em relação a algo que o possa tirar do caminho de seu desejo de revisitar e esclarecer sua própria história – lembremos:

atravessada pelo golpe – segundo a via do romance. O *Relato* começa pelo fim, mas ele vem articulado ao início de tudo: duas pontas do tempo distintas e conectadas, cuja formulação vale para dimensionar prioritariamente o espaço da memória e a posição da narradora frente à distante atmosfera do passado. A aura que o reveste é enfatizada já nas primeiras páginas e, gradativamente, assume outras faces ao longo do coro de vozes que contribuem para o tecido narrativo. Por enquanto, nada diferente do que esperaríamos sobre alguém que procura fazer uma revisão arqueológica de momentos vividos no período de formação. Dito de outra forma, parece justamente que o impedimento realizado pelo golpe de 1964 no desenvolvimento da subjetividade brasileira deixa o autor sem pai nem mãe e, por isso mesmo, tenta realizar essa investigação espiritual a partir de si mesmo. O que o impediu de celebrar a conquista das ideias pré-golpe será aquilo que o motivará a refazer esse percurso desde sua própria experiência, a única que resta diante do quadro de degradação ideológica instituído pela ditadura.

No *Relato*, não há indícios históricos do golpe, sequer do período que compreende a ditadura. O percurso começa em um ponto não tocado pela experiência de 1964; no entanto, o arco realizado do presente ao passado indica uma presença dos incômodos que fazem rever a memória sob a luz dos acontecimentos que o atingiram na maturidade. Assim, seria importante notar o efeito retroativo dos impactos da ditadura sobre as passagens da memória que são apresentadas a partir de novas formas de contar aquilo que foi vivido na infância e estimulam novos olhares pelos quais mirar a história. O ponto de inflexão passa pelo autor, pelos traumas vividos conscientemente que são conduzidos à ficção, lugar de destino em que os elementos da vida pessoal receberão tratamento estético, apontando mais adiante para um Brasil em frangalhos. Em sua obra inicial, o autor não parece ainda estar seguro de suas próprias ambições e procura realizá-las como manda o manual: com calma e atenção. Nada melhor para que as coisas se ajustem de acordo com o desgoverno que elas mesmas pressupõem, já que o terreno da memória é de domínio do inconsciente. O cuidado vem justamente daí, mas não significa uma forma de submeter conteúdos reprimidos a racionalizações esquemáticas que tendem a dificultar uma pesquisa dessa natureza; o que está em foco é buscar a maneira pela qual transitar pelo passado e suas grutas infernais, *um passado que tem a função de refletir algo em relação do presente*.

Dito isso, a escolha por uma narradora indica um primeiro deslocamento curioso. Por que uma narradora? Por que uma narradora sem nome? Mais ainda: por que

uma narradora sem nome que vivia na infância como agregada? Não esqueçamos que o primeiro Machado trabalhou quase sempre com agregadas e a posição de suas heroínas dimensionava o tom paternalista de sua obra inicial.[7] Apenas no *Relato*, uma narradora marca presença, e justamente na fase inicial de desenvolvimento de sua obra. Hatoum dá voz a essa mulher – coisa que, em sua época, Machado talvez tivesse desconsiderado enquanto hipótese realista – e a incumbe da difícil tarefa de escavar os sítios do esquecimento, munida com "o caderno, o gravador e as cartas" enviadas pelo irmão (HATOUM, 2008, p. 10). Sua presença como narradora manifesta, em um primeiro momento, o importante papel de descentrar o sujeito do autor no âmbito confessional para fazê-lo passar à ficção sem o quinhão da autobiografia. O primeiro sintoma da falta que move Hatoum pode ser identificado no deslocamento da posição masculina para a alteridade feminina que, não só permite chacoalhar o campo de visão convencional do autor, mas principalmente dá a ele uma segurança inicial para lidar com os incômodos do resgate que opera. Um distanciamento subjetivo em relação a si mesmo, uma alienação produtiva que o tranquiliza, de certa forma, a entrar nas areias movediças do tempo. O cuidado, mais uma vez, esboçado desde uma postura que se constrói a partir de um outro para que nele possam ser projetados os anseios, as curiosidades, os dramas, as sanhas e as inquietudes que mobilizam todo o aparelho psíquico em nome da pesquisa histórica por um objeto perdido e incompreendido.

As figuras femininas possuem uma força e imensidão consideráveis na obra de Hatoum, quase desproporcionais a todo restante das personagens, o que possibilita reconhecer a grande influência que pode ter uma narradora no princípio de uma travessia confessional pela ficção. Para além disso, não a nomear reporta a um modo de lidar com a situação de maneira impessoal que permite resguardar-se uma espécie de precisão que poderia ser alcançada ao final da viagem. Hatoum sabe que se trata apenas da aurora de um movimento mais amplo; no entanto, ele parece se amparar na imagem da narradora como aquela figura que pode dar à composição algum salvo-conduto no

[7] "São livros deliberada e desagradavelmente conformistas. Onde Alencar alinhara pelo Realismo, pelas questões do individualismo e do dinheiro, vivas e críticas ainda em nossos dias, Machado se filiava à estreiteza apologética da Reação europeia, de fundo católico, e insistia na santidade das famílias e na dignidade da pessoa (por oposição ao seu direito). Donde o clima bolorento, ao qual o leitor moderno é particularmente alérgico, já que perdeu o costume, não dos regimes autoritários, mas de sua justificação moral. Contudo, estávamos no Brasil. A substituição da referência liberal pelo paternalismo conservador tinha a vantagem de trazer para a frente alguns de nossos assuntos decisivos. Sem esquecer também que uma doutrina autoritária, em que a família dá o paradigma à sociedade, se entrelaçava Com naturalidade às nossas tradições católicas e patriarcais. Escravismo e regime de prestação não lhe punham dificuldade." (Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 83-4.)

abre-alas do processo de análise e recomposição das diversas vozes que compõem o livro sobre a realidade experienciada na infância. É na dimensão da narradora enquanto agregada que está o enfoque social mais poderoso e que nos dá o primeiro sinal da dependência. Mas dependência de quê, em relação a quê? Ou melhor: como a dependência está estetizada no romance?

As palavras iniciais fornecem indicativos muito estimulantes sobre o tipo de ambiência na qual a narradora é lançada. O aspecto de sonho salta aos olhos quando, ao acordar na "claridade indecisa da manhã nublada", a narradora vê vultos, como fantasmas pairando a sua frente esperando um primeiro momento de lucidez pós-sono para que as silhuetas tomem formas concretas. Ainda que as tomem, o desconhecimento da mulher e da criança é a marca mais enfatizada na sequência e o "sem perceber" aparece como modulador das relações que irão ser desapropriadas de sua aparência fixada no passado. É justamente por *não saber* que a retomada do espaço familiar é assimilada na leitura com o signo do infamiliar. Não saber aqui está vinculado a uma noção de percepção. Não se trata de um conhecimento quantitativo acumulado sobre as pilhas de arquivos do passado, mas de um momento de desdobramento da intimidade que passou anos desapercebido pela sedimentação de valores construídos no seio familiar. A "casa fechada e quase deserta" acentua o plano externalizado em relação à narradora: ela está do lado de fora – o que permite pressupor que talvez nunca se sentisse pertencida à família –, foi conduzida até lá por não sei que força e, decorrente desse curioso intervalo do qual nada se sabe, as gotas do sereno "numa espécie de gruta vegetal" formam um palco onírico ao amanhecer. Portanto, o esquema aponta um despertar que, no lugar de reprimir o sonho, habilita sua estrutura. O sonho como uma forma de alcançar lugares da memória que a consciência e a rememoração objetiva não conseguiriam. Um artifício que, anulando uma aparente contradição, permitirá que a investigação do passado não extraia seus resultados dos fatos contados ao longo da história, mas sim de seus efeitos: *uma caçada sentimental*.

Tudo ocorre como se do avião ela tenha se entregado a uma parte do jardim entre os fundos, a casa e a rua, conforme indicam os leões de pedra. O que pode parecer indecisão está voltado, na verdade, para as dimensões que irão orientar a trajetória do *Relato*: a relação com a casa e a matriarca, o aspecto da cidade de Manaus e a dimensão da pobreza e decadência do tempo. A viagem ganha forte sentido simbólico e dá a entender que não se trata de um passeio, mas da retomada de algo das narrativas de aventura no qual está implicada uma transformação ao final. O que podemos indicar de

antemão é que as mudanças já teriam ocorrido e o que está em jogo é o balanço do quadro atual em relação ao tempo narrativo. Teríamos, com isso, de lidar com dois planos espaciotemporais no *Relato*: 1) o tempo passou e o resgate da memória tem como condição a reaproximação com o espaço, isto é, uma viagem de volta ocorrida no presente narrativo em busca do tempo perdido; 2)e, devido à centralidade do espaço na obra, o passado tratará de traduzir as angústias do presente, já que o clima decadente da cidade será o ponto culminante no qual as inquietudes da narradora encontrarão seu lar.

Até então, "nenhum sinal que acenasse ao passado" (HATOUM, 2008, p. 8). Ao entrar na casa, os primeiros indicativos são assimilados pela narradora por meio dos sentidos: um aroma que recupera o sabor das frutas que arrancavam das árvores. Uma lembrança saudosa que traz um certo frescor a esse estágio ainda obscuro do romance. A curiosidade sobre os aposentos parece dizer que não havia muita familiaridade com o ambiente ou, pelo menos, que aquele ambiente havia se alterado em relação ao que ela conhecia.

> Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. (HATOUM, 2008, p. 8)

O momento de conhecer os cômodos aponta para um encontro entre leitor e narradora no qual sabemos na mesma medida que ela, configurando um aspecto de descobrimento que passa paralelamente pelas duas esferas. Não estamos diante de uma narradora que sabe sobre o que narra, mas de alguém que está tateando o passado como se nós o estivéssemos: essa narradora é também uma leitora. É para o irmão que a narradora escreve o *Relato* e não seria exagero considerarmo-nos, enquanto duplos desse irmão, uma parte alienada da família. Por outro ângulo, observa-se uma comunhão entre dois personagens, uma feminina e outra masculina. A narradora, próxima e determinada a desencavar o passado, e o irmão, também agregado, que escuta distante, desde Barcelona, e funciona como correspondente dessa missivista. Tudo

indica que há uma unidade que demonstra um sujeito dividido, parte acuado, parte encorajado a perseguir os mistérios da vida familiar. Quem toma as rédeas da investigação é a moça, enquanto que seu duplo masculino está resguardado no estrangeiro. Seria bom lembrar um traço biográfico aqui. Hatoum escreve o *Relato* no exterior, entre a França e a Espanha. O deslocamento realizado com a criação da narradora aponta uma comunicação com aquele que está distante e procura, através dela, saber um pouco mais de sua própria história. Portanto, uma curiosa obra em que todos são leitores em alguma medida e procuram descobrir algo sobre aquilo que se viveu, mas que deixou um amargo sabor na boca. Eis aí uma potencialidade do romance que atinge sutilmente a todos como parte desse universo que se revelará cada vez mais brasileiro: uma alegoria familiar para indicar algo sobre uma certa realidade comum ao espírito do país.

Junto à descrição, no *Relato*, haverá essa tendência de cumprir certo esforço analítico de interpretação das cenas (re)vividas e daquelas inéditas apresentadas pelas vozes de outros personagens. Note-se que a "perspectiva caótica" da sala não está associada diretamente à quantidade de volumes, sequer à disposição dos móveis, mas se encontra ligada à higienização dos elementos que compõem o recinto, "espanados e lustrados todos os dias". A impressão que fica é a de uma contradição na qual convivem caos e excesso de limpeza na qual fica registrada, segundo a narradora, a aspereza de uma ausência de relações humanas, restando apenas a conclusão de que ali se destacava basicamente a presença dos empregados. Uma rigorosa organização alinhada com a sensação de caos diz tanto sobre a forma como se conduz a rotina da casa quanto sobre o modo de ver da narradora. O aspecto de caos está no nível de avaliação pessoal, o que responde a certos incômodos com o ambiente e, consequentemente, com o passado. Um universo no qual a organicidade parece ser sufocante, ou mesmo, desnorteante. Um exagero que é reposto pela presença espelhada de todos os ângulos do cômodo, uma espécie de sala sem fim na qual a sua expressão caótica se deve justamente ao modo como o domínio das coisas está imposto e se refere ao passado como um ambiente de perda de si em detrimento dos objetos. A ostentação de bugigangas gera, de um lado, a ilusão de preenchimento de vazios espirituais e, de outro, uma falta constitutiva, independentemente dos badulaques ou espelhos. Mas que falta seria essa? Aquela na qual se põe, pela primeira vez, a temática do oriente.

Hatoum possui ascendência libanesa, mas a narradora não. Ao colocá-la no olho do furacão, nosso autor transmite inquietudes que advém de uma mistura cultural de sua

própria vivência, mas que, estetizadas por meio de uma narradora agregada e brasileira, dimensionam um círculo de valor deslocado de sua subjetividade. As referências orientais valem para a matriarca, não para a narradora. A sua volta marca uma diferença em relação ao domínio diante do qual ela procura se situar. Assim, a primeira aparição do oriente no romance traduz-se numa aflição pela qual a narradora identifica uma estranha ordem que adquire seus traços de um fetichismo e na qual o calor humano não dá as caras. Um quadro frio, ainda que colorido, aromatizado e imponente. Uma forma interessante de tratar a questão da dupla ascendência: no lugar de uma casa acolhedora em que a estética oriental poderia repercutir em conforto, temos uma impressão de mal-estar. Não à toa, a narradora encontrará seu refúgio numa imagem que, em meio ao certo oriente, faz emergir a vivência em Manaus.

> Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre os vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel. (HATOUM, 2008, p. 9)

Há uma identificação que corre os nervos da narradora e a imiscui na dança entre as duas culturas. Manaus surge tímida e reservada, quase perdida em meio à decoração suntuosa. O que a desperta não é a feição oriental, mas a matéria local que se reproduz num "rabisco de criança". Frente ao distanciamento simbólico anterior, está posto um referente no qual a proximidade passa a intensificar a memória, cuja relação com a infância passa a dar o tom geral da situação. A incerteza matiza os rumos pelos quais a narradora transitará pelo passado e gera uma boa imagem a respeito do modo pelo qual podemos ler a história enquanto *um texto vivido, porém não conhecido*, algo que pode remeter ao efeito do golpe nas mentes e corações que viveram o período sem a possibilidade de luto coletivo.

A particularidade conta um ponto sobre um sentimento mais universal e carrega nela uma espécie de redução concentrada dos afetos contidos no desejo de atravessar o

deserto de esperanças que culminaram na perda de um ideal que se reproduz, nesse momento da narrativa, através da origem. A retomada do lugar da infância determina o primeiro tempo no qual a narradora reencontra pela primeira vez o passado – pela mão de uma criança. Estamos em meio ao temário romântico no qual a infância perdida adquire um forte peso idealizado na projeção de um sentido harmonioso da vida, um lugar de refúgio em meio ao mal-estar do presente; no entanto, o que temos aqui está nas antípodas dessa concepção: a infância deixa de ser um espaço simbólico da perfeição e passa a lugar onde as incertezas adquirem seu valor justamente pela capacidade de trilhar o caminho pela memória de modo distinto daquele que a experiência impôs. A revisão do passado no romance, portanto, não significa apenas retirar o véu do esquecimento, mas atravessar os momentos da história de modo que possibilite uma reconstituição do sujeito. Há, pelo visto, o princípio de uma nova tomada de consciência que deverá seguir seu doloroso percurso até que sejam atingidas as possibilidades de uma reformulação concreta a partir da reformulação do ponto de vista.

Os dois afluentes fazem ressoar o conturbado encontro entre oriente e Manaus, no qual o primeiro domina, embora o segundo destile um maior nível afetivo na narradora. A figura da canoa, "franzina", nos dá uma boa pista a respeito desse sujeito mal acabado que transita entre as duas correntezas de um mesmo rio e é levado ora por uma, ora por outra e parece lutar sem saber para que lado ir. Um ritmo de indecisão que reflete o momento inicial de contato com a matéria pessoal, que não sabe muito bem por onde começar e, por isso, não tem ideia de onde vai dar. Um horizonte fora desses dois eixos que aponta nem para a filiação árabe, nem para o provincianismo de Manaus. Nas primeiras páginas do *Relato* já temos indiretamente um primeiro esboço do projeto de Hatoum, a saber: o alcance do Brasil.

Na sequência desse episódio, a empregada vem a primeiro plano e, ao ser indagada pela narradora sobre as diversas questões que surgiram dos estímulos provocados pelo desenho, é descrita a partir de um traço animalizado e da ausência de fala: "[...] mas ao bombardeio de perguntas ela soltava um grunhido e confinava-se novamente no seu mutismo ancestral" (HATOUM, 2008, p. 9). Temos um primeiro relance do que será importante para habilitar o passado a se mostrar pela memória, como se o impasse diante da história fosse o próprio silêncio em relação aquilo que ela tem a nos dizer. Dito de outro modo, seria uma concepção na qual o passado por si só, marcado por seus domínios obscuros, mais emperra a experiência humana do que a

libera de sua clausura e, por isso, precisa ser atravessado sem a confiança de que as gerações anteriores, que construíram o ambiente no qual se viveu o período de formação, fossem as melhores juízas sobre seu próprio tempo. Não se tata apenas da infância do mundo, mas da infância do espírito. Há um pouco de Joyce com Marx aqui. O primeiro que entende a história como um pesadelo, desiludido com os caminhos percorridos pela burguesia na aurora do imperialismo europeu, e o segundo com sua acertada desconfiança a respeito do juízo que uma determinada classe dominante tem de seu tempo.[8] A aplicabilidade dessa dimensão ao quadro brasileiro é o que faz retomar por diversos prismas as temáticas vinculadas ao passado e a reincidência de sua lógica no presente: a sobrevivência de uma moral escravista adaptada ao comportamento burguês, o espectro colonialista nas lutas de classes vividas no país e a mais recente subordinação em relação ao imperialismo com o desfecho do golpe de 1964. Parece não ser em vão que um dos principais estímulos para um maior vislumbre do passado ao início do romance tenha surgido de uma personagem representante das massas populares, o que põe silenciosamente um dos desafios a serem perseguidos pela narradora ao longo da trajetória pela cidade, tentada a conhecer o lado onde as massas indígenas e proletárias viviam de forma desumana. O acesso ao passado, portanto, passa por dois eixos principais: o da família e o da vida manauara que se vincula diretamente à vida dos despossuídos. É, assim, que Hatoum gradativamente vai construindo o cenário que formará um quadro variado que reúne a investigação pessoal e a social.

Assim que o silêncio da empregada é rompido, a narradora consegue alguma entrada a esse passado que não se apressa em se mostrar: "Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento." (HATOUM, 2008, p. 10). Um passado que inicialmente resiste e que, dada a essa forma de representá-lo, aparece como uma espécie de personagem à parte, criando sua capilaridade por meio de outras personagens. Veremos que não o passado, mas seu domínio terá nome e endereço; no entanto, temos em princípio uma realidade emperrada, que irá se mostrar gradualmente pelas vozes que passarão a preencher o romance ao longo daqui. O mutismo, portanto, age com essa força plástica destinada à necessidade de romper o silêncio que ecoa dos

[8] "Enquanto na vida comum qualquer *shopkeeper* [lojista] sabe muito bem a diferença entre o que alguém faz de conta que é e aquilo que ele realmente é, nossa historiografia ainda não atingiu esse conhecimento trivial. Toma cada época por sua palavra, acreditando naquilo que ela diz e imagina sobre si mesma". (Cf. MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 50)

abismos do passado; um tempo a ser reapreendido e um chamado a ser atendido, ruídos que, por enquanto, não compõem sinfonia e parecem mais "um piano desafinado" (HATOUM, 2008, p. 11). Longe de qualquer tentativa de salvar a plenitude do passado, o que se põe ao longo da narrativa é justamente quebrar, direta ou indiretamente, essa aparência de harmonia que constava nos autos do tempo, romper com o mutismo de uma época que deixou incômodos e certezas caducas. Inicialmente um romance a quatro ouvidos, já que a escuta parece ser o elemento chave para recompor a infância, "cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954..." (HATOUM, 2008, p. 11).

2.2. Soraya Ângela, Emilie e o mutismo do passado

É preciso compreender imaginação na obra de Hatoum de duas maneiras. A primeira se situa na forma como a realidade se torna inteligível em determinado momento da experiência; a segunda, decorrente da anterior, se baseia no processo criativo de recontar uma história e, assim, reconstruir o que até então não era visível. A última está diretamente associada ao sentido da falta, isto é, uma realidade perdida no sentido concreto que deve ser refeita a partir da imaginação. Um jogo dialético, por assim dizer, no qual é necessário reconstituir o objeto perdido para que se torne viável uma comparação ao nível de correspondência em relação a seu conceito. Dito de outra forma, uma dinâmica entre a formulação de uma realidade e seu modo de apreensão pela consciência que, submetida à confissão pelo autor, permite demarcar as fronteiras entre o domínio do discurso e o horizonte do real. No *Relato*, esse tecido imaginário é composto de diversas vozes que compõem o desenho mais geral da perda. Dessa forma, imaginar passa de uma capacidade unilateral do sujeito a uma composição a nível coletivo, em cujo resultado está reconstituído um cenário que enfatiza o sentimento a respeito de determinadas vivências. Portanto, parece que a posição da memória no *Relato* está expressa por um espaço simbólico em que concorrem entre si uma herança e seus herdeiros.

É necessário colocar também que, na forma do romance, as duas funções da imaginação estão em uma espécie de concorrência amiga uma vez que a inteligibilidade do passado passa diretamente pela figura de um dominante – no caso, a matriarca Emilie – enquanto que o processo de reconstruir o percurso desse mesmo passado sob as novas impressões deixadas pelo presente é justamente o que estrutura a composição.

A contradição emana do modo como se relacionam entre si as vozes e Emilie, cuja presença será ao mesmo tempo fruto de admiração e crítica. O atravessamento das mais diversas visões sobre um mesmo fato confunde e faz do passado um ambiente de investigação sentimental. É algo que foge à noção clássica de formação, na qual o percurso trilhado por um sujeito reunia os episódios marcantes de sua vida que o levavam ao amadurecimento e, por sua vez, à conciliação com o mundo ao final da história. Basta lembrar, aqui, do *Wilhelm Meister* de Goethe, cujo protagonista termina casado e sem maiores angústias. Essa ideia de formação, por si só, parece carregar algo de ilusório, pois concentra seu foco e objetivo numa estrutura de tipo harmônico ou, pelo menos, enxuta quanto às dissimetrias de uma personagem confusa e conflituosa. O que se passa no *Relato* é uma espécie de caminho de volta que aponta para frente. Seu ponto de partida é o de que estão todos já formados e o tempo da narrativa serve como análise dessa formação e do que a orientava.

Não seria exagero observar que os grandes teóricos da formação brasileira se bem estavam, de certa forma, obstinados em tentar identificar um sentido para o país, à moda europeia, também estavam realizando-o retroativamente pela análise histórica. Se tomarmos Antonio Candido, por exemplo, perceberemos que havia dois movimentos na estrutura de sua *Formação*. O primeiro se situa no campo descritivo, aquele que procura recompor os passos da nação por meio das ideias que giravam em torno da literatura e da produção de periódicos. Esse esforço tem como principal característica tentar estabelecer uma tradição que poderia se tornar uma espécie de centro gravitacional o qual pudesse nos servir como referente em que nos apoiaríamos para julgar se são indicadas transformação ou permanência. Ainda estamos no campo da tendência europeia e na tentativa de encontrar aqui o que lá parecia resolvido. No entanto, o segundo movimento, onde se concentra a análise, é o mais interessante. É precisamente aquele que se dobra à condição da volta, de refazer o percurso trilhado para organizá-lo, já que as referências pareciam estar soltas no tempo sobrepostas umas às outras, sem um fio pelo qual pudessem ser debatidas ao longo do processo social. Durante o percurso, percebe-se que havia de tudo um pouco, exceto a tal noção de uma possível harmonia que coroaria o final de nossa odisseia. Uma grande bagunça, por assim dizer, que desorientava justamente porque aparentava estar em descompasso com as ideias que vinham por importação e nos serviam de eixo referencial. Candido estava mais do que ciente disso e Roberto Schwarz, partindo da *Formação*, verá em Machado de Assis a

síntese das contradições que compunha a sociedade brasileira e seus problemas ideológicos.

A diferença fica mais clara quando atentamos para o modo como o romance se comporta em cada caso, onde o narrador parece ser o grande sintoma. No caso europeu, havia uma presença marcante da terceira pessoa que deslocava o narrador e a ação dos personagens, o que permitia uma sequência orgânica, compondo um acúmulo de experiências que descreviam o amadurecimento do protagonista e, consequentemente, a realização de suas plenas capacidades para a vida.[9] O romance de formação vingava pela sorte dos acontecimentos descritos no momento em que se desfrutava a experiência durante a narração, isto é, o tempo era o instante vivido pelo personagem que estava sendo observado de fora por um outro. Se tomarmos Machado, como exemplo, perceberemos a amplitude de seu alcance formal ao trazer à baila um narrador em primeira que, inclusive, precisa ser morto para que se revisite seu passado. Nas *Memórias póstumas*, quem morre aparentemente é o narrador em terceira da primeira fase, alinhado ao paternalismo, que ressurge como morto-vivo em primeira pessoa e se mostra em toda sua desfaçatez mórbida. Aqui, já não há mais um desfecho luminoso e a formação será avaliada segundo seu fim trágico, isto é, aquilo que não se realizou de acordo com os princípios norteadores do tempo histórico. Tudo finda para que se possa dar início a uma revisão, ou seja, convive-se com a formação de maneira *reativa*. Não temos o pensamento associado diretamente ao plano da ação no instante em que ela ocorre na narrativa; só temos acesso a isso posteriormente quando a ação já está concluída e o estrago está feito. E mesmo em Machado, a consciência não parece ser alçada ao fim do processo, o que reforça cinicamente a posição dominante frente as suas atitudes caprichosas.

No romance europeu, existe uma ilusão de completude ao final que para nós surte o efeito de uma ideia fixa, já que nosso fim nunca pareceu adaptável à grandiloquência com que ouvíamos as histórias do centro que viveu suas revoluções e a partir delas montou seu repertório orgânico por meio do Estado e da nação. Por aqui, a sensação é de que as coisas só começam pela morte. Ou melhor: que *a morte é uma espécie de condição para o exercício da memória*. Alguém deve morrer para que se

[9] "Ao contrário do que ocorre geralmente no romance oitocentista, no *Bildungsroman* o fim e a finalidade da narrativa coincidem. A narrativa termina assim que é realizado um plano intencional, um projeto que envolve o protagonista e determina o significado complexo da história. O *happy end*, em sua forma mais alta, não é um duvidoso 'sucesso', mas sim esse triunfo do sentido sobre o tempo". (Cf. MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020, p. 98).

permita desentranhar o passado de suas forças sombrias. Portanto, o efeito desse procedimento alfineta a dimensão ideológica do romance europeu quanto a sua pretensão de transmitir um sentido último para a realidade que, em geral, tende a afirmar um exercício de poder por meio das ilusões que cria. A fantasia da morte entre nós permite ver a incompletude ou mesmo a incompatibilidade harmônica do que se considera o processo de formação no qual o poder deixa de ser construído para se mostrar instituído, estabelecido de antemão. A principal razão para isso parece ter a ver com o nascimento das colônias enquanto instrumentos do capital, na medida que no berço europeu a disputa com o passado feudal fornecia os elementos necessários a uma disputa que mais tarde atuaria como engodo ideológico de usufruto burguês. Embora no século XIX autores europeus já começassem a apresentar sintomas desse incômodo que em nós é de nascença, apenas no século XX com a iminência da Primeira Guerra e a consolidação do imperialismo o gesto de questionar o sentido harmonioso da formação passará a ordem do dia.

Em Machado, portanto, o centro ainda estava ancorado na figura do narrador e de seu domínio sobre a narrativa; já em Hatoum, o centro é deslocado para fora da narração e ele só consegue fazê-lo porque traz uma narradora em primeira pessoa que se desafia ao reencontro com o passado, uma história sobre si que passa pelo domínio do outro. Esse é o lastro que parece ter a dimensão da confissão em nosso autor: *a confissão de um é sempre confissão sobre um outro que não a realiza*, que está trancado a sete chaves na fortaleza de seu eu. Eis novamente a marca do segundo movimento característico a nossa abordagem do sentido da formação: a análise atua como um termômetro do que se descreveu a respeito do espírito, mas não se encerra em si mesma. É algo como se Hatoum estivesse deixando pistas ao longo do texto, uma espécie evasiva, que consta também em Machado, na qual o juízo de quem narra está submetido ao nível da expressão. Vale mais observar os movimentos do que acreditar na validade das opiniões de quem está com a fala ou dos fatos que narra. Seus juízos atuam não como guias ou orientações para quem lê, mas como partes que compõem as contradições entre indivíduo e meio no âmbito sentimental da memória, o que dá a cor e o movimento ao romance.

Reatando com a prosa, nota-se uma articulação complexa entre a morte e o silêncio que dá a viravolta inicial necessária à escavação do passado. O mutismo, tão característico a essa obra, passará pelos eixos da infância e da hierarquia social, no qual crianças e empregados são descritos quase sempre por traços animalescos. Uma certa

selvageria que, caracterizada pela ausência de fala, não remete imediatamente à noção de barbárie, mas a mundos desconectados do sentido tomado pela existência no passado, uma influência externa de um domínio próprio que é transmitido ao leitor pelas impressões da narradora. O que se enfatiza no romance é a travessia desses mundos não percebidos, familiar e social, dos quais nada se sabia, e que, calados pelo medo, funcionaram como barreiras artificiais utilizadas para selar o domínio da matriarca e emperrar a experiência daqueles subordinados a ela.

No momento, a narradora está com a fala. Ela contará sobre a sua cidade imaginária formada a partir de um evento significativo da infância, a saber: a morte da menininha Soraya Ângela. Trata-se de uma criança cheia de vigor, audaz, corajosa e, no entanto, surda-muda:

> [...] é verdade que o olhar dela, de espanto, e os gestos bruscos eram de meter medo a qualquer um. Lembro que era rejeitada pelas crianças da vizinhança e ela mesma percebia isso porque resignava-se a brincar com os bichos e fazia diabruras com eles, montando nas ovelhas e torcendo-lhes as orelhas ou enodando o rabo dos macacos. Ela malinava uma fúria que realmente amedrontava, mas depois ria e aquietava e nos olhava com aqueles olhos graúdos e escuros, como se algum prodígio fosse acontecer após aquele olhar: o som de uma palavra, mesmo mal articulada, ou de uma sílaba soprada pela impaciência ou revolta. (HATOUM, 2008, p. 12)

Por que começar por uma menina surda-muda que, apesar disso, não transmite nenhuma marca de insegurança a respeito de sua atividade? A impressão que fica é de uma projeção ocorrida entre a menina e a narradora. Um caso que diz mais sobre como a narradora se enxerga em sua relação com o passado do que propriamente um relato sobre a menina, embora as duas esferas caminhem juntas. A descrição figura como esse estágio no qual a narradora, ao mencionar um outro, está revelando para si e para o leitor uma dinâmica em que ela mesma está implicada e que indica a sua posição em relação ao objeto com que titubeia. Soraya Ângela é uma espécie de vetor pelo qual a experiência pode ser reassumida pela narradora e esse processo é apresentado segundo as características e os episódios que servem como marcas da criança e ecoam subjetivamente naquela que narra.

O medo salta aos olhos e veremos que ele não está vinculado unilateralmente à narradora, mas vem adquirido de outro lugar de onde ficarão visíveis suas raízes. Essa

mocinha é agitada e inteligente, carrega uma fúria que rapidamente se dilui em doçura, impõe temor pelo seu mutismo que torna imprevisíveis suas atitudes. Os olhos, na ausência de fala, surgem como fator determinante e ganham contornos de um fascínio temeroso que encanta pelo desespero – dela, dos outros. De um lado, a narradora deposita nos olhos um espanto, atribuído à ânsia por interação da menina, e, ao mesmo tempo, uma esperança, expressada desde o exterior por aqueles que gostariam que ela falasse. A comunicação tem seus limites e parece estar associada também a certa inviabilidade do sentido; no entanto, o caminho parece ser justamente esse que anuncia uma nova simbolização para o caso, permitindo que se atravesse a lembrança e dela possa se extrair um novo horizonte de significado. O medo, portanto, está diretamente vinculado aquilo que não se sabia sobre o passado que, aqui, está vestindo a máscara de Soraya. Ela será a primeira porta pela qual a memória encontrará um meio de dissuadir o mutismo e adentrar no terreno da fala. Nada de absurdo, então, com a presença da menina nesse momento inicial em que é preciso forçar uma entrada pela memória à incomunicabilidade da história. O saldo extraído desse movimento pode ser uma noção de memória que não seja exatamente a imitação do passado ou a sua reprodução: memória como uma elaboração que é determinada por escolhas e gestos do sujeito que realiza esse percurso. Como e de que posição olhar aquilo que se viveu permitiria dar um novo destino ao espírito. Não é de estranhar, portanto, que a visão esteja marcando forte presença no romance, já que se a palavra resiste é necessário antever outros caminhos para que ela aflore.

Pois bem, a cidade imaginária fundada pela narradora numa manhã de 1954 faz par com a história de Soraya Ângela. As impressões a respeito dessa história indicam um profundo medo causado pela menina e, em igual medida, uma afetuosidade que remonta à expectativa de que dali vingue algo, de que o passado saia do campo da espontaneidade e tome uma forma mediada pelo sujeito, através da qual ele possa saber algo a respeito do outro que aponte para si mesmo. A menina amedronta pela sua impetuosidade sem mediações aparentes, ela parece não se enquadrar naquilo que se esperaria de alguém “normal”, ela, sobretudo, impressiona pela espécie de liberdade contida em seus gestos associados à selvageria, um bom modo de expressar a princípio um passado sem rédeas. Uma liberdade que é por si só estranha e, irmanada ao sadismo no tratamento com os animais, aponta para algum registro de perversão ou de tirania consentida pela mãe. Tudo isso, entretanto, alinha-se à ingenuidade infantil, algo como um estágio de desenvolvimento primitivo da memória que ainda precisa lidar com o

passado enquanto um lugar indomável e de pura imanência. Uma vez que a história ainda não foi atravessada pela memória, o passado ainda destila seus poderes de modo anônimo. É precisamente ao atribuir uma nova cara a ele, o que ocorre inicialmente com Soraya Ângela, que a travessia passa a tornar-se possível para o sujeito. Portanto, à ingenuidade é acoplado o sadismo de uma liberdade excessiva que é permitido àquele que o pratica e ressalta a força do passado que atinge pelo gesto impactante de sua presença muda.

No entanto, o reflexo entre Soraya e a história a ser acessada não é de mimetismo puro. Nela estão contidas as esperanças que não foram possíveis em determinado momento e que, no presente, podem ser reavaliadas sob diferentes aspectos e apreensões. A relação de Soraya com o passado é também uma forma de apresentar a relação da narradora com esse mesmo passado e nesse movimento duplo trabalham-se tanto as expressões pelas quais a história se tornou muda – os traços de caráter da menina – quanto as possibilidades de ressignificação da experiência por meio da relação com Soraya – cabendo à narradora recontar a partir do ponto de vista do presente e refazer as conexões de acordo com seus próprios interesses.

Na sequência, surge de modo explícito o elemento determinante que passará a orientar a dimensão da história familiar e que faz unidade com Soraya. Aliás, é pela mão da menina muda que saem as letras "de um nome tão familiar" (HATOUM, 2008, p. 13) desenhadas num casco de tartaruga:

> – Foi o melhor presente de natal – exclamou Emilie, após soletrar seu próprio nome com os olhos fixos na carapaça do quelônio. Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro. (HATOUM, 2008, p. 13)

Trata-se de uma cena extremamente plástica, pois reúne desde as expectativas sobre o desenvolvimento da menina até o reconhecimento de Emilie como autoridade familiar. Uma conexão ambientada por um milagre de natal que marca a vida da menina e dos envolvidos por meio da inscrição do nome da matriarca e, consequentemente, o reconhecimento, para nós leitores, de seu domínio. A cena sobrepõe duas personagens, Soraya e Emilie, e dá a impressão de que o mutismo responde pelo nome da matriarca. Se identificamos em Soraya uma primeira correspondência com o passado, há aqui uma segunda referência que passa a ser a fundamental. Do ponto de vista da forma, isso

acontece de um modo bem acelerado como se uma necessariamente levasse a outra de maneira a constatar quem de fato exerce seu poder sobre a história. Se a menina possui as características que orientam o sentimento da narradora sobre o passado, Emilie será a figura que encarna contraditoriamente todos os incômodos, curiosidades e prazeres que esse mesmo passado proporciona. Paralelamente a isso, a posição dos irmãos, protegidos de Emilie, surte como mais um efeito do reconhecimento da matriarca, uma vez que a menina, encarada até então como um monstro, adquire feições humanizadas justamente porque seu gesto homenageou aquela de quem todos dependem. Eis aqui um primeiro relance do modo como a dependência se estrutura no *Relato*: "– sabes que nunca precisei deles [dos irmãos], mas Emilie...como podia viver sem ela?" (HATOUM, 2008, p. 21). Trata-se de um universo no qual tanto as diabruras e más intenções dos irmãos quanto às necessidades de amparo de Samara Délia, mãe de Soraya e filha de Emilie, existem à sombra da autoridade materna. O que importa no fim é que a matriarca consiga manter todos embaixo de suas asas, preservando o ambiente familiar que funciona, ao mesmo tempo, como extensão de seu poder.

Do ponto de vista da narradora, ocorre o primeiro reconhecimento a partir da lembrança de Soraya, meio pelo qual foi ativada a recordação de Emilie, e que permite enxergar na matriarca o eixo em que o passado se sustenta. A partir disso já podemos traçar o caminho pelo qual ele se apresenta na obra. Primeiro, a ausência de vestígios marcada pela distância; depois, a mudez que se encarna na personagem de Soraya Ângela; por fim, sobressai a figura de Emilie como a imagem dominante. Há um desenvolvimento que tira o passado de sua aura espectral exercendo força sobre o sujeito e gradativamente associa a ele rostos familiares com os quais se pode lidar de um modo humanizado. Daqui para frente, portanto, *conhecer o passado significará conhecer a história de Emilie*.

Esse processo depende de meios que o desencadeiem e tomamos conhecimento deles com as articulações feitas pela narradora, que expressam sua forma de ver a situação em que se encontra. Soraya e Emilie compõem uma espécie de unidade que funciona como o preâmbulo para os outros capítulos e a relação entre ambas passa pela mediação de como a narradora, enquanto está com a voz, decide contar a história. A menina padece de uma estranha superproteção da mãe e de Emilie. Como vimos, há um excesso de permissividade que habilita o sadismo, mas ao mesmo tempo a mocinha é restringida quanto às aventuras fora de casa. Algo nela está querendo ser preservado. Samara Délia e Emilie veem-na como uma espécie de amuleto. No caso da mãe, a rinha

com os irmãos justifica o instinto protetor – “nenhum de vocês é digno de tocar na minha filha” (HATOUM, 2008, p. 17); no caso de Emilie, trata-se de uma capilaridade de sua força envolvente. Os passeios com o querido tio Hakim não as agradavam, o que faz pensar no rechaço do exterior para que se mantenha a ilusão de controle do interior, eliminando quaisquer riscos a que poderiam estar submetidos os ramos da árvore familiar.

A rejeição dos irmãos por Samara Délia passa por esse fio preservacionista de Emilie que, no caso deles, aparece na forma de um moralismo patriarcalista. No *Relato*, a família cresce tanto pelas vias convencionais do casamento quanto por meio da adesão de agregados. Soraya sofre com as investidas dos irmãos/tios justamente porque é fruto de um relacionamento fora da família e de um casamento não instituído, o que nos dá mais um motivo para que a narradora a tenha elencado. As contradições que envolvem a lembrança da menina fornecem à narradora pontos de inflexão a respeito da história familiar. A menina parece conter em si tanto a representação mimética do passado quanto as potenciais virtudes para ultrapassar o mutismo e chegar a Emilie. No plano da forma, a preservação de Soraya aponta para uma resistência que se localiza na matriarca e que só é diluída com a morte. Quase tudo em Soraya é reprodução do ambiente que ali se desenha, algo espelhado que manifesta um estado de coisas confuso a respeito das diferenças entre os ambientes e as situações, ainda a ser desdobrado. Com sua morte, o espelhamento é rompido e a memória pode avançar em sua busca. A descrição de seu desenvolvimento pela narradora passa pelos momentos em que a menina, no ambiente seguro da casa, desperta a tranquilidade enquanto está trucidando os animais, vendo a si mesma na boneca de pano ou brincando no jardim com seu priminho agregado, que posteriormente a substituirá enquanto ídolo da matriarca.

Aparentemente, uma criança tem papel importante nesse registro simbólico que se orienta desde Emilie. Algo que faça perpetuar a lógica da família. Aí talvez haja uma justificativa para a enorme presença de agregados. Já que o domínio materno estabelece uma preservação da origem, os que vêm de fora podem dinamizar a herança simbólica como parece ser o caso da narradora e de seu irmão. Uma herança que soa como uma maldição, imposta pelo acolhimento, que se alastra como se fosse uma grande família e na qual é importante que todos estejam submetidos por meio da adoração à matriarca, o que lembra a estrutura de um mecanismo ideológico. No *Relato*, o cristianismo serve, do ponto de vista do enredo, para demarcar os limites morais que envolvem o círculo familiar e, assim, a obsessão de Emilie em manter o espaço assegurado. Dito de outro

modo, tudo indica que a religião, no *Relato*, é o que permite a abertura da família a outros membros externos que são acolhidos na forma da caridade, o que respalda Emilie em seu aspecto amável e acolhedor, uma mãe toda-poderosa: "Ninguém podia viver longe de Emilie, nem refutar suas manias" (HATOUM, 2008, p. 21). No entanto, é justamente esse traço de "mãe-do-mundo" (HATOUM, 2008, p. 24) que parece adquirir certo nível opressivo ao longo da trama, um cuidado sufocante que aprisionou o passado numa redoma de medo que atua, de um lado, como desejo maternal de preservação da origem e, de outro, como temor decorrente da postura da matrona enquanto figura de que todos dependem. Uma expressão adequada a um comportamento burguês pelo qual essa mesma classe se legitima enquanto detentora das condições de vida em geral, em que a gratidão e o servilismo dos subordinados andam de mãos dadas. Trata-se de algo bem brasileiro no fim das contas.

Voltando a Soraya, entende-se que sua preservação era também a manutenção do segredo do passado. É a lembrança de sua morte que resgatada pela narradora permite um vínculo com o presente, atravessando o mutismo e alcançando Emilie nas suas horas finais. O fim das duas é onde o romance começa. Uma leva a conhecer o passado pela face daquela que o manteve aprisionado no silêncio da austeridade. A ponte entre as duas é a contribuição da narradora para o *Relato*, caminho este que forma um arco entre o passado e o presente. O evento trágico dá o tom da abertura ao passado e sua expressão pela narradora adquire traços de mudança quando identifica a menina envolvida por um "lençol transformado em casulo" (HATOUM, 2008, p. 22).

A lembrança do irmão pequeno, a quem se dirige o *Relato*, invade a cena logo após a menção da morte da menina e atua como uma espécie de par formando um casal de primos/amigos/irmãos. Frente ao menino, Soraya se engradece na descrição da narradora, demonstrando maior resiliência, coragem e audácia nas brincadeiras. Em geral, as cenas trazem aquela atmosfera de que se brincava com o passado de forma espontânea sem a atenção que o tempo dá aos detalhes. Assim, o leitor/irmão que recebe os relatos da irmã/narradora no presente funciona como certo ponto de referência para a própria narradora estruturar as relações dela com o passado. Seu irmãozinho, acossado por uma "muralha de mulheres" (HATOUM, 2008, p. 24), parece sintetizar uma outra relação entre os gêneros no romance.

Enquanto Soraya Ângela é preservada por Emilie, o menino é posto num pedestal para ser devorado por outras mulheres. Nada estranho aparentemente dentro de um domínio matriarcal que não nega imediatamente o patriarcalismo, tendendo a

reforça-lo indiretamente. As figuras masculinas, portanto, estão implicadas na lei da casa, ainda que sempre à sombra da autoridade de Emilie. No lugar dos filhos matarem o pai, a mãe o devora, o que reforça na origem aquilo que ela não teria, isto é, que o sentido, para além de se esgotar, estaria todo concentrado naquele estado de coisas que se mantém na inércia. O que me parece interessante de observar é que, nessa situação tipicamente brasileira, temos a impressão de um fenômeno que age na vida coletiva, em que a família funciona metonimicamente, e mantém todos no registro simbólico da origem, isto é, algo da velha sensação que entre nós é muito comum de que as transformações materiais ocorrem apesar de sentirmos viver a mesma fantasia originária escravista-colonialista. Em certo sentido, temos um primeiro relance da fórmula encontrada por Hatoum para traduzir o problema de retomada do clima senhorial pelo golpe. É importante, contudo, deixar claro que uso o termo fantasia justamente porque dá a entender sobre o modo como se estrutura inteligivelmente a vida representada pelo autor. Ela sofrerá mutações ao longo das obras subsequentes, o que vai dando sinais de amadurecimento na escrita e no modo de ver a realidade brasileira. O sintoma mais evidente até então é de que, na origem, a confusão é maior e o desdobramento de diferenciações faz parte do processo de análise pela memória. Daí, talvez, a necessidade de concentrar a realidade em apenas um domínio, fixado na matriarca. Trata-se ainda do que está escondido e se revela parcialmente.

Há duas cenas em sequência que se articulam a essa atmosfera de descobrimento e encobrimento do passado. A primeira trata de uma perseguição de formigas na qual se expressa algo que Soraya teria e que falta ao priminho:

> [...]ali vocês estacavam e no sentido oposto seguiam a linha negra e sinuosa ao lado do canteiro que desembocava no quintal dos fundos, limítrofe ao pátio da fonte; encontravam finalmente os orifícios por onde elas iam e vinham: habitações subterrâneas, labirintos invisíveis, montículos móveis, crescendo, sumindo aqui e ali ressurgindo. Vocês já sabiam que os relevos de terra e os olhos encastrados na terra queimavam como fogo; para ti, eram montanhas e pupilas perigosas, mas Soraya se divertia ao desafiá-las com os dedos, com as mãos, com o rosto; certa vez chegou a esfregar o rosto numa dessas protuberâncias ígneas, e logo saiu em disparada em direção à fonte; do seu rosto pareciam cuspir labaredas, e toda a agonia da voz inexistente concentrava-se nas contorções das faces, nos olhos espremidos, nas mãos tateando as bordas da enorme concha de pedra à procura de algo, de um líquido para aliviar

> sua dor, do jorro d'água da boca de pedra dos anjos; padecias com a ausência de Soraya e, solitário entre castelos e cavernas de fogo, desprotegido da sombra do corpo dela, chorava aos cântaros, não antes sem mirar a fonte, o rosto inchado de Soraya, o riso que surgia entre os filetes de água e os cachos de cabelos. Era como se houvesse uma inversão de suplício e de dor, alguém chorando por uma ausência, outro rindo ao constatar a razão do outro. (HATOUM, 2008, p. 24-25)

Há de tudo um pouco nessa passagem. Comentamos anteriormente que a menina possui uma dupla função na composição: representar o passado em seu estágio mudo e, depois de sua morte, a chance de romper com esse mutismo. O segundo aspecto será aquele apropriado pela narradora que lhe servirá estrategicamente. Vemos uma brincadeira não diria perigosa, mas que pode render muitas dores aos envolvidos. Nos labirintos das formigas ecoa o labirinto da memória, daí que já se trata de uma expressão de busca orientada e que tem noção sobre o sofrimento durante o processo. Mas aqui estão elencadas duas fases desse mesmo movimento: uma que está expressa no doloroso gesto de mergulhar no formigueiro e outra que traduz a falta de coragem. Se a menina carrega o que é necessário para adentrar o passado, o menino, distante, titubeia. No entanto, quem chora é o menino, enquanto que a menina está lidando alegremente com a dor da imersão.

Parece haver um jogo entre proximidade e distância que ao longo do romance se transformará na própria dialética da forma. No ritmo das inversões, fica sugerido que o menino quer o que a menina tem e Soraya, por outro lado, ri de seus motivos, como se dissesse "nunca terá!". E, justamente por isso, ela o acode sabendo que ele não tem o que a torna soberana. Vale mencionar que há uma outra inversão e que, talvez, só seja possível após a narradora mencionar a morte da mocinha. O que antes se apresentava como sadismo, agora se torna masoquismo, o que dá a entender que há um deslocamento de funções atribuídas a Soraya. Na descrição inicial, ela aparece como reprodução do passado associada à matriarca; em um segundo momento, *post mortem*, ela é internalizada pela narradora e age como uma força pessoal para imersão no passado de quem ela mesma era a sede. Um jogo de proximidade entre o eu e o outro no qual as distâncias simbólicas dão lugar à dança tragicômica entre o sujeito e seu passado. Há uma correspondência indireta desse momento com a própria relação que se estabelece entre a narradora e seu distante irmão, personagem dessa cena. O que fica para nós é que existem na narradora ambas as personagens e sua relação dialética

caracteriza o meio pelo qual o passado começa a tomar forma. Não há propriamente uma identificação, mas uma articulação de elementos que tem papel de traduzir o caminho da busca realizada pela narradora. Nela convivem tanto a coragem de se imiscuir no labirinto do passado quanto o sentimento da falta que marca a dependência característica a sua formação.

O que está se propondo no romance é atravessar essa formação caótica e conflituosa. Daí uma expressão intrigante, remetida aos dois jovenzinhos no momento em que se lançam à brincadeira: os perigos dos "olhos encastrados na terra". Não creio que seja à toa. É uma escolha de palavras muito especial para ser deixada de lado e, precisamente, no momento crucial em que o passado começa a vir às luzes. Encastrados significa fazer com que partes se encaixem ou se engrenem, o exato oposto de "castrar" que carrega a noção de separar, remover, retirar, cortar. Convivem aqui uma penúria evidente e uma ambição latente. O que está sugerido parece ser a dor e o receio da castração, de manter o vínculo inalterável com o passado, de não se deslocar desse ponto de origem, de se atrelar espontaneamente a uma formação problemática e que precisa ser revista para que o espírito possa ser transformado. A terra com todo o simbolismo referente à mãe ajuda a reforçar a ideia de que, para atravessar a própria constituição subjetiva, é necessário mergulhar na dor de enfrentar a origem e que isso está inversamente associado à dor maior de não realizar esse percurso fundamental ao amadurecimento e que pode reformular o horizonte do sujeito.

Já que estamos ambientados numa pequena burguesia manauara, nada mais interessante de observar que essa pode ser a gênese de um mapeamento simbólico e ideológico que caracterizam um estágio no qual o sujeito está desamparado e, ao rever sua própria formação, dá de cara com os fantasmas que assombram o país. Diria que, inclusive, o que está em foco em Hatoum é seu lento destacamento da ideologia de sua própria classe, que o inferniza. Faz sentido, portanto, que a escolha confessional surja de um impedimento social, passe pela história pessoal e retorne ao país, por meio da composição de uma topologia dos pensamentos de sua própria classe. Disso, o que se extrai é o que chamo de sentimento da dependência. Para tanto, há uma apresentação de personagens que se destacam mais por sua excentricidade e distinção do que por configurarem tipos plásticos estigmatizados da sociedade brasileira. A incidência no trabalho da personalidade produz um foco particularizado que elabora um caráter próprio autonomizado de referentes externos. O que confere a Hatoum a proximidade

com a matéria brasileira são as relações nas quais ele implica as personagens e a maneira pela qual essa articulação traduz momentos presentes na vida social do país.

Remontando ao nosso fio, a primeira cena explora bem os caminhos e descaminhos da narradora quando esta se coloca diante de seu passado, aprumando-se quanto às ferramentas simbólicas a serem utilizadas para perfurar a dura carapaça na qual Emilie se resguarda. Vamos, agora, à segunda na qual há um certo nível de mistério e apresenta o leitor à disputa da matriarca com o tempo:

> [...]aquela escultura estranha, às vezes amanhecia perto da fonte e confundia-se com a matéria espessa e rugosa da própria fonte; num outro momento do dia era inútil procurá-la, e quantas vezes fucei o quintal, o corredor lateral e os pátios sem qualquer resultado; ficava frustrada por não encontrar o esconderijo de um bicho tão lento, mas essa lentidão, que o acompanha durante mais de um século de vida e que nos parece um desafio ou uma afronta, faz parte da própria matéria do animal; me assustava ao descobri-lo assim sem querer, camuflado sobre um monte de folhas no chão; sem mais nem menos a coisa se revelava antes pelo movimento que pelo contraste de texturas, à diferença de outros animais desprovidos de uma carapaça, como se estivessem expostos ao tempo, ao exterior, ao mundo. Através da veneziana eu espiava vocês dois juntos do relojão negro, aquele nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emilie o ciclo repetitivo dos dias[...]. (HATOUM, 2008, p. 25-26)

A cena ocorre logo na sequência da brincadeira com as formigas descrita anteriormente. Seu desfecho leva a esse esquisito salto feito pela narradora que passa da lembrança das crianças a uma procura pelo que parece ser uma tartaruga, embora ela se confunda com uma estátua ou escultura. O lirismo do *Relato* parece conflitante com o que há de grotesco nele. Sua feição que ora tende à prosa poética parece querer preservar bons sentimentos nutridos na infância; no entanto, a todo momento os incômodos irrompem na narração, seja com cenas agressivas ou com descrições de infernos, que tornam o lirismo da narradora algo cínico, como uma tentativa de embelezar o caos de que se procura saber. Parece um sintoma de indecisão a respeito de como lidar com o passado.

Pois bem, a narradora com essa estranha cena avança. Vem do convívio alternado entre o enfrentamento e a evitação dos labirintos da origem e chega a um estágio no qual o passado reassume a forma de um animal protegido por uma carapaça. Tartaruga, estátua ou escultura, todas parecem ter a mesma marca: uma rigidez

associada à paralisia ou lentidão que resiste sobre o tempo. Algo que se esconde entre as folhas e não se vê claramente, mas se pressente o movimento, ainda que caracterizado por sua quase imobilidade. Parece que estamos diante de um momento em que ou o olhar da narradora foi aguçado ou o tempo passou a exercer mais influência sobre o que estava paralisado na história, fazendo-o reagir e se mover. Uma relação de forças que é manuseada pela fala da narradora e ganha expressão plástica pela visão que tem sobre os objetos e as personagens que, já faz algumas linhas, tendem a deslizar em suas funções formais. O problema central é o da exposição, a exteriorização emperrada, que precisa da morte para avançar. Não esqueçamos que a mocinha morre na rua, fora da casa, local de risco segundo a lógica familiar. O relógio, que marcará forte presença em outros episódios do romance, disputa com Emilie, como se disputasse com a tartaruga que está escondida em seu casco. "Um sono secular" (HATOUM, 2008, p. 25) é posto em questão, o que fomenta a impressão de que o que estava parado não era apenas o passado, mas a experiência do sujeito propriamente dita. Parada não por inércia, mas por travamento de um outro. Alguém que preservou a sensação de estar na origem e a colocou acima de quaisquer transformações concretas.

As "hastes douradas" do tempo estão em tensão com a carapaça ideológica que determina o domínio da matriarca, como se ela estivesse controlando também o tempo, guardado no interior da casa para que não fugisse e transformasse a história. Suas badaladas soam mais altas do o normal porque há ali uma demanda interditada de transformação e o fascínio de Soraya pelo relógio parece indicar um encanto pela mudança proporcionada pelo tempo. Mas há o limite da descrição. Não há ação sobre o tempo, sabe-se que ele está aprisionado e se reconhece que existe um clima de paralisia. Aqui, o tempo ainda está trancafiado, mas ao longo dos capítulos vislumbramos, pela cidade, as problemáticas alterações que a fantasia da origem proporcionou. Algo como se uma redoma ideológica proporcionasse a sensação de conforto da origem, mas que inspirou concretamente um cenário de caos e destruição. Algo que reflete a ambiência da casa e o nível de subordinação a que todos, de uma forma ou de outra, estão envolvidos.

Não é supérfluo lembrar o envolvimento dessa atmosfera com os efeitos do golpe no espírito brasileiro, colocando em marcha uma história regressiva quanto ao desenvolvimento humano e progressiva em relação à economia, dando a sensação de que passamos do engenho à indústria de desigualdades. Quanto maior o desenvolvimento industrial, menor a preocupação com as massas. Ideologicamente tudo

operava segundo manda o manual colonialista: uma manutenção dos conflitos pela brutalidade acompanhada, ao mesmo tempo, de uma fraseologia que transmitia a preservação do conforto da ordem direcionado àqueles que não se opunham ao regime. No *Relato*, ainda vemos a ambiência desse tipo de dominação pela figura da mãe. Nos romances de maturidade, essa função passará ao pai. A princípio, fica para nós esse quadro no qual o colonialismo e a disjunção temporal mantidas com o golpe vem refletido na impostura do domínio de Emilie que contraditoriamente se associa também a traços acolhedores. Um limite importante de ressaltar, mas que não impede de ver, até então, o gesto principal da obra, a saber: atravessar esse domínio pela palavra.

2.3. Outras vozes e dois afluentes: entre Emilie e a floresta

Entramos, agora, no terreno das diversas vozes que fazem parte da composição, reunindo um mosaico lírico a respeito das histórias que até então foram mencionadas sem um aprofundamento em seu conteúdo. A perspectiva da narração sofre alterações e o que vemos do inferno sugerido diversas vezes pela narradora passa a se esconder um pouco mais, ressaltando uma resistência do passado ofuscado pela fantasia preservacionista da matriarca. É como se aqueles que tivessem vivido a história familiar não quisessem se desvencilhar dessa estrutura montada pela mãe, sendo seus colaboradores diretos e indiretos que atuam na manutenção de tal estado de coisas. A sensação é de que a dor seria maior e ficamos oscilando entre a ruptura e a conciliação cínica. Não há interesse em desafiar o domínio da mãe e, a partir dele, cada um pode tirar algum proveito para si, embora o clima seja de tensão e, em alguns casos, de reprovação das atitudes senhoriais de Emilie.

Precisamos recordar que a narradora não só conta sua parte da história; ela também organiza as partes relatadas por outros personagens. Esse concerto de vozes tenta recuperar pela palavra a dimensão perdida da experiência com o passado, mais especificamente aquilo que a narradora e seu irmão não sabem. Apenas homens participam desse miolo do romance: Hakim, filho de Emilie; Dorner, um alemão radicado em Manaus; e o pai, marido de Emilie. Há dois capítulos para Hakim, um para Dorner e outro para o pai. Trata-se de um longo trajeto em que as personagens masculinas serão conhecidas e dá a entender que suas histórias têm importância fundamental para penetrar o passado como um todo. No entanto, a impressão é de que

todos os causos levam a Emilie ou tem como função elucidar um pouco mais sobre a matriarca e suas peculiaridades.

A narradora parece respeitar o fio que nasce espontaneamente dos encontros em que uma fala leva a outra: o encontro com Hakim no velório, depois a deixa para Dorner, passando pela carta do pai guardada pelo alemão e, por fim, o retorno a Hakim. Quase um jogo de compadres que apresenta uma cooperação entre os relatos e serve de orientação para construir uma organicidade. Ainda assim, fica uma pulga atrás da orelha, já que a matéria do discurso destes senhores, que parece destituir o passado de seu silêncio, mantém um estranho véu lírico sobre os acontecimentos e conflitos. A maior contribuição dessas passagens para a forma do romance é, provavelmente, apresentar uma divisão entre uma realidade ligada a Emilie e outra ligada à floresta amazônica. Se no princípio ficou expressa a relação entre o interesse de conhecer o passado a partir da história da matriarca, nesse momento, passa a ficar claro um movimento que leva os personagens para o ambiente externo, caracterizado pela cidade de Manaus e pela natureza. A lógica implica uma depuração do passado familiar que, em geral se concentra na figura da mãe, para que assim um segundo destino se anunciasse: o mundo das massas pauperizadas da província. Esse será o caminho a ser realizado pela narradora e parece justificar a especificidade desses relatos.

Serão quatro capítulos ao total que giram em torno de dois eixos, dois mundos que convivem no real, embora um seja isolado do outro pela redoma ideológica materna. Lidos separadamente não parecem despertar muito interesse, salvo àqueles que apreciam passagens em que há reflexões interessantes ainda que repetitivas sobre o tempo e a memória. São trechos que enfatizam o gozo dos personagens ao repassar as lembranças pelo discurso e, na maioria dos episódios, há que se tomar o cuidado de não cair em certos engodos de nostalgia. Embora estejamos falando de um romance enxuto, há muita gordura lírica nessas passagens que revelam menos pelo que contam do que por aquilo que mostram. Vale dizer que estamos falando de um intervalo de cem páginas em que o saldo geral é o esquema que ele apresenta ao se concluir, uma vez que logo após o relato de cada um é possível ver com mais definição o percurso das ideias.

Primeiro, Hakim com a “chave da memória” (HATOUM, 2008, p. 34) dá seu depoimento à narradora contando sobre a importância do relógio negro para mãe e a relação entre os pais no círculo de convivência da casa. Aqui ficam explicitadas algumas das características que darão à feição oriental um ar mais prazeroso em que a língua funciona como esse elemento conciliador entre o filho, o pai e a mãe. Portanto,

um filho que conta sobre a intimidade do lar. Avançando, temos o relato de Dorner, amigo da família, que revela a história do suicídio de Emir, irmão querido de Emilie, e conta também algumas particularidades a respeito do silencioso e inominado pai. A essa altura, as digressões sobre a floresta aumentam e dão a conhecer os contornos de uma área da cidade que, para os filhos, foi interditada pela mãe. De Dorner, há o gancho para o pai que conta sobre seus primeiros passos no Brasil e dá suas impressões sobre a floresta amazônica. Assim, nesses dois trechos o que sobressai é o ambiente externo com seus perigos e mistérios. Chegando ao fim desse arco, temos uma breve conclusão de Dorner a respeito da carta do pai e, na sequência, um longo trecho em que Hakim retoma sua fala declarando sua idolatria por Emilie e, ao mesmo tempo, revela as atitudes hediondas da mãe com os empregados e despossuídos da cidade. Há, com isso, uma bifurcação que realiza a volta ao lar e retrata um lamento em não conhecer o mundo exterior: a floresta amazônica e o mundo dos pobres. Uma parábola que começa no interior, segue pelo exterior e faz seu caminho de volta, terminando com as impressões de quem viveu basicamente para a mãe e se sente inconformado com certas práticas locais. Esse seria o esquema no qual refulgem as incursões desses senhores e que dá relevo a esse meio de romance. Uma preparação para que, posteriormente, a narradora possa fazer ela mesma suas viagens nos ambientes proibidos da cidade.

No *Relato*, a descentralização proporcionada pela estrutura de vozes parece indicar certa afinidade com o tempo no qual o romance foi escrito. Trata-se de conhecer uma realidade por meio de si e dos outros que compõem a história. No entanto, temos sempre essa impressão de que nos depoimentos de cada personagem há ecos de um mesmo vetor comum que oscila entre o silêncio e sua presença aguda, marcando o possível e o impossível no resgate dos fatos. Vemos que o método confessional pode incorrer, na forma, em certas ambiguidades manifestadas pelo próprio sentimento em relação ao passado. Em Hatoum, o apego pessoal está agarrado à gangorra com a crítica do mandonismo pequeno-burguês, o nível descalibrado de adoração funciona como o preço da denúncia, a fuga evita uma ruptura radical. Há uma oscilação entre aquilo que se quer reconhecer no passado e a distinção de seu esclarecimento no presente. Em outras palavras, a investigação pela memória, quando muito próxima da origem, revolve afetos de um sujeito em contradição com seus pilares de formação e os ataques ao outro rapidamente podem se converter em ataques contra si mesmo, assim como a voz do outro pode soar como uma parte daquilo que o constitui. O efeito gerado por tal procedimento gera confusão a respeito de como lidar com o social na obra que, no início

do percurso, fica muito próximo de uma matéria afetiva na qual se paga tributo pela culpa e acaba por gerar resistências das mais diversas, gozando pelo lirismo a fantasia ainda não atravessada da infância. Um gozo mortífero, a propósito, que destitui o sujeito de sua autonomia para reforçar o lugar regressivo em que o prazer está associado a satisfazer as vontades da mãe. O mecanismo formal, portanto, parece apontar para uma depuração das experiências desde um certo ponto de vista dominante que estrutura a posição das personagens no *Relato* e, a partir delas, podemos ter uma noção das frustrações e privações a que foram submetidas, assim como dos receios de confronto direto. Parece se ajustar, em alguma medida, ao sentimento que se formou ao longo dos anos com o regime militar, isto é, de uma *adoração forçada* que, ao final dos anos de 1980, no lugar de ser desafiada, fez com que o debate fosse controlado dentro dos níveis aceitáveis de conciliação com as demandas populares para formar a Nova República.

O estranhamento surgido do golpe não teve seu fim imediato após seu acontecimento. Ao contrário, a indigestão nacional correria anos a fio e suas consequências surtiriam efeito nos momentos de tensão pelos quais o Brasil passou quase intermitentemente. As greves do ABC paulista, a era da "transição democrática", a crise da "Nova República", o escândalo das poupanças no governo Collor, o absurdo desemprego do governo FHC, a crise do lulismo e, finalmente, o golpe de 2016. O *Relato* teve sua elaboração durante os anos finais da ditadura e respondeu em parte às impressões que norteavam a marcha da história naquele momento: uma espécie de *vitória ambígua*. O fim da ditadura como conquista do movimento de massas foi obrigado a lidar com a execução do processo de "transição lenta, gradual e segura" tutelado pelas classes dirigentes, mantendo mais do regime do que seria possível extirpar com uma íntegra vitória popular. A fatura formal que coloca em discussão o espírito da época parece corresponder ao sentimento, extremamente contraditório, despertado com a constituinte e a elaboração da Constituição de 1988. A novidade do momento é *como conciliar tantos interesses surgidos da consolidação das classes sociais no cenário político brasileiro pós-1964 e, do ponto de vista literário, como a forma do romance poderá responder à compreensão dessa realidade modificada.*[10]

[10] "Neste contexto, a carta constitucional de 1988 ganha um caráter algo paradoxal. Ela foi o fruto de um intenso processo de mobilização e negociação, em que os diferentes grupos sociais pressionaram para que a Constituição abrigasse seus interesses: sindicalistas, feministas, ambientalistas, movimento negro e povos indígenas, mas também grandes empresas, conglomerados de mídia, latifundiários, grileiros, igrejas e Forças Armadas. O resultado foi uma série de solução de compromisso que refletiam a correlação de forças do momento. Mais até do que soluções de compromisso, o texto constitucional abrigou um bom número de ambiguidades e de medidas cuja efetiva implantação foi postergada, à espera

Florestan Fernandes, no calor da hora, já havia feito duas perguntas de ouro que poderiam muito bem servir de síntese para as dúvidas que surgiram com a elaboração da Constituição de 1988: "continuidade ou ruptura?", "conciliação ou ruptura?"[11]. A fixação da ideia de ruptura a partir de um suposto ponto de vista das massas populares não refletia propriamente a dinâmica da constituinte. Sem negar que se tratava de um momento no qual as massas passaram a interagir mais vigorosamente na vida pública nacional, ainda não seria o caso de acentuar sua soberania frente o domínio dos de cima que, naquela ocasião, ainda que confrontados pela insatisfação da maioria do povo, detinham o controle dos meios para assegurar a transição sem revolução. Parece que em certos momentos de emergência da força popular há sempre uma ansiedade percorrendo a espinha brasileira antecipando uma novidade que ainda carece de conquista. A situação estava sendo guiada dentro das possibilidades e alternativas estruturadas pelas próprias classes dominantes e as pressões populares, por mais que agitassem o moinho das lutas de classes, estavam resignadas à dimensão institucional da constituinte. O clima era um misto de rebeldia e conformação com os limites impostos, uma vez que a organização das massas foi duramente abatida com as medidas repressivas aplicadas durante os anos de 1960 e 1970. O enfraquecimento e consequente destituição da luta armada, os rachas internos do PCB, os recuos de Jango, o terror burguês formaram um conjunto de fatores que ao longo dos anos desafiariam a classe trabalhadora a reorganizar-se na prática para alcançar novos horizontes no combate político.

No entanto, recuando um pouco mais na história, lembramos da fuga de Jango frente às ameaças do imperialismo, concedendo aos militares terreno mais do que livre para a imposição do golpe. Por mais que o Partido Comunista estivesse ativo na organização das massas, a liderança do movimento de massas estava concentrada em João Goulart, eleito pelo PTB, e as agitações do pré-1964 foram, de uma forma ou de outra, expressões populares guiadas por uma burguesia desejosa de emancipação econômica no cenário mundial. O recuo de Jango não só frustrou profundamente as ambições das massas, mas demonstrou o poder de uma classe que não estava mais disposta a negociar seus interesses com a camada de pauperizados da população porque já havia recorrido à aliança com o imperialismo estadunidense. No fim das contas, o que

---

de uma 'legislação complementar' que muitas vezes ainda não veio, décadas depois". Cf. MIGUEL, Luis Felipe. *O colapso da democracia no Brasil*: da Constituição ao golpe de 2016. São Paulo: Fund. Rosa Luxemburgo, Expressão popular, 2019, p. 53.

[11] FERNANDES, Florestan. A Constituição de 1988: conciliação ou ruptura?. In: *Florestan Fernandes na constituinte*: leituras para a reforma política. Sâo Paulo: Fundação Perseu Ábramo/ Expressão Popular, 2014, pp. 288-290.

se percebe, antes e depois da ditadura, é uma presença da burguesia enquanto classe dirigente dos movimentos de massas que são acionados à medida que são necessários para fazer avançar algum projeto de desenvolvimento. De Getúlio Vargas a Jango as conciliações e arranjos de direitos dos trabalhadores foram travados tendo como interesse a busca por soberania nacional, lê-se: uma soberania dentro de uma democracia burguesa que, pelos seus anseios, teria uma posição mais competitiva no mercado internacional e um projeto industrial que inflasse o mercado interno – o que se mostrou impossível do ponto de vista prático porque seria necessária uma ativa participação das massas em todo o processo democrático e isso o grosso da burguesia nacional nunca esteve disposta a aceitar ou conceder. Assim, depois da queda de Jango, resta-nos uma classe que escancarou seus interesses e os colocou no extremo oposto daqueles reivindicados pela classe trabalhadora. Temos, então, uma constante na dimensão do domínio – é a burguesia quem dá as cartas – com uma diferença: a partir da ditadura, nenhum projeto de desenvolvimento seria dirigido ao bem-estar da maioria da população; muito pelo contrário, desde então só se amplia o exército de desempregados e a pauperização, que passa a ser um dos pilares estratégicos para contenção das reivindicações das massas. O que vemos até hoje é o esforço infindável da classe empresarial em se vender e se legitimar como liderança na corrida pelo desenvolvimento e na resolução dos problemas econômico-sociais da nação. Quanto mais restrita se mostra, na realidade concreta, sua insuficiência civilizatória, mais ideologia se cria par abater o povo afetado pela economia de exceção. E, nessa ideologia, parece estar contido um elemento cristão fundamental a esse domínio: a gratidão pelas oportunidades num cenário de catástrofe naturalizada.

Em geral, parece que os pesos e contrapesos do *Relato* dão uma boa dimensão desse espírito conflituoso, cujas vozes ora pendem ao confronto com o passado, ora se deixam apoderar pelo discurso que lhes faz sombra. E, mais uma vez, o sentimento de que "continuidade significa recuar" (FERNANDES, 2018, p. 227-9) pressupõe uma reação que aponta para frente e que, contraditoriamente, se dirige ao passado como uma vivência modificada no presente. Trata-se de um novo estado material estruturado segundo leis próprias que, afetado pelo irracionalismo burguês, leva-nos a recuperação da experiência de uma fantasia vivida no passado. Diante de tal situação, as massas, apesar de terem seus próprios sonhos e interesses, encontram-se cada vez mais envolvidas pela presença da mentalidade e do ponto de vista burgueses, limitando o horizonte de possibilidades de transformação. Mesmo a constelação de partidos está

enclausurada na redoma contrarrevolucionária que se fortaleceu ao longo do século XX no mundo todo.

É aqui talvez que a obra de Hatoum, tomando-a em sentido geral, tenha uma contribuição curiosa e, no mínimo, intrigante: sem poder esperar a confissão daqueles que detém o domínio sobre a consciência que, por conta de seus interesses privados deslocados das próprias necessidades universais, acabaram tornando-a palco de uma peça que transita entre o trágico e o patético, caberia aos subordinados confessarem sobre suas histórias pessoais para que delas pudessem reconhecer o nível de domínio a que estão submetidos e, ao mesmo tempo, o automatismo de sua reprodução nos elos mais fracos da cadeia social. Parece um momento do qual a consciência, em meio aos picos de alienação do mundo contemporâneo, não consegue escapar se quiser continuar sua marcha rumo à construção de um mundo mais humano, pois já não haveria alternativa dentro da esfera burguesa, sequiosa de preservar-se contra qualquer ameaça interna e que inclusive ela mesma possa ter construído para si. É como se disséssemos que o velho procedimento da crítica da ideologia funcionasse pela confissão não de um em relação a ele mesmo, mas de um em relação ao outro.

Voltando ao romance, estamos diante de uma passagem longa em que sua estrutura integrada revela mais sobre sua função do que as partes isoladas. Há dois mundos e partimos do passado da mãe para conhecer o exterior. Hakim está com a palavra. Ele é o queridinho da mãe, um tagarela dócil, tímido, recatado, prestativo e carinhoso; possui um fascínio comovente por ela e seus esforços sempre se destinaram a conhecer melhor os segredos que rondavam a aura mágica da matriarca e por tabela de seu pai. O que conta de si está sempre em relação ao que conta de Emilie, como se não tivesse conseguido separar as duas esferas da vida e suas posturas iniciais passam a assumir um tom de extremo deleite pelo passado. Decide iniciar seu relato pela história de fixação de Emilie pelo seu relógio. Tudo ocorre em Trípoli quando a personagem se sente frustrada ao se separar dos pais e decide entrar no convento. Eles estavam em viagem ao Brasil, buscando novos ares para a família e, diante da situação, a moça entra para o convento. Seus irmãos ficam preocupados e um deles, Emir, ao descobrir onde estava a irmã, vai em busca de seu resgate. Ele faz uma encenação de suicídio e a convence a sair de lá. Emilie acumula mais uma frustração e elege o relógio como objeto que estaria ligado a seu vínculo com Deus e a igreja católica: “Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e

de seu Verbo" (HATOUM, 2008, p. 37). O som do relógio não revela mais do que o próprio poder e influência que Emilie outorga a si mesma.

Há, portanto, dois pontos nevrálgicos da relação da matriarca com o relógio: a sua separação dos pais e a sua separação da igreja pela chantagem emocional do irmão. Uma coisa leva à outra e, finalmente, configura-se uma situação de perda. A presença do relógio serve como um mediador das transições e pretende suturar uma ferida adquirida nos anos de juventude que a impossibilitaram de viver uma vida em harmonia com a família e, em seguida, com a igreja. A ilusão de completude diante do reconhecimento da perda é o que o relógio guarda como segredo da matriarca e, justamente por isso, a fixação nesse objeto faz dele um tapa buraco para a angústia da personagem. É o modo pelo qual ela encontrou reestabelecer seu domínio sobre as perdas e daí a competição da qual a narradora nos fala no primeiro capítulo. O tempo, para Emilie, é uma forma de expressão de seu domínio determinado pelo medo em relação às perdas do passado. A operação é contraditória. Pensamos que ela poderia realizar tal procedimento justamente porque não vive mais aquela experiência de desamparo, mas é precisamente porque revive dia a dia essa fantasia de juventude, porque não conseguiu superá-la, que precisa congelar o tempo no mundo familiar, o que dá a ela a ilusão de harmonia e que, por consequência, passa aos outros como uma espécie de prisão temporal. A caridade cristã é mais um operador de sentido que a faz recrutar inúmeros agregados entre as pessoas necessitadas da cidade. O que, por um lado, parece um gesto acolhedor, funciona na prática como mais uma estratégia de seu domínio sobre os outros, criando mais subordinados a partir de um processo acumulativo que a reveste como uma fortaleza. Seu domínio existe na base do medo e, consequentemente, atua como moderador para o círculo moral que envolve a todos: o medo que reúne a todos é o medo de se desprender da dependência. Trata-se da extensão do desamparo da matriarca aos subordinados. Emilie defende-se das perdas do passado estimulando, nos outros, a dependência, o que a permite colocar-se numa posição superior.

Mas não esqueçamos que tudo ocorre no Líbano e preservar o relógio ou o tempo é igualmente uma preservação daquela memória que é fundadora para Emilie e se repete na sua vida como forma dessa harmonia forçada na qual a experiência do outro parece estar sufocada. Nada mais interessante para quem sofre de uma angústia como essa que traga de casa o oriente para a cidade de destino. Atenção: não se trata apenas de uma manutenção do lugar de origem na cidade de destino mediada pela saudade;

trata-se, sobretudo, de um elemento fundamental para compreender a estrutura de seu domínio no plano formal do romance. Assim como a relação com a igreja, o Oriente funcionará como esse espaço que remonta um ambiente de totalidade ilusória na qual tudo aparentemente está em seu lugar. Associado ao catolicismo, ambos atuam como os vetores pelos quais a matriarca cria um ambiente de segurança para sua família e através dele destila seus poderes. Um "certo" oriente poderia ser tomado, então, como algo estranho na medida que está vinculado diretamente à maquina geradora dos incômodos. Não parece em vão que Hakim parte desse episódio para falar das disputas caseiras entre o pai e a mãe.

É curiosa a forma pela qual tudo parecer cheirar mal. Há um odor de podre no ar e, na sequência, o associa diretamente à presença de Hindié Conceição, amiga de Emilie. Um incômodo gerado por ciúmes, talvez, ou por haver nessa amizade algo que desestabilizasse o casamento de seus pais; uma ojeriza ao próprio cheiro da moça e a seus hábitos inconvenientes; todos esses são motivos marcados pelo relator, ainda que o mais provável seja aquele não dito, de outra natureza. É, justamente, o momento em que surge o pai. Muçulmano silencioso, antissocial e, episodicamente, colérico. A cena na qual ele se inscreve não tem motivação clara: temos a noção de que uma atitude de Hindié o provocou e ele decide, no meio de uma festa de família, sair de casa fazendo uma cena pública logo após quebrar vários dos santinhos de Emilie. Se foi a amiga da mãe que despertou sua insatisfação, por que acabar com a coleção da esposa? Parece que há algo inscrito e não revelado propriamente. Embora a devoção do filho pela mãe seja a principal característica do discurso, há lapsos de identificação com o pai que só mais tarde, quando Hakim aprende a língua árabe, serão expostos com ênfase. Ao comentar sobre Hindié, percebe-se um desses momentos nos quais o filho, embora do lado da mãe, esteja discretamente sinalizando uma afiliação com o lado paterno e Hindié parece cumprir essa função que permite conectá-los. Depois de uma dura descrição da amiga da mãe feita por Hakim, ele a coroa com o juízo paterno: "Meu pai dizia que era um cheiro mais enjoativo que o do gato maracajá" (HATOUM, 2008, p. 40), e tudo indica que extrai um prazer desse julgamento.

A fuga do pai ocorre, Emilie fica extremamente abatida e põe Hakim na cadeira do pai, em quem se apoia até o fim da festa. Dias depois ele é resgatado. A disputa com a mãe tem como motivo a diferença religiosa, embora também seja dito que eles conviviam bem a respeito de suas escolhas independentes. Mais tarde, após a reconciliação do casal, uma brincadeira de gato e rato se instala comicamente e a série

de atitudes provocativas vinculadas à religiosidade de cada um toma conta da relação. É nesse clima de tensão que Hakim introduz a questão da língua, o que será determinante para compreender os motivos da exposição. Ao ver a mãe escrever linhas incompreensíveis e depois de ouvir o pai recitando mantras islâmicos nos seus aposentos, desenvolve-se nele a admiração pela língua árabe: "Desde então, cresceu em mim um fascínio, uma curiosidade desmesurada pelas três linhas rabiscadas por Emilie e pela voz de meu pai" (HATOUM, 2008, p. 54). O árabe é ensinado a Hakim pela matriarca, o que assume uma feição de "língua-mãe"; no entanto, a impressão relatada pelo filho é a de um encontro tormentoso, o que retoma a atmosfera de tensão que vigora no casal:

> [...]como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras. (HATOUM, 2008, p. 55).

A imagem de dois rios que fazem parte de um grande manancial é evocada diversas vezes no romance. Os dualismos apresentados passeiam pelo simbolismo da floresta amazônica e conferem indicativo que antecipa um dos destinos do enredo. Em Hakim, a língua aparece como esse código que permite decifrar o mistério que envolve o pai e a mãe. Ele não só adquire uma chave que dá acesso ao outro, mas encontra um caminho pelo qual se deixa levar e, momentaneamente, alcançar uma conciliação com os pais. No momento em que a narradora alude aos rios ao início do romance, a oposição sugere uma tensão entre Oriente e Manaus. Aqui, é o próprio Oriente que está dividido em dois: uma parte católica – a mãe – e outra muçulmana – o pai. Hakim é arrebatado pelo segredo de ambos e a língua aparece como instrumento que resolve, em certo sentido, as tensões religiosas para o jovem. Ele não cansa de dar exemplos a partir dos quais marca sua posição subserviente ao lado da mãe, o que não se resume diretamente a uma postura contrária ao pai. É justamente nesse ponto que a entrada da língua não só permite revelar o baú com os segredos de Emilie e sua obsessão pela

seguridade da família; o idioma, sobretudo, serve como uma ponte para atravessar o silêncio do pai, de onde se projeta uma identificação tardia entre ambos: "[...] da minha boca jorraram as palavras que ele acabara de falar, que sempre falava antes de cada refeição. [...] Ele me olhou, e aquele olhar, que durou o tempo de um espasmo, fulgurava como o olhar de um recém-nascido ofuscado pelo impacto da primeira explosão e luz." (HATOUM, 2008, p. 56). A menção ao pai que remonta seu caráter "lúdico" mais do que tristonho, ressalta o que posteriormente se estruturará a partir dele como uma via alternativa para além do âmbito doméstico, apesar de estabelecer uma continuidade com a mãe. Algo que aponta para fora da origem e permite desenvolver o sujeito – é bom lembrar que o pai, no caso avô, encoraja a narradora a sair de casa e buscar seus desejos. As fugas de cada membro familiar ocorrem gradualmente conforme o clima se torna insustentável – Samara Délia e Hakim – ou inoportuno – os outros irmãos. A referência à língua-mãe não se dirige à Hakim, já que é brasileiro, mas precisamente a Emilie que a ensinou ao filho; no entanto, atar-se ao pai demonstra, de modo distinto, uma linguagem que escapa de sua raiz familiar e "soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras". Não há resquícios de pesar nessa proposição e se destina a identificar um outro lugar da casa em que a vida aparece separada, isolada e, ainda assim, mais satisfeita em sua atmosfera silenciosa. O pai, portanto, não está aqui para antagonizar propriamente com mãe, mas para determinar uma opção de sentido em relação ao domínio materno. A língua é materna em sua apropriação, mas tem seu ponto cego no pai que age como a linguagem que não está no centro de gravidade familiar e, por isso, coloca-se uma espécie de estrangeiro dentro de casa. O que estimula ainda mais a leitura é observar como esse campo se torna mais atrativo do que o primeiro no qual o desejo de Hakim parece atrofiado pelo da mãe. Em outras palavras, a quebra do silêncio de ambos ocorre de formas distintas: enquanto o silêncio reportado à mãe é fruto do mando, o silêncio do pai traduz suas vontades de resguardo contra essa mesma ordem com a qual se convive de forma consentida. Daí, talvez, o real motivo para a briga entre os dois.

De dois orientes, retomamos a duas vidas na qual Manaus e o mundo árabe reconstituem o par para dar dimensão da vida dentro e fora de casa. O que gradativamente vai ocorrendo é um movimento que tem por objetivo conhecer o interior, associado à família, embora seja guiado majoritariamente pelo descobrimento da vida de Emilie, que vai se dirigindo à cidade e, finalmente, alcança a floresta. O contato inicial se dá na forma de abstrações, impressões tomadas pelas histórias de

quem conheceu o mundo exterior – Dorner e o pai – para que, posteriormente, a própria narradora possa enveredar-se pela mata e contar um pouco do que vê com seus próprios olhos.

A palavra passa ao alemão e a cidade, "corroída pela solidão e decadência" (HATOUM, 2008, 68), é posta em primeiro plano. Dorner é fotógrafo e intelectual, um estrangeiro que possui uma espécie de encantamento paradoxal pelo Brasil e dá muitas das impressões que obtemos de Manaus e de experiências na floresta. A dimensão do olhar ganha relevo pela câmera fotográfica e o saldo principal é uma fixação imagética do sujeito que transita em um tempo paralisado: "como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria" (HATOUM, 2008, p. 68). Manaus é retratada como inerte ao tempo e a ela está associada, segundo as avaliações do relator, uma decadência das velhas classes senhoriais: "uma dessas famílias que no início do século eram capazes de alterar o humor e o destino de quase toda a população urbana e interiorana, porque controlavam a navegação fluvial e o comércio de alimentos." (HATOUM, 2008, p. 68). Não parece tão imóvel assim, já que a referência às classes dominantes sinaliza sobre uma mudança na ordem social. Obtém-se um juízo no mínimo estranho a partir desse vínculo caracterizado pela perda de eficácia de uma classe dominante no seu auge, como se essa classe fosse quase a responsável pelo movimento social, o que, sob o ponto de vista das transformações concretas se tratando da realidade brasileira, pode gerar inúmeras complicações. Ainda assim, observa-se que se trata de um estrangeiro e sua articulação de ideias pode estar moldada por juízos limitados a respeito de Manaus. Tirando um primeiro balanço, percebe-se que o efeito expressivo da atmosfera decadente é a de uma suspensão temporal, na qual a cidade tende a um comportamento *sui generis* no qual aquilo que decai tende à imobilidade.

O clima da cidade é nebuloso e parece esgotar os sentidos conforme as palavras de um trabalhador local: "o olhar não se decide por nada" (HATOUM, 2008, p. 72). O cenário, descrito dessa maneira, serve de palco para o suicídio de Emir, evento que choca a todos e desaloja Manaus de sua quietude:

> É assim a vida na província: um amigo teu desaparece, e logo uma atmosfera mórbida toma conta da cidade; surgem, primeiro, as indagações indiscretas; depois, as insinuações perversas e delirantes sobre a vida da vítima, quando ainda não acreditamos na perda do amigo, e o nosso sentimento oscila entre a esperança da sobrevivência e a nostalgia que já se configura, até se

> tornar uma comunicação secreta, uma conversa silenciosa com o passado. (HATOUM, 2008, p. 74)

Vale dizer: estamos no momento em que apenas os irmãos Emilie, Emílio e Emir viviam na cidade, sem filhos e casamento. Tudo indica que o suicídio de Emir cumpre o papel formal de *abrir caminho para que a cidade fale*. Emir possuía "uma expressão estranha, o olhar de quem não reconhece mais ninguém"; no contato com Dorner, "emitiu um som apagado, palavras enigmáticas"; "ele queria se desvencilhar de mim [Dorner] e do mundo todo" (HATOUM, 2008, p. 69). Ao mesmo tempo que Emir carregava um ar incompreensível, "ele tinha esse dom de narrar e convencer com a voz o interlocutor, com a voz, não exatamente com as palavras" (HATOUM, 2008, p. 69). "Emir não era como os outros imigrantes, não se embrenhava no interior enfrentando as feras e padecendo as febres", "Emir se esquivava de tudo, ele tinha um olhar meio perdido, de alguém que conversa contigo, te olha no rosto, mas é o olhar de uma pessoa ausente." (HATOUM, 2008, p. 69-70). Uma vida que se resumia a "passeios matinais" pela cidade e, pelas sugestões do alemão, uma alma deixada na França pela "memória de um amor em Marselha" (HATOUM, 2008, p. 70).

Emir já havia ensaiado um possível suicídio ao tirar Emilie do convento, mas naquela ocasião obteve êxito quanto a seu propósito ameaçador. Agora, não há ameaça, há apenas uma angústia calada. Parece que a mudança de ares não fez bem a ele. Ainda que gostasse de andar pelas ruas da cidade, a impressão de andança errante e esvaziada de sentido apresenta uma personagem que, se existiu, só se deu a ver próxima da morte. Creio se tratar de um tipo de *flanêur* angustiado, que não revela muito pelo que fala, já que a voz sobressaía à habilidade com as palavras, mas que comunica algo para além de si por meio da falência vital. Portanto, um senhor que encarna bem a nebulosidade na qual a cidade está envolvida a essa altura. Em seu silêncio repousa certa amargura que a cidade também encarna do ponto de vista de Dorner, criando uma ponte entre o não dito de Emir e o burburinho que assola a província durante o luto. Já que a vida em Manaus está com sinal negativo, parece que a alternativa possível é aproveitar os momentos fúnebres para exaltar um pouco os ânimos daqueles que vivem à deriva do tempo do mundo moderno. Um acontecimento que, sobretudo, faz mover as engrenagens do trabalho e podemos perceber certa agitação em meio ao cais quando todos estão em busca do corpo afogado de Emir. O que parece não ser em vão do ponto de vista formal, uma vez que ao entrarmos em contato com o Rio Negro, uma espécie de fronteira entre

a floresta e a cidade, temos a impressão e uma ambiência de penúria e imprecisão que organiza os dois mundos aparentemente divididos e que se reunirão em momento oportuno pela voz da narradora.

Portanto, o choque do suicídio de Emir figura como um tipo de alavanca para dar a ver, parcial e inicialmente, alguns dos expedientes da província, marcada pelo signo da negatividade sobre a qual temos a impressão de não se mover fora de seu âmbito inerte, ainda girando sobre seu próprio eixo, dando-se a conhecer. Uma contradição comum, mais uma vez, entre nós que experienciamos o movimento concreto da sociedade pelo recuo da imaginação até os fantasmas do passado. Não seria exagero, salvo engano do crítico, dizer que um dos potenciais do método confessional possa ajudar na mutação da fantasia pela qual nos orientamos para compreender a sociedade brasileira. É dizer: repassar o passado para reconhecer suas diferenças com o presente modificado, o que seria proveitoso na medida em que se atravessa uma determinada visão de mundo para identificar, ao longo do caminho, que ela orienta, mas não se aplica à situação contemporânea. As vozes que falam no sujeito brasileiro geralmente estão associadas a imagens anteriores ao século XX. Por que não imaginar que, ao fim do percurso da fantasia, não vejamos mais a reprodução de um senhor de engenho, mas a de um burguês acocorado em seu domínio de homem cordial; não vejamos mais um escravo, mas um trabalhador que pena justamente por ser "livre" para vender sua força de trabalho? São questões que demonstram os avanços a que conseguimos chegar e os recuos que precisamos fazer para tentar decifrar uma saída, do ponto de vista das massas populares, a respeito do nosso problemático cotidiano de superexploração. Em certa medida, o início da obra de Hatoum aponta para a formação – um passado que tem força própria e nos atiça pelo que não consegue comunicar, impedindo a transformação do humano na sociedade brasileira – e, ao mesmo tempo, para as fantasias das quais não conseguimos nos desgrudar, pelas quais o dominante goza reiteradamente quando tratamos das questões do presente – as reiteradas dinâmicas de brutalidade destinadas às classes populares. A meu ver, este é um dos pontos altos de sua ficção que alcançamos na experiência de leitura, tendo em mente que o percurso realizado pela narradora ao tentar resgatar o vínculo perdido com a experiência do passado sinaliza os dois estágios de começo de análise, isto é, tanto aquele ponto em que se goza pelo saudosismo e pela admiração às figuras filiais quanto o inevitável momento da travessia pela memória que permite, através do reconhecimento das fantasias, enxergar algo além delas que se localiza no presente. Dito de outro modo: se

há um passado real que precisamos superar, há proveniente dele uma fantasia que devemos atravessar. Uma memória que não se constrói pelo mero empilhamento de fatos; mas, principalmente, pela carga sentimental em relação à particularidade do processo histórico que envolve sujeito e país. O ponto de vista, portanto, é o foco principal da obra em que fica clara a dinâmica pela qual aspectos de uma determinada realidade são compreendidos pelo sujeito. Atravessar a fantasia, portanto, permite modificá-la gerando um novo ponto de vista, elaborado a partir dos escombros de um outro dominante que regia o modo de ver o mundo.

Apesar disso, quando observamos o quadro social no qual o *Relato* foi escrito e publicado – Diretas já, redemocratização, abertura política –, percebemos uma disjunção entre a forma do romance e seu tempo, o que nesse caso se mostrará extremamente produtivo. É aqui que ele está em sinergia com o espírito que agoniza sob a tumba reluzente do cinismo destilado pela mídia da época. Tudo na década de 1980 parecia apontar para frente: a "superação" da ditadura, a entrada ainda maior do Brasil na economia mundial, as fraseologias globalistas dos gurus estadunidenses. Uma injeção de otimismo foi aplicada no espírito brasileiro e correspondia ao momento de transição. No entanto, a intenção trágica é o que salta à vista no romance, um olhar sério, como diria Auerbach, sobre os problemas da formação do sujeito e o rumo das coisas, introduzindo uma disputa tácita que ainda não possui meios concretos para a tomada de ação transformadora da realidade. Trata-se, a meu ver, de um estágio da consciência, pelo qual ela precisa passar, e tem por intuito acompanhar os processos que a levaram a se confundir com uma presença dominante, agindo no recalcamento dos altos níveis de discussão do pré-1964 que passam a latejar no espírito sem encontrar uma morada adequada àquele momento.

Se, por um lado, o clima era de um otimismo quase cego, Hatoum, na contramão, pressente pelos incômodos de sua formação a partir do golpe um frio na espinha quanto às mudanças que o Brasil presenciava anos depois. Vestimo-nos mais uma vez com a moda intelectual do império para receber o baile de máscaras da globalização que significava, em geral, um avanço apenas para a burguesia internacionalizada, o que se confirmou cada vez mais após o fim da URSS. O que Robert Kurz chamou de "colapso da modernização"[12] nada mais é, sem cair nas digressões abstratas do teórico, do que a *recusa*, por parte da burguesia organizada

[12] KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

internacionalmente, em destinar à maioria das massas a civilização que quer construir para si própria. Trata-se da disjunção entre desenvolvimento técnico-científico e o bem-estar da humanidade em geral. Na periferia do capitalismo, esse movimento é nítido de nascença, pois nutrir humanismos de cima para baixo, salvo quando na primeira metade do século XX havia algum interesse em convergir forças para alcançar um lugar mais proveitoso na economia mundial. As expectativas civilizatórias tendem a se frustrar a cada ano seguido do golpe de 1964 e, chegada a década de 1980, todo o furor de um cenário nacional ávido por desenvolvimento humano é dissimulado pela retórica democrático-burguesa que ganha sua expressão na constituinte.[13] Eis o momento em que o autor olha para trás, isto é, para a nossa formação num período em que tudo apontava para a sua gloriosa superação. O concerto de vozes otimistas parecia estar fazendo muito barulho por nada, uma vez que a anistia de 1979 já havia botado uma suposta pá de cal no julgamento de torturadores e agentes da repressão. Hatoum teve uma boa intuição e isso se revela na forma pelo modo como estrutura tragicamente as suas obras, fazendo ressoar as posições em jogo na estrutura de nossa formação liberal-escravista para tenta organizar no meio do caos do passado as vozes que orientam o presente.

Reatando com o romance, nota-se que no passado há enigmas que precisam ser decifrados, do contrário eles devorarão o sujeito. Os silêncios, ora inacessíveis, ora clarividentes, expressam modalizações entre as personagens e os espaços da narrativa que contribuem articulados entre si para identificar uma paisagem perdida da infância da narradora e, ainda muito timidamente, do Brasil. A palavra do estrangeiro é revestida da preocupação de compreender o outro, selvagem, mudo ou plácido que se coloca diante de si. A bem da verdade, o alemão parece ser só mais um dos estrangeiros entre tantos outros no romance, transparecendo para nós uma velha abordagem da pátria

[13] "Na minha opinião é incompatível convocar a Assemblei Nacional Constituinte mantendo-se um regime ditatorial com o controle do sistema de poder. As duas coisas não podem andar juntas. Para uma Assembleia nacional Constituinte ser convocada é necessário que haja um mínimo de liberdade política, para que os movimentos políticos possam mobilizar suas forças e para que a representação possa ter eficácia. Sem a eficácia da representação, a Assembleia Constituinte é uma ficção." (FERNANDES, Florestan. Entrevista com José Tadeu Arantes. In: *Brasil: em compasso de espera*: pequenos escritos políticos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 319.). Florestan já anunciava, em 1977, as contradições de uma constituinte em meio a um cenário de poder intransigente da burguesia e dos militares. Parece que depois de anos podemos resgatar a sensação do grande sociólogo e ajustá-la, na medida do possível, ao ambiente de 1988. Parece que, mesmo depois da abertura política, a constituinte não serviu propriamente de instrumento ao povo, mas como recurso institucional para concentrar as disputas fora dos espaços populares. Embora houvesse presença dos movimentos populares nas trincheiras das lutas de classes, não havia nem organização nem ecos suficientes para esboçar alguma ação mais impositiva por parte das massas para forçar as classes dominantes em seu próprio terreno.

através da distância do exílio que é marcada mais subjetivamente do que espacialmente. Se no *Relato* o espaço aparece como determinante das relações entre as personagens e o tempo, ele existe enquanto premissa para os lugares simbólicos que atiçam o sentimento. Uma experiência que se dimensiona muito mais pela tentativa de reconstrução do objeto pela abstração e reconhece o espaço como vetor para os jogos mentais. A reconstituição espacial do romance está diretamente associada, portanto, ao modo como as personagens se relacionam com a palavra. É a palavra que dá acesso aos espaços familiares, irreconhecíveis e interditados do passado. Tudo passa por ela e pelo modo como se constrói a partir de um ponto de vista: "E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo?" (HATOUM, 2008, p. 75). O espaço torna-se o campo de ação e reflexão nesse jogo entre o eu e o outro no qual eles próprios figuram como a sede da palavra que ora ofusca ora amplia a visão.

O relato de Dorner dá ênfase ao mal-estar contido em Emir que produz seu destino trágico e sacode Manaus. O desfecho da cena leva à figura do pai. O pretendente ajuda Emilie após o suicídio do irmão e conquista o coração da moça. Da morte ao casamento obtém-se um arco em que um elo é perdido para dar lugar a outro laço, de onde se produz a estranha família que abriga as páginas do romance. Da cidade, partimos agora para o interior da mata e quem nos guia é o pai em sua viagem que o fez conhecer o Brasil.

Não espanta que o silêncio do pai seja o modulador inicial das interações com a floresta, uma vez que o desconhecido, no romance, é muitas vezes uma voz calada. No entanto, para além das histórias contadas sobre seu tio Hanna, que serviu de combatente pelo Brasil no início do século XX e acabou por se instalar definitivamente no coração da Amazônia, o que mais chama a atenção é a associação do pai à natureza. Normalmente, essa relação está associada a personagens femininas, principalmente maternas e, aqui, ela está nas antípodas criando laço com o masculino/paterno. Creio que as razões para isso sejam as mesmas que norteavam as histórias de aventuras de épicas clássicas, isto é, a natureza aqui é simbolizada pela aventura, pelo exterior, pelo incompreensível, pelo perigo, todos traços associados ao homem que pretende desbravar o mundo. Nesse ponto, o *Relato* parece recair em certos clichês ao diferenciar homens e mulheres pelo âmbito interno e externo; no entanto, creio que esse aparente senso comum tenha uma função mais interessante.

A mãe está associada ao familiar/doméstico/citadino, mediando as relações entre a vida cotidiana, enquanto que o pai, no seu aspecto de estrangeiro e aventureiro, cala

no interior, mas dá acesso ao desconhecido da Amazônia. A força da personagem feminina é vinculada ao domínio que estrutura a vida no âmbito civilizatório; já o homem não possui um domínio claro, a floresta é uma espécie de terra de ninguém na qual cada um faz o que pode para sobreviver. O lar como ambiente de reclusão figura ao mesmo tempo como o que se alastra pelo domínio da matriarca, ganhando capilaridade pelos filhos e agregados. A floresta, embora tenha amplitude espacial, parece mais fechada justamente porque não entra no campo inteligível do domínio familiar, seja pelas proibições da mãe ou pelo silêncio do pai. Novamente, passamos pelo pai para voltar à Emilie. Tudo passa por ela. Portanto, o que parece clichê atua contraintuitivamente trocando o sinal entre o público e o privado. O lar se torna uma alegoria do público que se dirige à cidade e à estrutura social vista desde as relações familiares, enquanto a floresta, como um mundo à parte, figura como espaço privado – de privação – por estar isolada do lar. Temos a sensação de que a linguagem fixada na origem anula um pouco o lastro de sentido sobre a vida que tem sua continuidade no mundo exterior. Por isso, talvez, desbravar o silêncio da mãe signifique reconhecer a estrutura do mando e da ordem pela qual as relações se orientam, enquanto que atravessar o silêncio do pai diga algo para além dessa atmosfera na qual o mundo se apresenta restringido. Não se trata, sobretudo, de ver na figura do pai alguém de boas intenções; ele cumpre uma função na narrativa de estruturar o mundo desconhecido pela narradora antes que ela mesma avance em direção a romper as fronteiras da cidade. Os aparentes clichês, portanto, tem uma função formal inversa do esperado em que o feminino se perpetua pela força enquanto que o masculino está associado a certa fluidez que não se cria no âmbito doméstico: “rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito” (HATOUM, 2008, p. 81). Dois mundos que não dialogam entre si, ainda que convivam no mesmo espaço. O espelhamento, aqui, difere daquele descrito pela narradora ao início do romance em que se tinha a impressão do poder dos objetos que apontava para o poder materno.

> Chegamos, enfim, na cidade de Hanna, numa noite de intenso calor. Já não sabia há quanto tempo viajávamos e nada, a não ser a voz do comandante da embarcação, anunciou que tínhamos atracado à beira de um porto. Da proa ou de qualquer ponto do barco, nenhuma luz artificial era visível para alguém que mirasse o horizonte; mas bastava alçar um pouco a cabeça para que o olhar deparasse com uma festa de astros que se

> projetavam na superfície do rio, alongando-se por uma infindável linha imaginária ao longo do barco; a escuridão nos indicava ser ali a fronteira entre a terra e a água.
> Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu. (HATOUM, 2008, p. 82)

A plasticidade da cena assume o tom do belo que se apresenta para o imigrante recém-chegado. Temos a impressão de que o espaço da floresta tem suas próprias leis de aparição e a paisagem se forma a partir de uma alternância entre escuridão e luminosidade. Quanto mais a floresta dá a ver, mais fascinante é seu aspecto paradisíaco, algo que expressa um pouco do exotismo atribuído ao olhar do viajante quando encontra uma terra de belezas naturais. O rio como lugar de reprodução do céu funciona como meio pelo qual se fundam matéria e abstração, isto é, uma natureza idealizada que contrasta com a prosa da cidade. No entanto, essa aura é rapidamente quebrada pelo choque de realidade com o qual o pai se defronta ao pisar em terra firme: "e de uma mancha escura alastrada diante do barco, nasceu a cidade" (HATOUM, 2008, p. 82). Uma apreensão um tanto simplista em comparação com o relato lírico da cena de chegada que focava o rio como cenário para idealizações. Daí sucede a familiaridade com o local em relação à terra natal: "Não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país" (HATOUM, 2008, p. 82). As histórias contadas pelo tio Hanna contribuíram para instigar as ilusões do pai em sua chegada, mas notoriamente, depois de se encantar com a imagem da noite no rio, a luz do sol parece trazer alguns incômodos: "Todos estavam descalços, boquiabertos e talvez tristes. Alguns não conseguiam dissimular a expressão dos famintos." (HATOUM, 2008, p. 83).

A história se estende mais um pouco e, ao procurar seu tio, encontra inesperadamente um filho deixado por ele e, assim, descobre que Hanna estava morto. As figuras de Hanna e do filho são outros dos tantos duplos que povoam a narrativa. No

entanto, o jogo das reproduções na floresta é marcado pela familiaridade do pai com seu lugar de origem, algo que se repete aqui e que o torna mais adaptado ao espaço local. A natureza, portanto, parece ser esse lugar de penúria, enquanto o rio é apresentado como um modulador entre mundos: ideal e concreto, urbano e natural, prosaico e lírico. Há um pouco de Guimarães Rosa aqui, embora a cidade de Manaus e a floresta amazônica, diferente das alturas metafísicas do sertão rosiano, estejam funcionando como ambientes de catástrofe humana. É dessa figuração do rio que o autor irá unir, em breve, dois mundos não tão diferentes quando vistos de perto. Desse modo, a contribuição do pai vai na direção da floresta e encontra seu repouso na ambição de casamento com Emilie, uma das moças cotejadas da cidade. No fim, ficamos com a sensação de que o pai buscava mansidão frente à vida conturbada do imigrante aventureiro e a encontra numa das senhoras que detinham prestígio na cidade, além do desejo de preservação do oriente no ambiente do lar. É justamente esse o ponto em que ambos se conjugam: no pai há uma natureza que foi deixada de lado em nome da busca por uma estabilidade familiar, o que gira em torno da manutenção da origem e do modo como se associa à sociedade burguesa, reproduzindo-se pelo esquecimento do mundo do outro, aquele que lhe serve para exploração.

Neste momento da narrativa, a palavra volta rapidamente a Dorner, que conclui o seu mosaico reflexivo sobre o pai e Emir. O alemão sai da foto para entrar no livro. Dito de outro modo, ele deixa a fixação imagética para adentrar no mundo mais abstrato das histórias. É aí que a incidência do pai faz ressoar a leitura das escrituras sagradas do corão e das *Mil e uma Noites*, assim como as fotografias de Emir surgem como presença de uma angústia que não cessa de intervir no ambiente familiar:

> Emílio, teu tio, mandou buscar de Trieste a moldura oval do tamanho de um rosto humano; da Itália vieram também o mármore já lapidado e o cristal ligeiramente côncavo: este fazia parte da moldura que até hoje não criou fungos; está apenas um pouco embaçado, mas isso é atribuído ao tempo e a um eventual suspiro de indignação dos que, mesmo mortos, não se deixam observar passivamente. (HATOUM, 2008, p. 88)

Poderíamos dizer que se trata de uma angústia preservada numa bela moldura, isto é, algo que não quer ser atravessado e que persiste para a manutenção do espaço simbólico do domínio familiar. Eis o incômodo da narradora e como ela busca

aproximar-se da origem para saber as raízes das inquietudes. Vimos que ela está associada ao pesar da separação com o lugar da infância de Emilie e dos irmãos e, a partir disso, o que assegura essa reprodução é a recusa da separação: o oriente de Emilie corresponde ao sofrimento da vida em Manaus, apartada daquela que se desejava manter. Trazer o oriente consigo, nesse caso, é, em alguma medida, negar o Brasil, fazendo dele uma espécie de repositório para uma fantasia na qual a dominação é fruto do saudosismo. O que importa, então, do choque gerado com o suicídio de Emir? Ele leva ao ato uma indisposição que acometia os irmãos, que, para Emilie, surtia o efeito de uma defesa caracterizada pela solidificação de sua própria fortaleza autocentrada. A importância da preservação de Emir funciona como a proteção da angústia que serve de motor para a formação da família em Manaus nos moldes do desejo da mãe. Talvez por essa razão, Dorner sinalize tanto sobre a obsessão de Emilie em recuperar as fotos e de sua inclinação à escolha daquelas em que mais sobressaíam os traços do irmão associados diretamente à exposição do mal-estar: "esta, ao examinar as treze ampliações, deteve o olhar nas que definiam todos os contornos e detalhes do rosto do irmão" (HATOUM, 2008, p. 89). Os motivos da personagem são sempre supostos por Dorner e de suas intenções alcançamos algum sentido apenas pelos gestos e pelas escolhas da matriarca, cuja vontade deveria ser satisfeita: "Tive que ceder, como normalmente fazíamos quando Emilie perseverava" (HATOUM, 2008, p. 88).

A dor insuportável para Dorner era objeto de contemplação para a matriarca, que fez questão de estampá-la numa das paredes da casa. Salvar a memória do irmão não se reduz apenas ao aspecto afetivo da perda, mas principalmente ao sentido que ela carrega pela articulação dos elementos que a compõem. Um incômodo que atinge a todos e de onde surgem os sintomas das personagens. Emilie com sua sede de controle, o pai com sua busca por mansidão, Dorner com sua curiosidade pelo outro e por si mesmo, Hakim com seu anseio por justiça e liberdade, Samara Délia com sua vontade de paz e a narradora com sua procura por respostas. Todos estão interligados no tecido narrativo compondo os momentos que se referem ao todo no qual as relações estão sendo travadas; no entanto, aqueles que mais se associam ao gesto da narradora e parecem indicar pistas sobre a narração do romance são o pai, que desde sua carta aparece no relato de Dorner como um grande contador de histórias, e o próprio alemão, que traduz o instinto de descoberta no qual a narrativa se funda:

> Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção. Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciadas por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense. O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. (HATOUM, 2008, p. 90)

A quebra de silêncio do pai se limitava ao alemão e aos clientes da Parisiense. Suas histórias estão imbuídas de uma dissimulação oportuna na relação com os visitantes da lojinha. Mais do que mercadorias, esse pai vende e troca histórias: "Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros." (HATOUM, 2008, p. 90). O que vemos nele é algo que parece ser indiferente à angústia preservada pela mãe, mas ao contrário do que poderíamos imaginar está diretamente ligado ao mundo pequeno-burguês da Manaus de Hatoum. Sua extensão na loja é constituída pela sólida base da fortaleza de Emilie. O pai é precisamente um outro externo que se juntou a uma poderosa para fugir do mundo da floresta e, diante da angústia que serve de sustentação para o mundo familiar, resguarda-se no mundo das trocas. É a unidade entre um aventureiro e uma cautelosa ladrilhadora operando como uma estrutura contraditória e complementar do mundo burguês, o que falta a um é compensado pelo outro: o domínio arraigado à origem que se pretende naturalizado pela imposição teimosa do ponto de vista da mãe e um contador de histórias, que até algumas páginas atrás era reservado e silencioso, passando a palavra adiante. Sua relação com o livro é, em parte, a relação com a história na qual usa a palavra como moeda. A identificação de Dorner com o amigo é posta em dúvida justamente ao reconhecer o procedimento narrativo que o pai aplicava em seus relatos. O que parece admiração por parte do alemão pode muito bem tornar-se aquilo que se procura denunciar no mundo conectado da família e da cidade.

O regime de trocas é o que permite o deslizamento da percepção no qual "o que surpreende um homem hoje deverá surpreender, algum dia, toda a humanidade" e, da mesma forma, "aquela imagem protegida por uma lâmina de cristal pode evocar um morto de Manaus e os do mundo inteiro" (HATOUM, 2008, p. 90). Dado o cenário

formal em que o particular e o universal estão inseridos, não creio ser cuidadoso enxergar nessas palavras algo tão proveitoso quanto procura fazer soar. A "verdade duvidosa", embora seja interessante para dimensionar o campo da ficção, aparece como algo suspeitoso ligado diretamente aos interesses de uma personagem específica e que não traduz incômodo à situação em geral. Poderíamos dizer, no entanto, que há uma pequena viravolta ao final do discurso de Dorner onde presenciamos, de um modo tímido, a estrutura de disseminação do domínio pela história agindo contra si mesma, isto é, ele nos informa sobre as armas que poderiam contribuir para depor aquele que as empunha. Em outras palavras, a visão de cada um está submetida ao domínio familiar; a acomodação do discurso no nível da composição, no lugar de suturar, mostra o esforço para deixar aberta a ferida familiar. Mais do que perpetuar uma visão dominante pelo apagamento das feridas que a constitui, a verdade duvidosa permite deslocamentos imaginários que ativam a consciência do leitor. O que surpreende alguém pode não surpreender outros, isto é, dependerá sempre do plano a que está vinculado o ponto de vista daquele que observa: "o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro" (HATOUM, 2008, p. 90). O que resta ao final dos acontecimentos é a forma como serão contados e o modo como serão apreendidos, o que põe em foco justamente o olhar e, daí, a fixação de Dorner e de todo o romance na questão que se desdobra desde o sentido da visão. Se o ponto de vista é do dominante, não há duvidas: a identificação com o universal será organizada segundo seus valores. No entanto, e daí a viravolta, a história tem a capacidade de estruturar uma ordem discursiva segundo a expressão de várias posições subjetivas, o que permite o rompimento com a unilateralidade da visão. As personagens, no *Relato*, condescendem ao domínio da matriarca, o que não elimina o incômodo das relações sociais na província; ao contrário, estimula-o, tornando-o resultado da aceitação e idolatria. Dessa forma, a confissão daqueles que viveram sobre esse domínio surte efeito reverso: no lugar de reproduzir essa ordem, mostra sua decadência moral e material.

É justamente nesse aspecto que o *Relato* se engrandece: quando mostra a história de indivíduos sempre mediada pela história de um outro. O que está no objeto é algo do sujeito que ele ainda não reconhece em si próprio ou que está em vias de reconhecer e, para isso, precisa projetar-se nesse outro que funciona como sede de impedimentos e aberturas para aquilo que se busca e que não se sabe. O outro revela para e no sujeito os seus desejos e seus antagonismos e, consequentemente, a relação de forças nas quais estão envolvidas as vozes que compõem a cena. O exemplo vem de Emir: a sua morte

evoca uma angústia da separação com um determinado lugar de fundação na juventude – a saída da terra natal e a impossibilidade amorosa. Essa angústia funciona na medida em que serve de motor para estruturar o mundo familiar em Manaus, o qual ganha forma pelas atitudes de Emilie. Se tomarmos a sua conversão para o universal nesses termos, teremos uma identificação com os tormentos que levaram à construção daquele mundo específico, lê-se: um universo privado convertido em universal, isto é, um falso universal. A "verdade duvidosa" incide aí: em que momento e por que esse mundo é suposto como universal? Mas há, sobretudo, uma verdade; onde ela estaria? Está precisamente no que falta a esse universal, em sua falsa completude, na revelação da angústia que está retida no morto, mostrando-se em sua inteireza pela fenda que se abriu com o suicídio. Quando ela se universaliza tocando a humanidade, a cena não fica atracada no sofrimento aparente, ela desloca-o para o conjunto no qual estão inseridas as relações sociais. Por isso, Emilie não quer saber de burburinhos na cidade e impede a divulgação das fotos de Dorner, uma vez que comentar sobre a angústia é também reconhecer fraquezas. Daí a viravolta desse gesto ambíguo do alemão.

Em resumo, fica o saldo parcial de uma gradual organização do modo como se apresenta na narrativa o pequeno mundo burguês da província: a mãe como base, o pai como cronista, a interdição e a fuga do mundo dos pobres. Eis o papel das vozes que compõem o miolo do romance dando forma a um universo que existe na defesa contra uma angústia baseada na sensação de exílio como se fossem desterrados na própria terra em que exercem seu domínio. O que fica sugerido pela composição é que tal exercício do poder opera justamente porque o sentimento que o governa tem raízes na perda de algo que ficou para trás em outro lugar. Algo que no romantismo atuava como um saudosismo da pátria e, aqui, incide diretamente nas contradições que determinam ideológica e concretamente a ordem social. A questão da imigração parece carregar, em geral, essa função de marco real para um sentimento que nutrimos nacionalmente. É como se Hatoum dissesse que precisamos lidar com o fato da reprodução da ideologia dominante em todos os níveis sociais, uma vez que no esquema cordial da sociedade brasileira o gozo do subjugado está atrelado imediatamente à satisfação de quem está acima.[14] No caso do nosso autor, ela ocorre em sua própria esfera pequeno-burguesa e

[14] "No 'homem cordial', a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um

passa como confissão da própria classe que faz referência, direta ou indireta, à burguesia como um todo. A última parte está nas mãos de Hakim e, através dele, veremos como aqueles que estão imersos na família lidam com o mando materno, revelado finalmente depois de tantos rodeios.

O capítulo consta de passagens sobre Dorner e suas viagens, de alguns desdobramentos do complicado caso de Samara Délia e Soraya Ângela, mas o que se destaca em meio à torrente de reflexões é a relação do filho com Emilie. O que vemos surgir é uma oposição consentida, algo muito comum em nossa história nacional. Depois de realizado o percurso que demonstra a estrutura familiar, a conclusão de Hakim parece não temer denunciar Emilie no seu trato com os empregados já que há uma distância segura entre mostrar e transformar. Até mesmo o pai surge como crítico das atitudes da esposa; no entanto, fica a sensação de que a fala não atinge a solidez do domínio.

Hakim se exila no sul do país, "a única maneira de preservar uma idolatria à distância" (HATOUM, 2008, p. 117). A distância como fuga de um ambiente que gerava incômodos pelo comportamento da mãe. Hakim não possui o ímpeto para o enfrentamento; aliás, ninguém parece ter desenvolvido essa capacidade. Sua relação com Emilie é totêmica e a crítica às atitudes perversas da mãe não surtem efeito na mudança de postura do filho. Diria até mais: é a relação de idolatria que fomenta o direito absoluto dessa mãe que pode tudo: "Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade...devo dizer que as lavadeiras e empregadas não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte." (HATOUM, 2008, p. 96). Como não conseguiu se impor ao domínio da mãe, de onde extraía também certos prazeres de filho querido, não alcançou uma autonomia no campo da vida pessoal. Mesmo com a viagem, o resultado é uma distância que age para manter o estado de coisas, o que contrasta com uma intragável proximidade desse mundo marcado pelo arbítrio materno. Ao julgar os crimes da mãe, Hakim faz vista grossa diversas vezes e, curiosamente, quando pretende agir acobertando Anastácia Socorro por roubas algumas guloseimas, é pego pela culatra se satisfazendo enquanto bom patrão com os mimos da empregada. Uma estrutura que resiste a qualquer bem intencionado, tendo em vista o grau de dependência a que estão assujeitados os agregados.

---

viver nos outros." (Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014, p. 177).

O estopim para esse clima de delação surge da correspondência com Dorner. Ele e Hakim trocaram algumas cartas depois que ambos viajaram para evitar o ambiente hostil de Manaus. É pelas reflexões de Dorner que o filho de Emilie conhece um pouco mais sobre as relações entre a cidade e a floresta: um estrangeiro que diz a um local aprisionado como são as coisas por aqui. Algo comum entre nós já que adoramos a visão de alguém de fora sobre nossos próprios problemas; no entanto, na relação entre os dois fica visível o grau de dependência a que se submete Hakim e o limite de sua experiência quanto à compreensão de seu próprio lugar de origem. Mais ainda: sua origem deve, antes, pagar tributo à origem de Emilie. Uma relação entre berços parece ser uma das características que norteiam a hesitação de Hakim. Ele vê em Dorner uma profunda acuidade de julgamento e tem no alemão uma figura que suplementa a sua incapacidade de avaliar pela falta de vivência: "o olhar de quem quer enxergar com uma lupa o que já foi visto a olho nu" (HATOUM, 2008, p. 92). Eis o papel de Dorner para a composição: fazer ver melhor algo que para aqueles viventes, imersos na corrente das relações familiares, não era acessível.

> Lembro também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. "A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio", dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. "Sair dessa cidade", dizia Dorner, "significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo [...]". (HATOUM, 2008, p. 92-93)

É por Dorner que obtemos uma síntese mais realista da cidade de Manaus, o que servirá de gancho para que Hakim nos dê um quadro mais desumano de Emilie. Hakim não sabe de onde vem a força que o impede de romper as fronteiras da cidade e ir em

direção ao coração da mata, o que pode ser considerado, em termos mais genéricos, como o principal agravante dos sociais brasileiros: a questão da desigualdade socioeconômica. A força, como já vimos, é a matriarca e sua sufocante aura de preservação familiar. É por se ater à mãe que Hakim não avança e acaba também por ser um dos agentes de preservação da autoridade da mãe, dando-se apenas à contemplação do desconhecido sem mergulhar nos riscos do desejo. É para o gozo da mãe que o filho vive, para satisfazê-la sem conflitos em sua fantasia de senhora do mundo. A cidade é praticamente uma extensão do domínio materno e a prisão reconhecida por Dorner ganha dimensão em Hakim pelo que ele não sabe, mas que não consegue evitar no discurso. A confissão não procura, ela simplesmente acha quando o insuspeitável aparece. O tempo de Manaus, até aqui, é o tempo da casa; portanto, fugir da casa significa pela lógica da composição sair de Manaus. Não há um que tenha se incomodado e se manteve nos arredores da cidade; todos foram para bem longe em busca de uma temporalidade que desse a sensação de movimento. Permanecer na cidade era se submeter à imanência de um tempo que tende a separar cada vez mais um mundo do outro, deixando á deriva uma vasta população carente. Fica sugerido que, para as coisas se moverem, é necessária uma unidade dos dois mundos, mas ainda assim isso é muito vago. A narradora se encarregará de mostrar esses desdobramentos. Ficamos com esse esquema que atende à demanda de conhecer pela voz do outro um pouco a respeito do mundo familiar e do mundo proibido. A correlação entre eles existe na medida em que no passado foram isolados um do outro pela força da matriarca que age simbolicamente na casa e na cidade, enquanto que a floresta fica silenciada. Um serve de pedestal para que o outro assuma a frente, isto é, a censura da floresta funciona como um dos pilares necessários para a consolidação do domínio da matriarca, uma preservação com base na exploração e consequente silenciamento das massas. Algo que Marx sintetizou na forma da acumulação primitiva do capitalismo durante o processo de colonização que, entre nós, funciona internamente como um mecanismo reiterado de preservação da classe burguesa nos âmbitos nacional e internacional.

2.4. Um incômodo meio-dia

Há muitos meios-dias no *Relato*. Grande parte dos momentos cruciais da composição é ambientada ao meio-dia: as brincadeiras entre Soraya Ângela e o irmão

da narradora, o resgate de Emilie no convento em Marselha, a delação feita por Hakim sobre o esconderijo das estátuas nos episódios de birra entre o pai e a mãe, o fascínio do pai ao ver Hakim pronunciar palavras em árabe, o suicídio de Emir, a fila de curumins e mendigos para presentear Emilie, e, por fim, a cena que nos interessa: o espetáculo do arbusto humano. É difícil não notar uma espécie de aura inquietante envolvendo as cenas ou, no mínimo, um profundo mal-estar que atinge a narração na maioria das vezes quando dobram os sinos do meio-dia. Ressaltar esse preciso intervalo temporal dá um tom decisivo aos acontecimentos, cuja força simbólica não escapa ao sol que os ilumina e os faz decantar pelos poros alguma verdade. Funciona também na ênfase dada a situações que atuam como pilares da composição e serve para orientar o fluxo de desenvolvimento da narrativa, cujo uso é mais atribuído ao autor do que à narradora, ainda que isso possa ser alvo de ambiguidade. Meio-dia no romance pode ser encarado como um sintoma da busca pelo passado estruturado como uma realidade a partir das articulações entre a matriarca e a cidade que possui como ponto cego a floresta amazônica. É uma arrumação do tempo pela memória que subordina a cronologia ao sentimento, o cimento que dá liga e sentido à arquitetura da história, plasmando os casos familiares à vida social. Daí a sensação de encontro dos tempos que não figura exatamente como intempestividade, já que o tempo passa, mas como uma forma de encarar as transformações a partir da distinção entre o acontecimento e a fantasia que os orienta, entre o discurso daqueles que viveram e o resultado obtido com as mudanças na cidade. O que vimos, até então, com os relatos de quem participou conscientemente da vida familiar no passado é a transmissão de um mal-estar genérico mesclado a gestos de apego ao ponto de vista que norteava a compreensão da realidade. Por isso, quando a narradora faz sua organização e tece seus comentários, desde um ponto em que o passado figura como algo infamiliar, podemos extrair como fatura a impressão de que o interesse se voltava para o governo desse tempo ou por quem representava o ponto de vista que o dominava. Os relatos tendem a funcionar contra si mesmos, tendo em mente que, nas posturas das personagens, o estranhamento ocorria pela herança familiar e no calor da hora, precisando de um outro para que possa, através do juízo ou da organização, apresentar sua estrutura e que dela o leitor possa ver algo a mais do que um rodeio familiar.

No *Relato*, a lógica dominante é estruturada pela separação ou perda na infância/juventude e pelas tentativas de reparo através da resistência em relação a esse algo perdido – os pais, a terra natal, um amor –, o que opera na consolidação do

domínio simbólico do passado, calcado na preservação da angústia, e se realiza na ordem do mando na vida cotidiana da cidade e da família. Paralelamente a isso, há também uma lógica dependente – da narradora e de seu irmão – que possui, de um lado, as demandas do presente e, do outro, a escavação do passado para, ao fim, revelar uma fantasia à qual estão submetidos pela força da matriarca, justamente aquela que aparece como estrutura da lógica dominante. São dois momentos de um processo marcado pela alienação do sujeito com sua própria experiência de formação e parecem interagir de modo contraditório e interligado, ainda que não incorram propriamente em luta. De ambas as lógicas obtêm-se como resultado a organização formal do tempo no romance, cujas características compõem as relações entre as massas e a pequena-burguesia de Manaus. Não se trata de uma parada na marcha do tempo, mas sim de uma maneira de lidar com ele, determinante para a tomada de ação concreta e construída desde um ponto de vista dominante que faz sombra naqueles que relatam e interpretam suas vivências. A história pode ter sido interrompida, mas o tempo segue seu caminho; resta saber que sentido será dado a ele para sabermos que história sairá dessa determinação.

Os efeitos desse procedimento apresentam, esteticamente, um mundo dividido – o da família, associada à cidade, e o da floresta amazônica – no qual a separação funciona como um mecanismo que acaba por gerar uma demanda de unidade. Sua face harmoniosa é o termo de compromisso com uma ilusão que sutura a ferida da matriarca. Ela tem por fundamento real a indiferença em relação à situação de miséria da maioria que está articulada, nos ambientes de convívio, à exploração dos oprimidos. A cola que une as duas pontas é a filantropia, uma maneira de agir sobre as necessidades individuais sem mudar a relação com as necessidades universais, isto é, mantendo intacta a estrutura do quadro social de dominação no qual a família está implicada. Por fim, extraímos disso uma realidade organizada pela separação intencional de dois mundos – correspondente à resolução do trauma motivado pela resistência em relação à perda do passado pela matriarca – para serem reunidos sob o arranjo funcional em que a penúria das massas se torna o suporte necessário para o bem-estar e o sadismo dos de cima.

Vemos, sobretudo, um movimento de acomodação em relação ao domínio do lar que leva, contraditoriamente, à fuga das personagens centrais, esvaziando a casa. Uma fórmula na qual a proximidade estimula os incômodos e torna mais difícil a adoração; enquanto que a distância, atuando como esquiva, acomoda as inquietudes pela preservação das abstrações, uma sublimação pelo lirismo que permite adorar a mãe sem

que ela seja recalcada. Quem nos dá essa matriz é Hakim; no entanto, a aposta aqui é de que ela surte efeito pela narradora quando associa a questão familiar à questão social e converte o sentimento de infamiliaridade da infância no desejo de conhecer o mundo dos subalternos. Nesse sentido, temos agora uma infamiliaridade, estimulada pela desconexão do sujeito com sua experiência pelo passado, que demanda aproximação simbólica com a infância e, desse movimento, extrai-se uma aproximação real no presente com o mundo dos pobres, cuja base serviu para estruturar a falsa e estranha sensação de harmonia que o passado impunha pela força. Em alguma medida, conhecer o mundo do dominador é também conhecer o mundo daqueles que sustentam sua reprodução e, da mesma forma, conhecer o mundo explorado é conhecer também aquele que o explora. O que está em jogo, então, é uma gradual transformação da perceptividade expressa pelo desajuste entre uma realidade social e uma realidade moldada segundo os interesses implicados na fantasia de um dominante. Uma contradição entre pontos de vista, na qual um é ignorado e subjugado para que o outro impere como determinante da vida cotidiana. Significa, a nível da obra, um gradual descolamento da perspectiva pequeno-burguesa inicialmente travado pelas contradições entre mundos.

Na década de 1980, a relação entre realidade social e seu modo de expressão pela linguagem se alterou quanto ao que se vinha desenvolvendo com o pré-1964. Passado o golpe, o domínio ideológico foi cerceado pelas instituições do regime militar restringindo cada vez mais os espaços de debate, alvos da censura. A clandestinidade e, em certa medida, as publicações que vinham do exílio deram um pouco mais de fôlego às discussões; no entanto, a sua disseminação no âmbito popular encontrava barreiras repressivas. Quando chegamos à altura da Constituinte já não trabalhávamos mais com os mesmos elementos que orientavam as discussões anteriores. Debates da esquerda a respeito de lutas de classes, ideologia, dependência, soberania e, até mesmo, nacionalismo foram secundarizados no âmbito teórico pela maré das teorias da globalização que vinham pavimentando o terreno na mídia e na academia, restando aquilo que a ditadura havia autorizado a ser entoado no âmbito teórico, o que ajudou a formar a assim chamada oposição consentida. Essa formação se deve, sobretudo, a uma adesão silenciosa à ideologia dominante no período que, ao mesmo tempo, usava para combater o regime um arsenal teórico que golpeava mais pelo grito do que pela ação concreta. O palco estava montado para a conciliação forçada na Constituinte que, ainda assim, respirava com a nova onda dos movimentos populares surgida com a

reestruturação da sociedade brasileira, que sacramentava de vez a superexploração enquanto condição para o fortalecimento da classe burguesa na periferia. Foram anos em que se consolidou a forma do subdesenvolvimento pela qual os níveis de crescimento econômico do país estavam condicionados ao maior empobrecimento da população, cuja situação precária serviu estruturalmente para configurar o domínio burguês e a boa vida de uma pequena classe média.

Paralela e contrariamente a isso, a força dos movimentos sociais, com a reabertura democrática, voltou a crescer, mas sob uma forma de combatividade amenizada em relação às lutas de classes do período de 1964. Uma crença é estimulada, com a institucionalização das disputas sociais, ligada a uma ideia de democracia desligada do combate físico, na qual o diálogo seria a maior arma popular contra quaisquer opressões da classe dominante. Uma crença ingênua, claro, mas fruto da domesticação do povo pela via repressiva ao longo dos anos e da ampliação do quadro de desemprego com um inflado exército industrial de reserva. É nesse ponto, talvez, que uma situação de agravamento da miséria em âmbito nacional possa encontrar uma expressão mais cautelosa no discurso público, uma vez que as condições para a luta concreta foram relativamente estabilizadas pela força bruta. Antonio Candido, em 1988, dá uma boa contribuição a título de esclarecimento:

> É verdade que a barbárie continua até crescendo, mas não se vê mais o seu elogio, como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado. [...]Para emitir uma nota positiva no fundo do horror, acho que isso é um sinal favorável, pois se o mal é praticado, mas não proclamado, quer dizer que o homem não o acha mais tão natural.
> No mesmo sentido eu interpretaria certas mudanças no comportamento quotidiano e na fraseologia das classes dominantes. Hoje, não se afirma com a mesma tranquilidade do meu tempo de menino que haver pobres é a vontade de Deus, que eles não têm as mesmas necessidades dos abastados, que os empregados domésticos não precisam descansar, que só morre de fome quem for vadio, e coisas assim. Existe em relação ao pobre uma nova atitude, que vai do sentimento de culpa até o medo. Nas caricaturas dos jornais e das revistas o esfarrapado e o negro não são mais tema predileto das piadas, porque a sociedade sentiu que eles podem ser um fator de rompimento do estado de coisas, e o temor é um dos caminhos para a compreensão. (CANDIDO, 2017b, p. 172-173)

Note-se: ele sinaliza sobre uma espécie de sensatez expressa na fraseologia das classes dominantes que se relaciona à precariedade social pelos afetos da culpa e do medo. No entanto, a referida ausência de elogios à barbárie está no mesmo campo em que se produz esse novo discurso no qual as classes subalternas parecem estar sendo acolhidas. Fica sugerido que para ocultar a violência institucional não basta apenas não falar da barbárie praticada, mas principalmente capturar as demandas populares dentro de um discurso que as leve em consideração por aqueles que a puseram no quadro da miséria social. Um discurso que, ao ser expresso, oculta a truculência do Estado burguês por meio da incorporação das massas ao discurso dominante. A ameaça de organização popular é iminente e, para controlá-la, nada melhor do que reconhecê-la dentro de um discurso no qual o agente apague os rastros de sua participação no processo de precarização da vida. Portanto, uma "sensatez" que, contrariamente ao que se espera, teria por objetivo estender o tapete para as medidas antipopulares tomadas pela burguesia sem correr o risco do enfrentamento direto ou, pelo menos, que o impedisse quanto fosse possível. Um reconhecimento sem direitos, expresso em promessas e dívidas, no qual as classes populares entram para a moda na forma em que elas existem para o discurso burguês: um exotismo fraseológico que pode atribuir ao pobre uma gama de identidades sem lhe tirar da inércia de ser subalterno. Mais do que ocultar pelo silêncio, o tipo de dominação consolidado pela burguesia pós-golpe permite que ela esconda sua desumanidade atrás daqueles que flagela.

É, nesse sentido, que o ponto de vista está em enfoque no romance, na medida em que ele determina o curso da ação tomada pelos dominantes a respeito da realidade. O ponto de vista seria, então, não o ponto de partida, mas o resultado a que se chega com a dialética entre a proximidade e o distanciamento promovida pela relação entre a narradora e seu correspondente à distância. A recomposição do objeto é construída através desse lusco-fusco entre uma posição e outra, isto é, no conjunto das relações que envolvem a família, a cidade e a floresta. Não dar a palavra ao dominante, nesse caso, permite mapear sua fantasia a partir daqueles afetados e subordinados durante a experiência pela redoma ideológica, tendo em vista seu nível de influência sobre a vida das personagens. Da mesma forma, não dar a palavra diretamente aos despossuídos constitui uma escolha formal, mediada pelo silêncio a que foram submetidos pela ordem familiar, que estimula a ver o caráter de apego à ideologia dominante que se reproduz em cada uma das personagens íntimas. *Conhecer a realidade, portanto, significa*

atravessar a história de Emilie para chegar a conhecer o lado oculto de sua fantasia: as massas, que carecem de um ponto de vista no romance.

Essa articulação constitui um panorama inicial no qual Hatoum consegue dimensionar a matéria brasileira e sugerir, com esse procedimento, que o percurso de sua obra está associado a um momento da consciência nacional que precisa recuperar os interesses das massas, uma vez que estas estão desligadas do debate pelo regime de carência e desamparo a que foram sujeitadas: uma carência material e um desamparo organizacional. Em comparação com os anos de 1980, parece que há um esforço em depurar as vozes que existem no espírito, uma tagarelice que mistura rebeldia e cotejo, para que se possa acessar efetivamente o ponto de vista determinante para o país sair do buraco. Dito de outro modo, não seria exagero observar que há uma independência do ponto de vista em relação àquele que fala, uma vez que sua reprodução parece ser mais forte do que o desejo de romper com seu caráter insuportável. Ocorreria, assim, algo semelhante nas esferas populares. Não bastaria apenas colocar um subalterno para falar para que assim expressasse seu ponto de vista, já que seria mais um a cuidar para que o domínio da matriarca seja criticado sem sofrer alterações, cujo principal efeito é a dependência que gera entre seus subordinados. De semelhante maneira, aviltar um discurso proletário que manifestasse uma rebeldia revolucionária não nos traria mais ou menos revelações sobre o quadro social; teríamos apenas um desejo registrado nas páginas de um livro. O que está em questão é justamente *o caráter de construção do ponto de vista pelo reconhecimento das vozes fundamentais que falam no espírito brasileiro.* Portanto, vale dizer que o ponto de vista não nasce com o sujeito, de sua posição ou identidade, sequer se estabelece a partir das práticas inerentes à sua atividade social; todas estas podem funcionar como elementos constitutivos de sua construção, mas ele é forjado segundo as articulações e relações sociais observadas de um modo mais amplo no qual a dialética entre proximidade e distanciamento lhe serve de método. Uma necessidade coletiva que renasce no país com as novas contradições impostas pela ditadura e que, chegando à década de 1980, encontra os limites impostos pela crescente atomização do indivíduo, uma obsessão que nos perseguirá até hoje.

Daí, voltando à prosa, a interposição de um específico meio-dia no qual tudo parece convergir e a articulação entre os dois mundos une o lirismo ao grotesco, uma maneira de lidar com o clima de catástrofe apresentado pela cidade sem perder de vista a potência do belo contida na vida popular. Esquivando-se um pouco do estigma da separação, como uma divisão do tempo, engendra-se uma *temporalidade concentrada*:

os dois tempos do passado reunidos na praça da cidade. Um produto que transmite as influências do esquecimento e apresenta um tempo modificado pela interseção entre o mundo urbano e o mundo pauperizado, o que para a narradora constituirá a novidade. Trata-se da cena do arbusto humano; provavelmente, o episódio mais estranho do *Relato,* pelo qual vemos uma mensagem sem código, que estimula a decifrá-la, inscrita no corpo e nos gestos do indivíduo.

Aqui, retomamos o ponto de partida do romance, é como se tudo começasse mais uma vez após os relatos daqueles que possuíam alguma intimidade com o passado. A narradora recém chegada à cidade está entre a casa da mãe biológica e a casa de Emilie. Aos poucos, percebemos uma nuança que aponta para a origem real e a origem simbólica, isto é, ao não encontrar a mãe de berço se dirige a Emilie, uma espécie de deslocamento originário no qual as raízes se confundem e dinamizam a história pessoal na medida em que esta se associa à da matriarca: uma origem imprópria, poderíamos dizer, e que precisa ser elucidada. À primeira vista, o cenário é estático, não há mudanças consideráveis na paisagem, tudo se mantém no mesmo lugar, "certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erigido" (HATOUM, 2008, p. 137). À proporção que a caminhada segue seu fluxo, começamos a notar certo movimento na cena que chocam pelo cenário maltratado: "caminhos intrincados, passando por ruelas desertas, irrompendo em casas em ruínas, que rasgavam um quarteirão inteiro" (HATOUM, 2008, p. 138). A passagem do tempo ganha contornos de morbidez, isto é, a ação transformadora da história culmina no semblante da morte retratada através do espaço: "Nada daquela época permanecia vivo na praça. Sim, os monumentos eram os mesmos, mas o banco ocupado pelos irmãos gêmeos parecia uma lápide abandonada" (HATOUM, 2008, p. 138). O abandono da cidade, portanto, fica como marca registrada do desamparo que está associado ao passado, onde nada de muito significativo parece ter sido feito para preservar a cidade. O que nos põe diante de uma fórmula pela qual a preservação do domínio se expressa, inversamente, pela putrefação dos espaços da cidade. Enquanto perto da casa tudo se mantém praticamente inalterável, a distância passa a revelar um pouco do descuidado com a vida em Manaus. A falta do "perfume de um outro tempo, a infância" (HATOUM, 2008, p. 139) constata que a doçura de outros momentos já não era mais resgatável, nem pela memória, nem pelo presente. Um clima de desilusão vem se desenvolvendo desde os relatos anteriores – de Dorner, Hakim e do pai – e temos acesso a essa medida pela narradora que olha o contraste entre os tempos com espanto.

Sem encontrar Emilie, ela se põe a perambular pela cidade e atravessa a ponte que a leva até um bairro desconhecido, onde viviam os mais pobres. Seu impulso de "dialogar com a ausência de tanto tempo" (HATOUM, 2008, p. 139) pode ser compreendido de duas maneiras: tanto pelo resgate de um tempo perdido, uma dívida para consigo mesma, quanto pela curiosidade sobre um mundo em que o acesso era restrito. Ao adentrar no bairro, os sentidos são estimulados; ela encontra a cor e o movimento que faltavam às paisagens anteriores. Tudo é novo e lhe desperta o maior interesse, ainda que as impressões sejam de profundo incômodo, dada a situação precária em que vive a gente local:

> Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior e que esse limite (a moldura empenada e sem cor) nada significasse aos rostos que fitavam o vago, alheios ao curso das horas e ao transeunte que procurava observar tudo, com cautela e rigor. Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha tendo nascido e vivido aqui. (HATOUM, 2008, p. 139)

Há algo de fascínio nesse episódio que parece nascer da desolação, transmitido pela figuração de um quadro pós-catástrofe. Um espanto gerado pelo excesso de informação e pelo amontoado de pessoas que ali viviam alheias ao tempo, como se este não estivesse lhes favorecendo e, por isso, passa despercebido: o tempo da província como o tempo do esquecimento. O silêncio dos subalternos é compensado com o despertar dos sentidos e gestos espelhados em relação às impressões da narradora. Uma observadora que "com cautela e rigor" procura analisar o ambiente que se movimenta e tem vida independente de sua presença. Eis que temos a impressão de que a "cidade proibida na nossa infância" (HATOUM, 2008, p. 139-140) reflete uma dinâmica em contraste com a paralisia da casa de Emilie na medida em que há uma vida que sucumbe nos fundos da cidade para além do rio, cuja sujeição produz as ruínas do presente. Por isso, talvez, a conservação signifique um tempo cristalizado e o movimento uma certa atemporalidade alienada dos indivíduos, já que um se presta à manter o outro em seu lugar permanente.

É justamente quando a narradora trafega pelas terras desconhecidas dos despossuídos que temos a noção de uma imersão num vasto mundo em que, no lugar da separação, há um profundo envolvimento entre a floresta e a cidade. O rio não só divide, mas une ambos os mundos, completando um quadro que até então se dava a ver apenas parcialmente pelos relatos de Dorner e do pai. Com sua penetração na floresta, a narradora não passa a enxergar apenas aquele espaço, mas seu entrelaçamento com o centro urbano, o que será coroado com o espetáculo na praça de um homem que encarna a floresta no meio de Manaus.

É nesse sentido que a reação ante ao mundo proibido do passado passa pela família para ir ao encontro do que era infamiliar e, consequentemente, retroagir sobre a infância, um espaço perdido e irrecuperável menos pela passagem do tempo do que pela ordem instituída pelo domínio materno:

> Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros. Foi preciso me distanciar de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado: lodo e água parada, paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-íris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fisgado à beira da casa. (HATOUM, 2008, p. 140)

A postura da narradora permite que belo e grotesco sejam irmanados de onde se extrai certa feição realista, cujo efeito se sustenta pela descrição do horror com a indigência e, ao mesmo tempo, da descoberta de novos ares que exalam vida em meio ao pauperismo agudo. Daí a sensação de fascínio e desolação: aqui, não se trata de maquiar a miséria com a linguagem, mas sim do reconhecimento das forças vitais que corriam por fora da cidade, ainda que estivessem entremeadas por mazelas. Temos um farfalhar que aponta para um outro ponto de vista que diverge daqueles apresentados anteriormente por sua atitude ao encarar o mundo dos pobres com preocupação. A presença humana, que contrasta ativamente com a casa desumanizada ao início do romance, é marcada pela interação das massas e pelo modo como a narradora rompe os limites de sua própria

formação. A perspectiva se amplia precisamente porque o modo de olhar estimula outros gestos na narradora, o que contraria o domínio familiar e procura recuperar, em algum grau, o sentido perdido da experiência de formação detectado, no presente, pelo contato com o mundo esquecido da infância. Mas nem tudo são flores, uma vez que esse é apenas o ponto de partida da obra de um autor que se desdobrará entre o familiar o nacional. O que vemos na sequência é o horror propagado de uma cidade decadente por conta do destrato com a maioria de seu povo.

O sol irrompe com força e atiça o olhar de um modo que equipara revelação e espanto: "Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui" (HATOUM, 2008, p. 141). Estamos nas antípodas do iluminismo, que previa pela luz um regozijo da razão que tudo via. A dimensão racional trazia imediatamente consigo um sorriso em relação ao que observava para além da idade das trevas, transferindo para a evidência objetiva o mundo burguês a ser construído, isto é, uma noção que teria sua centralidade no plano que servirá de suporte para a nova gestão social: um utopismo objetivo, se assim poderíamos chamar, que viveu seus melhores dias com o humanismo burguês do século XVIII, há muito abandonado pelas classes dominantes. O romance, ao contrário, atua na dimensão do incômodo em relação ao que se observa; a luz não é suficiente para mudar o panorama, sequer traz alento para as sombras; sua incidência realça o objeto, mostrando todas as irregularidades e faz despertar temor. Diante do sujeito iluminista que cultivava em si uma supremacia frente ao objeto; entre nós, o mesmo gesto atua em sentido negativo, tornando o objeto maior do que o sujeito, justamente porque o domínio da situação está em outras mãos. À confiança da ascensão burguesa contra o feudalismo, portanto, corresponde o revés periférico do sujeito que, na tomada de consciência, sente desgosto justamente porque está de mãos atadas, uma vez que a classe dominante das ex-colônias nasceu dos vícios que na Europa serviam de engodo para a edificação da sociedade burguesa. Ainda assim, é esse horror que estimula na narradora a sua consciência e, da observação, pode estruturar outro ponto de vista a partir da experiência com as massas.

O meio-dia traz essa duplicidade na qual os tempos são reunidos e, em medida semelhante, figuram juntos como a imagem monstruosa da cidade. Após sua entrada na floresta, toda a cidade ganha em movimento e parece um formigueiro humano, um caos no qual a passagem do tempo fica evidente, isto é, o tempo cristalizado na fantasia dominante encontra seu fundo real na miséria humana que, percebida na cidade, revela

também sua dinâmica pelo comércio de ambulantes, apresentações populares e mendicância. Nesse momento, desponta o estranho show de um homem que funciona como a cereja do bolo para a incorporação dos pobres no mundo da cidade:

> 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 mar de 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 com cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e no pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que o arbusto ia desfolhar-se: os símios multiplicaram os saltos, a jiboia passou a ondular os braços, e as araras abriam e fechavam as asas. Naquele instante os sinos repicaram anunciando o meio-dia, e os sons graves reverberaram entre alaridos, originando uma harmonia esquisita, um turbilhão de dissonâncias, uma festa de sons. Gostaria que estivesses ao meu lado, observando este trambolho ambulante que parecia explodir no centro da luminosidade branca, recortando a cortina de mormaço. (HATOUM, 2008, p. 142-3)

A luz do meio-dia não só incomoda como entorpece, amansa a sensação que ela mesma gera, produzindo um amálgama entre desconforto e anestesia. Nada disso está muito distante da atmosfera nutrida com as tensões sociais da década de 1980, isto é, uma grande exibição de mazelas que carecia de uma postura de transformação concreta. As discussões realizadas na constituinte pela esquerda tentavam dar cabo das necessidades da maioria da população que, no entanto, foram obrigadas a esperar anos a fio para que direitos lhes fossem assegurados por legislação complementar, promessas que pouco se efetivaram. O discurso burguês amoldado pelas possíveis ameaças das massas se utilizou do reconhecimento para iluminar uma sociedade de extrema desigualdade e, com isso, gerar certo gozo naqueles que ouviam e passavam a se sentir, de alguma forma, contemplados. O gozo das massas não é tomado, ele é estimulado justamente pela reprodução intermitente da situação precária em que vivem com base nas reações tomadas desde um ponto de vista burguês. Não significa que a precariedade gere prazer

por si só; ela precisa de uma mediação que a torne um prazer para quem a apresenta e a assiste. A cena lembra um pouco programas sensacionalistas que apresentam episódios de catástrofe e horror social durante várias horas do dia. Vale dizer, inclusive, que houve uma especialização desse ramo na mídia brasileira, o que gerou uma indústria cultural formada para combater qualquer tomada de consciência popular através do medo que o mundo pauperizado desperta, segundo a ótica burguesa.

O homem surge "não sei de onde", meio homem, meio animal e trazia consigo a diversidade da fauna amazônica pendurada no seu corpo. Ele é uma espécie de redução simbólica da floresta, onde a esfera natural alinha-se à pobreza e desfila em meio à multidão da cidade. Não há registros de que ele buscasse dinheiro, contudo; o que leva a crer que há um dito encruado no corpo desse homem. Os sinos do meio-dia dobram precisamente com a aparição do homem e dão início a sua marcha, o que configura "uma harmonia esquisista, um turbilhão de dissonâncias, uma festa de sons" (HATOUM, 2008, p. 143), algo que faz ressoar o clima de 1988 em que uma estranha conciliação produziu uma bela constituição no plano formal e, em geral, desconectada com o cotidiano da vida brasileira. Uma série de concessões para inglês ver enquanto que o quadro social se mantinha afeito aos desígnios do avanço da dominação burguesa que cooptava as massas pelo desamparo que as impunha. Durante anos, por exemplo, a esferas populares, após o grande impacto dos debates pré-1964 e seu enfraquecimento com o golpe, foram absorvidas pela direita.[15] A situação, portanto, figurou como uma espécie de impacto formal que não repercutiu nas esferas sociais, uma vez que estavam assentadas nas práticas e estruturas necessárias à manutenção do capitalismo dependente pós-golpe: a mudança da lei não foi fruto de uma transformação social, o que pode nos chocar a primeiro momento dado o esforço em defender a assim chamada "Constituição

[15] "Na época [período de redemocratização], assinalei que a resistência às greves e à candidatura Lula, manifestada por eleitores de baixíssima renda, estava associada, além do mais, a uma autolocalização intuitiva à direita do espectro ideológico. Não obstante, tratava-se de direita peculiar, uma vez que favorável à intervenção do Estado na economia[...]. Como resolver a aparente contradição? Sugeri que os eleitores mais pobres buscariam a redução da desigualdade, da qual teriam consciência, por meio de intervenção direta do Estado, evitando movimentos sociais que pudessem desestabilizar a ordem. Para eleitores de menor renda, a clivagem entre esquerda e direita não estaria em ser contra a redução da desigualdade ou a favor desta, e sim em como diminuí-la. Identificada como opção que punha a ordem em risco, a esquerda era preterida em benefício de solução pelo alto, de uma autoridade constituída que pudesse proteger os mais pobres sem ameaça de instabilidade. Esse seria o sentido da adesão intuitiva à direita no espectro ideológico. Era comum, nas pesquisas, os eleitores de baixa escolaridade entenderem a direita como o que é "direito" ou como sinônimo de "governo", a esquerda sendo o "errado" e a oposição." (Cf. SINGER, André. *Os sentidos do lulismo*: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das letras, 2012, pp. 46). Intuímos pelos dados e pelo conteúdo da exposição o cerco armado pelas classes dominantes após a ditadura, chegando a sua consolidação no período da Constituinte, expressas na forma da conciliação que desencadeou inúmeras ilusões a respeito do pacto de 1988.

Cidadã". A mudança da lei foi fruto de uma preservação do domínio burguês estabelecido com a ditadura civil-militar. A constituição de 1988, pensando dessa maneira, é um resultado que se deve mais ao desenvolvimento da ditadura do que as supostas transformações de seu fim. As alterações no quadro social com a modernização conservadora, meio pelo qual a dominação foi consolidada, é o que dá a sensação de movimento ao tempo pós-golpe e, na mesma medida, é aquilo que nos faz reviver repetidamente a realidade pela fantasia do passado colonial sob o enfoque dado pelas classes dominantes. O ambiente de 1988 com seu otimismo pela democracia mais abstrata da história carregava em si a sensação controversa de uma liberdade conquistada. As ilusões são inúmeras e todas se dirigem ao modo como a burguesia soube operar a nível prático-ideológico o controle das ideias anteriormente assegurado pela via repressiva contra a militância de esquerda. Enquanto o quadro social reproduzia o agradável espetáculo de um consenso a nível nacional no qual todos pareciam estar incluídos, o romance mostra, do outro lado, um espantoso evento no qual os pobres são alvo de humilhação.

A "harmonia esquisita" se vincula ao "turbilhão de dissonâncias" no sentido em que apresenta um quadro caótico que tem a pretensão de se vender socialmente como harmonioso. O romance põe em questão essa harmonia justamente por apresentar suas contradições, o que ganha relevo estético com a presença de um representante do mundo proibido rompendo a pasmaceira provinciana. No entanto, o gesto não é forte o suficiente para estimular o pensamento em geral, colocando os pontos de interrogação apenas na narradora. O arbusto humano atrai uma multidão em torno de si e, quanto mais se aproximavam da atração, mais o fascínio se convertia em escárnio e violência: "[...]porque agora a multidão era quase tão estranha quanto o arbusto humano; de contemplado passara a perseguido, e depois agredido, castigado, a ponto de me amedrontar, não o homem, os animais, os saltos e serpenteios, mas a multidão insana, inflamada de ódio, sob o sol" (HATOUM, 2008, p. 145). O espanto está dos dois lados, mas de modo distinto: enquanto, para o arbusto humano, ele funciona como o reflexo do esquecimento atribuído ao mundo dos pobres, para a multidão ele designa a barbárie da civilização urbana diante dos despossuídos. Eis o motivo pelo qual a barbárie nunca pôde ao longo do romance ser atribuída ao silenciamento dos empregados ou habitantes da Amazônia, já que a ela cabia o papel de caracterizar o mundo civilizado, assim como sua incidência simbólica no domínio de Emilie.

A marcha do homem e sua aparição cumprem o papel de mostrar o avanço do pauperismo na cidade ao longo dos anos, algo que escapa às descrições da narradora que, incrédula, dá indícios de haver uma comunicação interdita do homem em relação ao público, algo que não se compreendia por uma língua comum e que necessitava de gestos e inscrições corporais, tendo em vista a discrepância entre os mundos: "Eu me deslocava, me aproximava e me distanciava dele, com o intuito de visualizar o rosto; queria descrevê-lo minuciosamente, mas descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado" (HATOUM, 2008, p. 143). Aqui, talvez, fique mais clara a abrangência do silêncio entre um mundo e outro em escala genérica na composição que tem sua estrutura formulada desde a fantasia do mundo de Emilie e se incorpora ao mundo da cidade como um todo. Com a incomunicabilidade entre um mundo e outro, o que resta é a barbárie da assim chamada civilização que, para se preservar, inscreve em sua estrutura o medo em relação àquele mundo que lhe serve de suporte. Daí que o mundo proibido precisa ser inventado, lê-se: elaborado pela memória, porque está tomado pela linguagem do dominante, que o circunscreve num sentido muito específico e tampa os espaços de fuga de onde seria possível repensar a situação desde um ponto de vista alternativo.

O espetáculo chega ao fim, realizando um caminho descensional que vai do topo da praça até o lodaçal da beira do rio, enquanto no horizonte se anuncia uma grande tempestade. Um certo pessimismo toma conta da cena com a marcha em queda do arbusto humano, praticamente despido da floresta que o cobria ao final do evento. Dorner, um fotógrafo amigo da família, já idoso, entra em cena como um outro observador atento que faz par com a narradora e de onde se pode extrair um ar de familiaridade em meio à tanta estranheza. Alías, que seria das personagens do romance se não houvesse esse estrangeiro para lembrá-las que são de Manaus?

Portanto, o meio-dia funciona a partir da concentração de tempos nos quais está em evidência o avanço da pauperização, retirada da floresta e flagrada em meio à cidade de Manaus, compondo uma contradição entre civilização e barbárie que caracteriza a interação de uma multidão citadina com o mundo dos pobres. É dele que a narradora, ao presenciar tudo, contesta seus dogmas de origem e antevê sob uma outra ótica o problema que tem diante de si, uma cena que faz aparecer algo que antes era invisível, de uma incomunicabilidade que se rompe pela mensagem inscrita no corpo do indivíduo, a saber: a preocupação com a vida precária dos pobres que estimula a ver a situação pelo espanto que causa, identificado segundo o conjunto da composição pelo

domínio ideológico que rege a vida na cidade, vinculado direta ou indiretamente ao modo de ver da matriarca. Em outras palavras, trata-se de um momento central na obra em que tudo parece convergir, dando o sinal de que a trajetória da memória alcançou um mundo inesperado, mas no qual estava adormecido o potencial para modificar a forma de olhar para o passado e, consequentemente, para o presente.

2.5. O método do *Relato* e seu fim

Retomo o título *Relato de um certo Oriente* para tecer algumas considerações a respeito do contraditório método do romance. É comum que a bibliografia sobre o autor acentue ora o "relato", ora o "Oriente". Isso é plenamente justificável uma vez que o diálogo teórico se realiza mais imediata e profundamente no compasso dos edifícios formal e cultural sobre os quais o enredo é construído. O relato remonta o modo de contar uma história, algo pessoal na maioria das vezes, ligado ao testemunho e à memória. O Oriente recupera um espectro muito vasto da experiência da alteridade em relação à vida ocidental, sem esquecer de sua dimensão discursivo-fictícia apontada por Edward Said no célebre *Orientalismo: a criação do Oriente pelo Ocidente*.[16] Em meio a essas referências, o que sobressai, a meu ver, é uma palavra extremamente utilizada pelos críticos para floreios e deslocamentos de sentido e que, no entanto, foi pouco analisada em seus efeitos.

Relato de um *certo* Oriente...a ambiguidade talvez não seja tão evidente, tendo em vista a anteposição do adjetivo em relação ao substantivo, mas gostaria de enfatizar essa dupla dimensão do termo. Certo como particular, um tipo determinado, específico, peculiar; e certo como correto, certeiro, preciso. Quase um ato falho, o termo recorre a uma noção que o próprio romance tende a desacreditar, justamente pelo toque subjetivo da memória que dá ao passado uma dimensão mais íntima, desentranhando mais sentimentos do que verdades.

Mas esse é o ponto: O sentimento dá dimensão à verdade; esta já não consegue reivindicar seu posto avançado na consciência sem antes passar pelo silêncio deixado na história. Uma alternativa, diria, o início de um ensaio para uma aproximação do sujeito com o mundo na modernidade tardia. A experiência, no *Relato*, parece que foi tirada à

[16] SAID, Edward W.. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

força dos sujeitos; apenas uma personagem carrega em si a dimensão da autonomia diante do mundo, o que, por sua vez, gera a confusão que dará forma ao conflito enfrentado pela narradora: a matriarca se confunde com a própria realidade e o objetivo é conhecê-la: a realidade por meio da matriarca.

Uma personagem certa para uma certa realidade. Tudo está do lado de Emilie, a razão, o poder, a bondade, a exploração. Ela funciona como um centro gravitacional sobre o qual gira a ordem social do pequeno cosmos provinciano da cidade de Manaus do início do século XX, o mesmo universo que figurará como uma grande ruína no presente de onde a narradora faz sua reconstituição a pedido do irmão: "Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos" (HATOUM, 2008, p. 188). O interesse científico é mais uma vez assunto de contradição diante do panorama geral do *Relato*, já que a imaginação dá o tom: "Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória" (HATOUM, 2008, p. 185). O "certo" presente no título parece titubear quando é apreendido pelo seu sentido de precisão à primeira vista, mas na leitura do romance ele compõe mais que uma parte de um refinado aparato metodológico: nele está manifesto um desejo, que vai além do conhecimento da realidade; a narradora nos leva a uma viagem rumo ao estranhamento gerado pela relação com esse mundo exterior e, por consequência das conexões familiares, com a sua própria história. Conhecer o outro para conhecer a si mesma. Conhecer uma certa matriarca para alcançar alguma certeza sobre si mesma. Mas conhecê-la como?

Um processo de resolução interior se coloca como imperativo para desofuscar o nebuloso exterior, o que a princípio parece contraditório é, sobretudo, uma inversão. O mundo externo carece de uma leitura, ou melhor dizendo, falta ao sujeito a condição necessária para lê-lo que, segundo o romance, se coloca na forma internalizada de resolução do conflito, uma separação que impossibilita o contato e, consequentemente, a compreensão, isto é, o diálogo como pressuposto implícito para conhecer o mundo, as coisas e as pessoas; sem sua possibilidade, não há outra alternativa senão recorrer à procura da solução pela via interna. Portanto, a memória não é simplesmente a lembrança de algo, mas é o universo psíquico no qual os conflitos da realidade podem encontrar uma alternativa para a reconciliação no âmbito subjetivo. E esta saída não é o fim do processo, como poderíamos imaginar, sequer o desfecho ameno das disputas na esfera social; ela funciona como o começo de um novo ciclo da consciência, um

preâmbulo necessário ao sujeito que anseia por um contato com o mundo que não impossibilite uma existência autônoma. Aqui, a realidade pode tudo, enquanto o indivíduo sente-se não só aprisionado, como perseguido: "E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade" (HATOUM, 2008, p. 189). Diferente de Fausto, por exemplo, a narradora não possui o domínio sobre o passado, transitando livremente sobre as eras, mergulhando nesse mar de aventuras históricas; no *Relato*, o domínio do passado sobre a consciência torna o resgate pela memória incômodo, o que, ainda assim, torna-se um momento necessário, uma espécie de missão pela qual o sujeito deve passar para tomar consciência de si: a memória como um ambiente de contradição do sujeito com o passado.

Portanto, o tempo desse passado não é histórico; está situado na memória, isto é, tem vida própria na consciência, é um conflito particular, uma presença determinada pela ausência gerada na separação pela qual a narradora passa em dois níveis: um, por se incorporar à família enquanto uma agregada; outro, pela interrupção da mãe biológica à relação afetiva: "Minha história com ela é a história de um desencontro. [...] Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho" (HATOUM, 2008, p. 184). Um trauma que, sem processo de luto, faz o indivíduo produzir um personagem – o passado – para ocupar o vazio deixado pelo outro e, posteriormente, passa a encará-lo como um mistério: o mistério da realidade, da matriarca. Eis o motivo do romance: um ajuste de contas interno para o que foi emperrado no mundo externo.

Veja-se, então: os regimes de duplicidade emergentes no romance compõem não só seu estilo, mas sua estrutura. Enquanto o estilo regula os deslizamentos entre o plano interno e externo, a estrutura dinamiza-os segundo a relação com o objeto. De um lado, a memória que é sempre memória de um outro e, daí, o ir e vir entre lembranças que remontam acontecimentos do passado, segundo as impressões de quem está com a palavra e, na mesma direção, uma preocupação com a unidade dos relatos em um panorama de inquietudes deixadas à deriva que renascem com a escavação do tempo perdido:

> [...] mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. [...] Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de

> ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. (HATOUM, 2008, p. 188)

O relato: relatos de outras vozes, ordenados segundo o juízo desta narradora que carece de identificação e, ainda assim, está determinada a desentranhar as razões da infância que ajudaram a compor o melancólico quadro do presente: o anonimato não é à toa, funciona como um momento de abertura da obra para o encontro que desafia o passado. Um passado que, sustentado pelo lirismo dos depoimentos, emerge como algo idílico e, ao mesmo tempo, quando visto à distância, do ponto de vista da cidade em ruínas do presente, dá a sensação sombria de que lá atrás, no meio de todo perfume da infância, havia algo apodrecido. No plano interno, as vozes dos que participaram do passado revelam as marcas e as dores fundamentais que no mundo exterior passaram desapercebidas segundo o ponto de vista que orientava a história: o instinto de preservação familiar da matriarca.

Do outro lado, sob a ótica da estrutura, a polifonia que reflete a imbricação entre sentimento resgatado e verdade sufocada aparece pelo mecanismo do uso das aspas, através do qual a narradora se põe e repõe, passa o bastão a outras vozes em busca do tempo e do espaço dos encontros. Ao abrirmos o livro no primeiro capítulo, percebemos a ausência das aspas e a voz da narradora está ali diretamente postada diante do leitor. Trata-se do único momento no livro em que a palavra aparece modificada após a experiência de reconstituição do passado, tanto que ali estão enganchadas as duas pontas que unem o fim ao início pelas mortes de Soraya Ângela e de Emilie. Ao chegarmos no segundo capítulo, as aspas tornam-se presentes até o fim do romance. Há capítulos, além do primeiro, nos quais a narradora faz suas aparições e avulta sobre depoimentos de outros familiares e amigos, emite seus juízos, expõe seu método e, ainda assim, ela opta por relatar sua própria narração como se fosse uma outra pessoa. Narração entre aspas. As hipóteses são várias, mas eu arriscaria dizer que há um deslocamento subjetivo com interesse a dinamizar os pontos de vista apresentados dentro de uma unidade narrativa: um sujeito e seus outros. Essa unidade está assentada justamente no anonimato que permite a flutuação de um ser em seu ser outro, já atravessado pela memória, que faz sua aparição fundamental ao começo do *Relato*. O mistério do passado amenizado pela revelação dos sentimentos daqueles que viveram o perfume agridoce da infância.

Ao final, reclusa em uma clínica de repouso – que mais se assemelha a um sanatório ou hospício –, a narradora localiza seu estranhamento como um lugar de familiaridade:

> Alguns dias passei ali, pensando: como tinha ido parar naquele lugar, e esperando que minha amiga me revelasse o que mais temia, mas que para mim já era uma certeza, pois intimamente estava persuadida de que fora internada a mando de nossa mãe, depois do meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava. Vim sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum lugar familiar. E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares. Da janela do quarto via o emaranhado de torres cinzentas que sumiam e reapareciam, pensando que lá também (onde a multidão se espreme em apartamentos ou em moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era o outro lugar da solidão e da loucura." (HATOUM, 2008, p. 182)

E, aqui, temos algo que, no *Relato*, é recorrente e assume o papel de uma componente formal. Levando em conta os níveis de curiosidade da narradora sobre os mundos proibidos da infância, ela nos conduz a ver uma cidade dual e, ainda assim, pautada sob o eixo da ruína espiritual e material: no presente, o mundo pauperizado e o mundo modernizado compõe a feição da mesma paisagem. Diferentemente do passado, no qual o mundo dos despossuídos encontrava-se escondido no meio da floresta, criando a oposição basilar em relação ao mundo da infância, ele agora encontrava-se diluído no espaço urbano. Uma mudança de ponto de vista que migra da matriarca para a narradora e traz à superfície o cheiro estranho que, na memória, pôde dar contorno à infamiliaridade pela qual a narradora passa. Em uma palavra, e voltando ao nosso ponto inicial, a ambiguidade do "certo", desde o título, funciona enquanto tom do realismo de Hatoum que possui sua eficácia justamente por explorar o movimento de aproximação e distanciamento entre espaço e tempo, interior e exterior, ser e não ser, mundo pauperizado e mundo desenvolvido, o que em sentido geral se apresenta como a emergência do real pela memória no embate com a realidade determinada segundo a impostura da matriarca. Todas essas forças atuando segundo uma unidade narrativa que, por meio do íntimo, pôde atingir precisamente o negativo da história: "a melodia de

uma canção sequestrada". Um relato certeiro para a experiência interrompida de um certo Brasil.

3. *Dois irmãos*

3.1. "Meus filhos já fizeram as pazes?"

Na esteira do *Relato*, Hatoum leva mais de dez anos para publicar *Dois irmãos* (2000) que, apesar de um romance relativamente curto, é denso e de difícil leitura. O desenvolvimento das questões internas segue seu fluxo, agora, em direção ao exterior. Se no *Relato* Hatoum estava em busca da chave para compreender uma determinada realidade, no segundo romance ele se coloca rumo à escolha do objeto: o Brasil. A grande questão passa a ser como trabalhar o país a partir da motivação confessional atribuída como marca de seu método literário. O que vinha de dentro continua sendo tratado a partir de sua interioridade, mas nessa etapa de amadurecimento da obra o autor expande as fronteiras do íntimo para o país, refletindo nos personagens, nos espaços e nas situações o movimento de suas inquietudes.

A história do romance passa por bifurcações em todos os lados. Cada canto da história corresponde diametralmente a um outro oposto e o enredo ganha forma com a observação de uma dança catastrófica entre os extremos que dão movimento à vida. Há picos de excitação que se relacionam intimamente com uma onda de suspeita mansidão vinda de longe, cujo aspecto contraditório mais parece o de uma incômoda avalanche. Tudo é contemplado e tratado pelo narrador. Seus olhos tem fome, espreitam tudo a seu redor e a dinâmica da ação no romance se coloca anteposta à vida emperrada que leva. Poderíamos dizer, sem muito exagero, que nesse mesmo livro convivem conflituosamente duas tendências que se caracterizam, por um lado, pela exploração da pura ação das personagens e, de outro, pela ressentida inércia de uma vida pouco expressiva. Essas relações, que se assemelham a um agitado eletrocardiograma, estão calcadas na base de ideias fixas, manifestadas pela postura das personagens em relação ao desejo de Zana que, de um modo ou de outro, funciona como centro das complicações e dá o tom da tragédia familiar. O reconhecimento em Nael, o desejo de Zana, a placidez erótica de Halim, a prisão amorosa de Rânia, o gozo de Omar, o ressentimento de Yaqub, a complacência de Domingas, todos estão ligados por uma teia

que representa algo para além da família e apontam em alguma medida para as inquietudes do narrador. Em geral, as personagens parecem agir à sombra de sentimentos tornados obsessões, norteadoras de comportamentos e desvios de conduta segundo suas frustrações pessoais. Em decorrência disso, a provinciana Manaus do século XX torna-se palco de uma intensa fluidez cotidiana que implicará decisivamente uma degradação do espaço da cidade.

Creio que, para começarmos a entendê-lo, é importante levarmos em conta uma espécie de senso das ambiguidades ou uma polivalência das funções. Muito dessa impressão resulta da postura oscilante do narrador a respeito dos juízos atribuídos às personagens ao longo da história, o que se confunde com a mesma tendência flutuante entre extremos no seio familiar. Não sabemos quem veio primeiro: se foram as tensões familiares que geraram determinado comportamento em Nael ou se seu modo de ser influenciou a maneira de encarar a história tragicamente. Em outras palavras, é difícil apontar com segurança se a forma narrativa deve mais às situações e aos acontecimentos experienciados no plano da vida ou à profunda influência do ressentimento no modo de enxergar a história. Uma primeira hipótese poderia aviltar a coexistência de ambos os motivos, já que a ação recíproca de um sobre o outro, família e Nael, funcionam como uma manifestação dos inúmeros deslizamentos que serão trabalhados ao longo do romance. A meu ver, essa ambivalência a que Hatoum submete os elementos da composição, já tratada no *Relato de um certo Oriente* e, agora, aprofundada em *Dois irmãos*, atua como um grande mecanismo para a representação da dependência na forma do romance brasileiro. Um achado e tanto, provavelmente desenvolvido de estudos pessoais sobre João Guimarães Rosa para quem tudo era e não era. Ainda assim, apesar das alternâncias, a dinâmica dos episódios parece girar em torno da escolha e do preço que vem com ela.

As confusões são muitas e sustentam em grande medida a intensidade a que o leitor será submetido durante a leitura, navegando entre dualismos conflitantes que, volta e meia, espirram um pouco de sangue entre as páginas. Seu regime de oscilações afeta os juízos das personagens que deslizam entre si, convertendo-se muitas vezes no seu oposto pelo clima tenso da história familiar. A sensação é de que Hatoum, ao avançar sobre a esfera pessoal, chega a um ponto decisivo no qual fantasmas aparecem com maior ênfase, gerando um cenário caótico e conflituoso: um momento de desapego das relações familiares que paga tributo às resistências entrevistas pelo sintoma. Daí que o Brasil pode surgir com mais força, uma vez que a decantação do passado pela

memória está encontrando uma nova expressão agora direcionada ao país, cujo fundo expressivo se amplia comportando tanto Manaus quanto São Paulo. Ainda que timidamente, a metrópole paulista aparece como uma nova peça no quebra-cabeça de Hatoum que, quanto mais se expande, mais lacunas apresenta. O nível de complexidade da narrativa aumenta e é justamente naquilo que lhe parece faltar ou falhar que estão os grandes tesouros da obra, os quais nos permitem acessar a matéria brasileira.

Pois bem, tudo está mal resolvido em *Dois irmãos* e, disso, decorre seu acerto formal, uma vez que recria as contradições do processo social brasileiro com base na postura do narrador. Nael não conta somente uma história familiar; trata-se, sobretudo, da história de si mesmo, truncada, de difícil reconhecimento, que o afeta, pelo menos, de duas maneiras. A primeira, e mais imediata, se reporta à posição marginalizada no âmbito familiar, enquanto que a segunda vem de seu interior, isto é, ele mesmo tem problemas em identificar e assumir seu próprio ponto de vista que, ao longo da trama, se confunde com o de suas fontes de lembranças. Uma pode decorrer da outra, uma vez que sem o primeiro reconhecimento, o segundo fica praticamente inviabilizado, como se o indivíduo não tivesse a autorização para se compreender enquanto sujeito e, por isso, precisa arrancar com unhas e dentes uma saída para sua realização pessoal. A ausência desse gesto, nos piores casos, pode gerar problemas infinitos, impossibilitando chegar à diferença entre o que está do lado de fora e o que se vive no plano psíquico, surtindo o efeito de uma aguda neurose na qual o princípio de realidade está plantado fora do sujeito, enquanto ele mesmo funcionaria com um reflexo dessas barreiras impostas a ele. Seria quase uma declaração, por parte de Hatoum, que sem um lugar reconhecido na alteridade, o sujeito sofre pela falta de reconhecimento que ele mesmo reproduz dentro de si.

Passamos a conhecer Nael menos pelo que viveu do que por aquilo que viu e ficamos com a impressão de que sua formação consolidou-se na dependência de outras figuras, sem que houvesse o segundo tempo em que o sujeito pudesse reter em si mesmo a sua própria vida. Temos um ser que existiu para o outro e tenta, pela narrativa, arrancar algum sopro vital que o anime em relação a sua própria história, o que pelo sentido tomado na obra se mostrará irrealizável, tendendo à solução *pela* experiência do outro.

Aqui, faço a distinção entre viver para o outro e viver pelo outro. O traço de servidão é atribuído à primeira expressão; no entanto, parece que há alguma continuidade que permitiu a esse indivíduo dependente a resolução de sua carência vital

por meio de uma transferência da vida que o outro leva ativamente: uma espécie de *passividade interativa* na qual o outro funciona como sede de sua atividade capenga. Daí o principal aspecto da composição no qual *a própria história se dilui na história do outro*, cuja substancialidade carece àquele que lhe serve de cronista. Diria mesmo que se trata de um romance com uma estrutura invertida na qual o sujeito está subordinado a um discurso do qual se apropria, mas não é fruto de seu desenvolvimento pessoal. Seu rebaixamento em detrimento de um ponto de vista dominante ocorre justamente pela incorporação desse modo de ver em sua própria fala, cujo resultado manifesta o verniz com que Nael lustra a maioria de seus juízos, trazendo a primeiro plano a lógica familiar em detrimento de suas próprias posições, quase sempre reativas às ações das outras personagens.

Para tanto, Hatoum precisa dar dimensão a esse outro que servirá de eixo para Nael tecer as considerações sobre a família que, no fundo, podem ser encaradas como desdobramentos dos seus próprios conflitos, já que ao narrar ele põe em evidência as idas e vindas que serviram de base para sua formação. Nas primeiras linhas do romance, ele aparece: Zana, a matriarca da família. Em *Dois irmãos*, uma poderosa mãe terá uma aparição de gala e, diferente do *Relato*, vemos esta se desenvolver por suas próprias ações, o que está diretamente associado ao passo que a memória avança em seu registro de domínios do passado. Sua posição de supremacia não está dada como a de Emilie, que pouco precisa falar e pode ser recuperada por outras vozes; ela é reconstruída por Nael a partir da memória, o que mostra uma outra modalidade de recuperação do objeto perdido. Aqui, o foco narrativo está concentrado na figura de apenas um narrador que participa da história como personagem subalterno. Tudo passa por ele e, no ritmo das inversões, a história é sobre ele. Uma espécie de Paulo Honório às avessas, cuja história está imiscuída no outro e, por isso, faz com que o narrador perca seu caráter absoluto. Zana não é a mãe de todos e sua posição de exploradora está presente do início ao fim. Ainda assim, observa-se desde o princípio uma ambiguidade em relação ao sentimento que Nael nutre por ela, ao fazer elogios e reconhecer nela certa força materna que a manteve soberana até a hora da morte. Um lusco-fusco de admiração e ódio que será tratado pelo narrador em diversas cenas e dá o tom de sua relação com a matriarca. Ele respeita-a acima de tudo e, de sua posição, com todos os incômodos, não tenta nada significativo para abalar o domínio da personagem; em geral, o que Nael quer dela parece ser reconhecimento. Em momento algum vemos uma declaração exata sobre os anseios de Nael, tudo é escorregadio, dando a impressão de que foge de seu desejo para

cumprir obrigações em relação ao desejo de um dominante, ou mesmo, como veremos mais à frente, se resignar pela identificação com o semelhante que não pretende incorrer nos riscos da libertação; no entanto, captamos da narração a atmosfera na qual transita e revela indiretamente o que o afeta. Em um palavra, trata-se de um romance no qual precisamos trabalhar com um certo sexto sentido, uma vez que a primeira pessoa narrativa, que atribui o centro da história fora de si, pode incorrer em reproduções que ela mesma não reconhece ou não revela diretamente ao leitor.

> 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 do 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.
> Perto do alpendre, o cheiro das açucenas-brancas se misturava com o do filho caçula. Então ela sentava no chão, rezava sozinha e chorava, desejando a volta de Omar. [...] "Sei que um dia ele vai voltar", Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. [...]
> Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): "Meus filhos já fizeram as pazes?". Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte.
> Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana desvaneceu; ela ainda virou a cabeça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular. (HATOUM, 2000, p. 11-12)

Seus lamentos giram em torno de sua presença invisível diante de Zana – "me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir minha presença" – e suas reclamações, ao longo da trama, tocam a forma de tratamento servil durante os anos de convívio. Em sentido formal, o domínio de Zana não é tocado por Nael e, por vezes, é inclusive reforçado com o consentimento das atividades que presta à matriarca. Seus ataques são indiretos, mostram-se por insatisfações que o narrador guarda para si e adquirem sentido menos pela subversão da ordem do que por uma vontade – ao que tudo indica reprimida – de fazer parte dela. Uma certa devoção faz casamento com esse anseio por reconhecimento que já nas primeiras páginas está estampado para nós. Por que começar

por uma senhora que o humilhou a maior parte da vida? Por que dar a ela essa aura poderosa, ainda que detivesse o poder sobre a casa e a família? *Nael quer, mas não acredita que pode ter*. A presença de Zana em sua fala carrega um pouco daquilo que ele mesmo sente e, por isso, precisa ser valorizado. Coloca-a nesse pedestal que sofre a dupla ação de ser respeitada e antagonizada. Isso veremos ao longo da narrativa, mas o que o início mostra é uma pena por Zana, vinculada provavelmente à perda do passado que se despede com a amargura de ilusões mantidas até o fim da vida: "Meus filhos já fizeram as pazes?". Ilusões que atingem tanto Zana quanto Nael, aparentemente, uma vez que o drama produz uma ambiência de decaimento de uma casa que poderia ter sido o melhor dos ambientes, caso não houvesse incorrido em tanta brutalidade e competição. O sonho impossível de Zana implica também a inviabilidade de Nael alcançar uma posição reconhecida na família, afiliando-se às personagens por meio da mistura entre afeto e consentimento servil.

O romance abre com essa pergunta um tanto patética, já que toda a tragédia familiar tem por fundamento a escolha de um filho em detrimento do outro. Aqui, as complicações já aparecem com força total: o sonho de harmonia de Zana é uma resposta cínica ao próprio gesto que causa a discórdia no mundo familiar. Essa é a estrutura de seu desejo que se sustenta por uma fantasia incestuosa com Omar. Sua função formal é de dar motivo às ações levadas a cabo no romance que começam na casa e tem como destino o processo de modernização brasileiro. Tudo se acumula nas costas dessa mãe que parece aguentar o que for necessário para ter seu desejo realizado, o que tem por efeito o contrário daquilo que ela mesma profere: a instabilidade das relações a fim de que seu poder se sustente acima de todos:

> Tempos depois, entendi por que Zana deixava Halim falar sobre qualquer assunto. Ela esperava, a cabeça meio inclinada, o rosto sereno, e então falava, dona de si, uma só vez, palavras em cascata, com a confiança de uma cartomante. Foi assim desde os quinze anos. Era possuída por uma teimosia silenciosa, matutada, uma insistência em fogo brando; depois, armada por uma convicção poderosa, golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado. (HATOUM, 2000, p. 53)

No entanto, é difícil aceitar conscientemente essa pressão sobre a vida como um todo; portanto, nada melhor do que censurar suas razões e seguir com suas escolhas controversas, gerando um posicionamento dissimulado em relação ao quadro

estruturado desde seu desejo. Gera surpresa, nesse sentido, a menção de Nael à fidelidade de Zana a si mesma associada à língua árabe, cuja pergunta demonstra seu desejo na forma invertida: ao invés de aceitar que sua escolha engendrou a separação e os conflitos no lar, formula-a na forma de um sonho por harmonia escondendo a responsabilidade por suas vontades. Um esquema em que fidelidade e traição estão no mesmo plano de realização do desejo censurado por Zana, em que alcançá-lo significa manter as tensões que condicionam o sonho de harmonia, o que do outro lado da moeda aparece como uma reconciliação impossível. Em Zana, repousa a gênese da neurose que consistirá o esqueleto do romance, tragicamente trabalhado uma vez que o destino dos indivíduos está submetido à origem, isto é, todas as ações são determinadas pela fantasia da matriarca e o caráter das personagens e suas decisões parecem se reportar imediatamente à reação contra ou a favor do que Zana engatilhou a partir de sua escolha. Assim, a história é, em primeiro lugar, a história de uma escolha que agiu sobre o destino dos indivíduos desde a origem.

No outro polo, temos sua contrapartida ancorada em Nael, isto é, alguém que parece não ter tido escolha nenhuma, o que é no mínimo curioso, uma vez que o narrador desfruta de uma posição ambígua na vida familiar, na qual usufrui de uma relativa liberdade em comparação a Domingas, sua mãe. À primeira vista, poderíamos nos perguntar por que, do lugar de onde conta, parece haver tamanha instabilidade no modo de contar, já que se trata de um agregado no meio de uma família de comerciantes de Manaus. Mas trata-se de um agregado muito específico: é filho de um dos filhos da casa, os gêmeos Yaqub e Omar, com a empregada Domingas. Portanto, Nael é e não é parte da família. Aqui, temos outro ponto fundamental do romance: o narrador é fruto da família, não vem de fora dela, mas está marginalizado por sua situação de bastardo. Trataríamos de explicar que a alternância de juízos, as hesitações, as acomodações, os rancores, as admirações, seus afetos partem desse purgatório existencial pelo qual está envolvido. Em outras palavras, criaríamos expectativas de que as flutuações de seu juízo fossem ajustadas à condição de agregado, já que Nael se encontra entre o desejo de ser reconhecido e a vontade de se libertar. Teríamos, então, duas possibilidades: 1)esperar que a dimensão servil pudesse agir sob o narrador como em um José Dias, respaldando a atividade dominante para não incorrer em perda do apadrinhamento; 2) ou entender que para o agregado, em sua posição, nada o faria se alinhar ao mandonismo que lhe é imposto, desenvolvendo uma espécie de rebeldia. Creio que há um pouco das duas no romance; a primeira se vislumbra na prática e a segunda no campo discursivo,

contribuindo para o contraste entre a consciência e o limite da ação. O que se apresenta na composição é justamente a tentativa de um personagem reagindo a esse tipo neurótico: o tempo todo parece que estamos diante de alguém que quer provar para o leitor um ponto de vista crítico, um tipo ponderado e combativo em relação à história de loucura e opressões vividas no seio dessa família pequeno-burguesa. O que não fica claro é se essa postura em algum momento é justificada segundo as ações e o ponto de vista praticado por Nael, uma vez que o narrador no lugar de mesclar reconhecimento e libertação como as bases da experiência de sua autodeterminação vive-as como um dualismo trágico. Sob esse aspecto, parece que Hatoum entra mais em cena do que Nael. Constrói um narrador dependente que avilta sua autonomia, mas durante o romance não consegue libertá-lo efetivamente; há sempre a sombra dos restos familiares e a ausência de um caminho alternativo. O que resta é o aproveitamento de uma herança precária deixada para o narrador. A tragicidade, então, poderia funcionar como um sentido herdado da experiência na vida familiar da qual Nael não conseguiu se esquivar, ou sendo mais claro, *optou* por não se distanciar:

> Quantas vezes pensei em fugir! [...] e adiava a partida. A imagem de minha mãe crescia na minha cabeça, eu não queria deixá-la sozinha nos fundos do quintal, não ia conseguir...Ela nunca quis se aventurar. [...] Domingas caiu no conto da paciência, ela que chorava quando me via correndo e bufando, faltando aula, engolindo desaforos. Então, fiquei com ela, suportei a nossa sina. E passei a me intrometer em tudo. [...] Ás vezes não dava tempo ou eles se esqueciam de trancar a porta, e ali, na fresta, meu olho esquerdo acompanhava as ondulações dos corpos, os seios dela sumindo na boca de Halim. (HATOUM, 2000, p. 89-90)

Uma herança e uma escolha irmanadas, uma contradição que não se resolve justamente por alinhar a escolha à herança que, no fim da contas, age como o restrito horizonte familiar no qual Nael deverá atuar. Uma unidade incômoda entre passado, presente e futuro que joga seus motivos para o lado de fora, isto é, sem considerar alternativa para si mesmo, engessa seu destino nas condições do outro. Sem se responsabilizar plenamente pelos nós formados de suas escolhas – e isso é uma marca que passa, em maior ou menor medida, por todas as personagens do romance –, o narrador externaliza suas frustrações nas figuras que compõem a memória familiar. A memória possui uma função curiosa nesse romance: ela não ajuda a esclarecer o Brasil ou a família, mas a demonstrar o seu problema basilar, a sua *confusão fundamental*. A

escolha de Nael soa como uma culpa lançada ao outro – “Ela nunca quis se aventurar” –, a causa é a mãe, uma indígena capturada e escravizada pela igreja católica, entregue a uma família como criada, e, já que ela não toma a iniciativa de libertar-se, Nael sente-se impelido a ficar com ela resignado na mesma casa: “A minha história também depende dela, Domingas” (HATOUM, 2000, p. 25). Há mais cruz do que espada nesse enunciado que, quando visto sob o enfoque das relações entre as personagens, desliza da percepção altruísta para a imolação de si próprio: “não ia conseguir”. “Domingas caiu no conto da paciência” é uma crítica descabida, segundo essa abordagem, uma vez que bufar e engolir desaforos também não resolveria o problema da exploração, o que de certa maneira demonstra um certo infantilismo do narrador ao tratar da matéria. O desfecho é apressado e pouco desenvolvido; o uso da conjunção “então”, logo após dar a mãe como motivo, introduz um remordimento pela decisão: “suportei nossa sina”. O “nossa” impõe certo impacto retórico, demonstrando uma identificação a nível imaginário do narrador com a situação de penúria de sua mãe, o que amplia o lastro de seu sofrimento pessoal. Daí que Nael ao falar de Domingas também está transmitindo pelo discurso os incômodos das escolhas que não tomou. Uma vez que o narrador se restringiu ao outro, sua experiência passa a se confundir com a própria vida alheia: um estado de alienação constante em que a justificativa resvala para aquele por quem assumiu uma obrigação: um senso de dever um pouco duvidoso que ao demonstrar heroísmo inflexível precisa prestar contas à amargura da decisão; uma gangorra na qual a moral elevada não escapa do remorso.

Olhemos com um pouco mais de atenção: o voyeurismo é a saída encontrada por Nael para lidar com os problemas enfrentados após decidir resignar-se à família como fez a mãe. É isso que ele chama de “me intrometer em tudo”, um suposto incômodo atribuído à observação que não abala em nada a vida dos dominantes:

> Ela falava aos pedaços, e ela mesma fazia as perguntas: “No tapete? Se namoramos no tapete onde ele rezava? Ora, mil vezes... Tu não espiavas a gente, rapaz?”.
> Eu me arrepiava quando ela dizia isso. Eles me vigiavam, percebiam a minha presença? Talvez não se incomodassem, nem tivessem vergonha. Deviam rir de mim. Filho de ninguém! (HATOUM, 2000, p. 251)

A própria Zana, ao fim da história, revela para Nael sua indiferença em relação às bisbilhotices. Do outro lado, o que salta aos olhos é o arrepio de Nael ao conceber a

hipótese de que era percebido, ou melhor, vigiado. Uma operação que se reverte contra si mesma: o narrador ao abelhudar os donos da casa esperava, no fim das contas, que ele mesmo fosse contemplado com os olhares alheios. E na sequência a desilusão já contida na fala de Zana de que não havia incômodo algum e sua presença era indiferente às taras dos patrões, o que gera indignação: "Filho de ninguém!". A reação, a meu ver, é indissociável do duplo efeito que sugere: não se sabe se é uma resposta ao gesto de Zana e, por isso, procura indiretamente afirmar que Domingas é alguém, salvando a mãe e a si mesmo; ou se é uma aceitação tácita da hierarquia familiar, reconhecida pelo narrador, que respalda Zana em seu modo de ver, isto é, Nael assume ter um lugar privilegiado por ser filho de um dos gêmeos e se revolta quando Zana o ignora, uma espécie de presunção de legitimidade do narrador que é descabida para a matriarca. Parece que há uma dialética entre duas posições motivadas por figuras externas que se destina a uma síntese interna. No fundo, quem não se reconhece é o próprio Nael, vendo-se ele mesmo como um ninguém que precisa a todo momento da validação externa para ser. A reação, portanto, também repercute numa contrapartida: trata-se de um enraizamento nas suas próprias frustrações, reagindo a si mesmo quando encontra no outro a expressão de seu desejo. O narrador vive, de alguma forma, uma fantasia de rejeição na qual persegue a todo custo o reconhecimento por parte de quem ele elegeu como figura central e funciona como sede do desejo. Muito provavelmente é isso que gera a concentração da catástrofe no desejo de Zana e, ao mesmo tempo, uma atitude protetiva de Nael, esboçada em seu respeito, em relação a essa mesma figura. Ele goza com o que está acontecendo, o modo patológico de desfrutar da situação na qual escolheu permanecer. Uma expressão do sentimento que não revela propriamente o ponto de vista dos despossuídos, mas o do país em relação à sujeição a que se submeteu no concerto das nações. Um sujeito subordinado à fantasia dominante que preserva seu prazer por aceitar sua condição de subordinado e que, em contrapartida, lhe gera, no interior, as maiores agitações. Uma espécie de filho que quer se libertar da casa e, ao mesmo tempo, não quer se desapegar de seu gozo mortífero. Nesse sentido, podemos apontar que *o agregado não está representado nesse romance como classe social propriamente dita, mas como figuração de um sentimento que corre as veias do Brasil, a saber: a dependência*. Trata-se da expressão de alguém ligado ao mundo pequeno-burguês, na forma de um agregado, que deseja se libertar de seu próprio mundo pelas desilusões com relação ao domínio de sua classe e, por isso, se sente um estranho no

ninho. O processo é longo e dificultoso, como podemos ver, e não se encerra em *Dois irmãos*, ganhará lastro em toda a obra do autor.

Voltando às intromissões de Nael: trata-se de uma resposta ao conflito que determina um certo interesse de participação na vida familiar, o que nos faz cogitar a hipótese de que, feita a escolha e definido o horizonte de vida, resta aprender com a situação e mergulhar dentro do possível na lógica do conjunto. Importa-se o ponto de vista da família que, no romance, se mostra no lusco fusco da consciência e do inconsciente por meio de passagens que denunciam sua postura. Percebe-se, com isso, que das ambições de combate restaram apenas os desejos de se deliciar assistindo às diversões e histórias alheias. Nael poderia muito bem ser a pura cópia de Domingas, mas nele o que parece coragem e bondade rapidamente se converte em covardia e acomodação. Eis o sentido das oscilações que tomam conta do romance. Tudo está mal resolvido e o caráter desse desentendimento não é puramente externo, nem se restringe apenas às peripécias familiares como se poderia imaginar com a leitura do romance. Há sua dimensão interna: *o conflito está, sobretudo, em Nael e a leitura da história que conta depende da compreensão dos sentimentos que gravitam em torno de seu desejo refreado*. São essas as forças que fornecem a plasticidade da história e, em semelhante medida, servem de suporte para a composição formal do romance.

Em Nael, há sempre o peso de uma suposta obrigação ascética que lança a si mesmo, ancorada em Domingas:

> [...] Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, "louca para ser livre", como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade.
> "Louca para ser livre." Palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras. Ela ficou aqui na casa, sonhando com uma liberdade sempre adiada. Um dia, eu lhe disse: Ao diabo com os sonhos: ou a gente age, ou a morte de repente nos cutuca, e não há sonho na morte. Todos os sonhos estão aqui, eu dizia, e ela me olhava, cheia de palavras guardadas, ansiosa por falar.
> Mas ela não tinha coragem, quer dizer, tinha e não tinha; na dúvida, preferiu capitular, deixou de agir, foi tomada pela inação. Pela inação e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia. Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça, incompleto, talvez impossível. (HATOUM, 2000, p. 67)

Não me parece um modo adequado de se referir a uma mãe por quem se nutre uma empatia devido à partilha de uma situação exploratória. Ironizar as palavras da mãe não sugere uma postura determinada a ajudá-la ou a buscar uma saída do contexto servil. Há um esvaziamento das palavras de Domingas na boca de Nael tanto pelo tom de deboche – "palavras mortas" – quanto pela aparente resolução do problema da mãe importado para si mesmo – "ninguém se liberta só com palavras". Devemos nos perguntar: em que momento Nael se libertou? Ou melhor: como ele acredita ter se libertado? A solução encontrada pelo narrador foi a via legal das relações sociais: "Eu ia conseguir isso: o diploma do Galinheiro dos Vândalos, minha alforria" (HATOUM, 2000, p. 37). Há aqui uma noção, no mínimo, curiosa de liberdade, cujas características se dirigem à inclusão social do subalterno. Nael termina como professor; no entanto, se resigna a ficar no quartinho dos fundos onde cresceu, aceitando essa espécie de herança amaldiçoada. A liberdade no romance é mediada pela ascensão social, o que no caso de um subalterno assume um extremo valor; mas ao mesmo tempo não há uma clara satisfação de Nael ao fim da história quando alcança uma posição no mercado de trabalho. Esperamos que ele se sentisse bem, uma vez que atingiu aquilo que considerava ser a sua libertação, o diploma; no entanto, o que ocorre é justamente o oposto: uma vez "livre" parece se abater pela melancolia. Há uma contradição entre o pressuposto e seus efeitos. Insatisfeito com o desfecho das vicissitudes do destino, Nael dá início à narração. Ela não acaba, mas surge de uma quebra de expectativa, o que sugere que ele se põe a narrar justamente para resgatar aquilo que não alcançou concretamente, a saber: a liberdade.

Eis que começa por Zana, a única que desfruta de uma liberdade aparente porque, mais do que Emilie, esta sim é uma legítima senhora do destino. Assim, a liberdade está envolta pelo manto da ordem e se expressa, por consequência, naquele que nela está incluído e por ela é reconhecido. Nada que nos espante no capitalismo dependente, já que a circulação de bens está divorciada da esfera da produção, tolhendo o consumo de trabalhadores em detrimento da suntuosa ostentação das classes dominantes.[17] Num cenário como esse, é esperado que o acesso à sociedade pelo

[17] "A base real sobre a qual esta [dependência econômica] se desenvolve são os laços que ligam a economia latino-americana com a economia capitalista mundial. Nascida para atender as exigências da circulação capitalista, cujo eixo de articulação está constituído pelos países industriais e centrado então sobre o mercado mundial, a produção latino-americana não depende, para sua realização, da capacidade interna de consumo. Opera-se, assim, do ponto de vista de país dependente, a separação dos dois

consumo de bens seja um dos primeiros estágios a serem ultrapassados. No entanto, o que salta aos olhos é uma certa ingenuidade do narrador em equiparar liberdade à ascensão social, uma vez que ele mesmo, ao final de tudo, não colhe os louros de sua própria premissa; tanto que, no lugar de seguir vivendo, tem o ímpeto de escrever um romance sobre sua história de dependência. Mesmo na escrita, o ponto de vista não se altera, o que nos dá a dimensão de seu lamento pelo fim de um sonho de reconhecimento dentro do mundo em que viveu e de onde extrai o prazer que lhe falta no presente. Chegada a hora dos finalmente, não havia mais ninguém para ver sua ascensão que é ofuscada pelo brilho de neon dos shoppings estrangeiros que invadiram a praça. Não há alternativa para seu destaque, tudo o ofusca, antes e depois. *O que a forma do romance diz, o narrador esconde atrás de sua narração*. A tragédia da história é a situação de liberdade inalcançada, o auge do processo social atua contraditoriamente às expectativas do narrador como o coveiro que o soterra de vez entre muros. Diferente das artimanhas da malandragem, pela qual o malandro ascendia e se incorporava à sociedade por meio da transgressão à ordem[18], aqui Nael se mantém fiel aos preceitos sociais da vida burguesa, restando-lhe o fado de ascender sem liberdade. O malandro não tem vez em *Dois irmãos* e isso ficará ainda mais claro ao tratarmos de Omar e Yaqub. O sonho de liberdade da mãe, calcado no rompimento dos laços servis, serve de base para Nael expressar um outro modelo mais liberal, arraigado na ascensão pela escolaridade e pelo mérito da jornada, que, ao se realizar, produz a contradição entre processo social e o sujeito: seu desfecho não o torna mais livre; pelo contrário, é nele que se vislumbra o fel das desilusões. O resgate do passado funciona não só como uma tentativa de atravessar pela memória a situação de dependência e as opressões dentro da casa, mas junto a esse resgate age uma força oposta que se traduz numa maneira de extrair prazer da narrativa de um mundo em que se vivia, ainda que para e pelo outro. Soa, para o ritmo de análise do método confessional, como um segundo tempo da infância no qual o sujeito está se desprendendo de seu lugar de origem, mas precisa enfrentar a emergência do sintoma pelo qual goza.

---

momentos fundamentais do ciclo do capital – a produção e a circulação de mercadorias – cujo efeito é fazer que apareça de maneira específica na economia latino-americana a contradição inerente à produção capitalista em geral, isto é, a que opõe o capital e o trabalhador enquanto vendedor e comprador de mercadorias." (Cf. MARINI ,Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 132).

[18] CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

Portanto, temos um narrador atazanado pela opção de dividir a sina materna e, decorrente disso, pelo desejo de reconhecimento no seio familiar: uma dialética entre o gozo e o ressentimento, no qual o prazer advém da fantasia que se encaixa no desejo de Zana. Uma mãe que é a expressão do mando e, reconhecido seu domínio, resta ao pobre diabo cumprir os deveres da ordem fomentando esperanças de um dia vir a ser reconhecido. Um ciclo de repetição insistente que se tenciona na narração pela rebeldia do discurso e, no plano do enredo, pela acomodação das práticas servis no âmbito doméstico sem ruptura graças à incorporação da saída pela via da ordem. No entanto, o que parece a nível formal um recuo, para a confissão funciona como um momento decisivo, avançando e desrecalcando velhos padrões.

3.2. A fantasia incestuosa de Zana e Nael como expectador

Para termos uma melhor dimensão do que está por trás da escolha de Zana e de como, segundo Nael, ela determina os acontecimentos da história, precisamos tecer considerações a respeito de sua fantasia, cujo principal componente é o traço incestuoso que marca presença desde sua relação com o pai, Galib. A ausência da mãe serviu como motivo para uma troca simbólica entre Zana e o pai na medida que a filha substitui a mãe. O amor pelo pai atua como força motriz do laço que os une e é por meio da relação com Galib que Zana constrói sua personalidade forte, na qual está em evidência um caráter que centraliza as decisões e se manifesta pelo voraz desejo da personagem. Um narcisismo fundado na incorporação da figura materna que tem por objetivo preencher o que falta a Zana – a própria mãe, o lugar de origem – e, assim, estimular a perseguição pelo sentido harmônico da vida. A sina do imigrante aparece aqui, tanto quanto no *Relato*, como motivo para a recuperação do espaço da infância, animando na fase adulta tentativas de reprodução do sentido perdido do passado. Aqui, a tragédia é maior e percebemos que essa tentativa de ilusão harmoniosa falhará miseravelmente, o que, no ritmo das contradições, significará o alcance do desejo da personagem. Ela quer escolher, mas não quer lidar com a responsabilidade por suas escolhas, como se detivesse todos os direitos para fazer o que bem entendesse com as personagens e a situação.

No entanto, contra o arbítrio de Zana existirão inúmeras resistências, principalmente as de Yaqub, fazendo com que o velho domínio da matriarca decaia para

um outro, sustentado na figura do filho rejeitado, ser erguido. O caráter vingativo de Yaqub em relação ao irmão, que no fundo manifesta um ataque direto à mãe, é mencionado por Nael diversas vezes e funciona como um motor para a modernização que ocorre do outro lado do Brasil e irá varrer Manaus por completo. Parece que essa é a forma encontrada por Hatoum para superar a agonia na origem e avançar à figura do pai repressor, o que será desenvolvido em *Cinzas do Norte* (2005). Trata-se de um processo no qual gradativamente a fixação na infância perde força e dá a ver outros espaços da história amadurecidos no decorrer do processo confessional. Daí que o país ganha maior relevo, já que os signos da origem passaram por uma poderosa depuração nos dois primeiros romances. Em *Dois irmãos*, vemos o ápice dos incômodos e, ao mesmo tempo, alguns gestos que indicam as filiações que irão nortear a fase madura de nosso autor, o que no romance aparece como um meio de elaborar a consciência desde um outro ponto de vista que não o dominante. O caminho, como sabemos, é tortuoso e extremamente paradoxal; porém, o saldo formal, aos olhos do crítico, é proveitoso justamente pelo que no romance aparece de confuso.

Retornando a Zana, observamos uma fixação por uma busca de harmonia que, contraditoriamente, se manifesta na escolha de um filho, produzindo o resultado oposto: um constante conflito. Poderíamos sinalizar que há erro de lógica na composição da personagem ou que ela não condiz com as atitudes que toma, mas nada disso evidencia o problema que o romance nos coloca: que o fracasso da ilusão harmoniosa é não só expressão da realização de seu desejo, baseado na escolha e em sua censura, mas também representa, do outro lado, o sucesso da modernização conservadora: um mando decorrente de outro. A derrota da harmonia se estrutura pela posição incestuosa que decide assumir com Omar e já existe na relação com Galib, esforçando-se para tapar os buracos que comprometeram a integridade familiar e a cidade perdida do passado. Com Galib ainda vivo, Zana decide se casar com Halim:

> Zana não escutava vaias nem conselhos; escutava sua própria voz recitar os gazais de Abbas. Assim, duas semanas, indecisa: nem sim nem não. Ela era a pérola do pai, que lhe levava as refeições, contava-lhe as novidades do dia, as histórias dos clientes, um recente assassinato que abalara a cidade. Ele não tocava no assunto do Halim, e ela, com o olhar, pedia para decidir sozinha. (HATOUM, 2000, p. 53)

Note-se: a “pérola do pai”, ainda que fosse decidia e se inscrevesse na relação como uma reposição da mãe, era efetivamente filha, desfrutando de um papel secundário dentro da hierarquia familiar. É somente com Halim que Zana cria as condições para o seu domínio. Não parece ser à toa a escolha de um mascate iludido por uma moça da pequena-burguesia de Manaus. Tudo indica que a permissividade gerada pelo fascínio de Halim por Zana foi o grande fator para a decisão de casar, uma vez que sentiu no jovem apaixonado um terreno favorável para destilar seu mando. O pai não interfere em sua escolha e, com o pretendente, a moça passa a desempenhar seu papel de dominante. Galib viaja para o Líbano e deixa o restaurante com o casal; com sua morte, Zana entra em um profundo luto, o que faz Halim se enciumar:

> Em Biblos, dormindo na casa perto do mar, ele morreu. Mas a notícia tardou a chegar, e, quando Zana soube, se trancou no quarto do pai, como se ele ainda estivesse por ali. Depois balbuciou para o esposo: “Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três”.
> “Chorava que nem uma viúva”, disse-me Halim. “Se esfregava nas roupas do pai, cheirava tudo o que tinha pertencido ao Galib. Ela se agarrou às coisas, e eu tentava dizer que as coisas não têm alma nem carne. As coisas são vazias... mas ela não me ouvia.” (HATOUM, 2000, p. 56)

O último pedaço da infância morre e o desamparo atinge Zana, deixando-a “órfã”, o que imediatamente se converte na vontade de ter filhos, gerando surpresa: Por que da morte de um pai a moça, quase automaticamente, gostaria de ser mãe? A morte e o nascimento estão ligados mais uma vez e, aqui, a complexa estrutura das relações de parentesco no romance responde a esse anseio de, com os filhos, reintroduzir pela fantasia a função do pai morto, a liga entre Zana e seu lugar de origem. Lê-se: para suportar a perda do pai, ela quer filhos. À risca, poderíamos dizer que em *Dois irmãos* há um pai sobre o qual não paira duvida alguma: Galib. Todos os outros sofrem de indecisão justamente porque estão amaldiçoados pelo resgate paterno de Zana a partir de seu desejo de reproduzir o senso harmônico de sua relação com o morto, cujo maior efeito é justamente a catástrofe de uma ilusão que não pode ser cumprida, trazendo à tona taras, desesperos e frustrações que desestabilizam o convívio familiar. Repetir a experiência com o pai é a sentença de criação desse mundo incestuoso por meio da fantasia de Zana, no qual as funções se confundem e, muitas vezes, se sobrepõem umas às outras no plano simbólico – Zana é mãe-avó-amante; Halim, pai-avô-amante; Yaqub, pai-filho-irmão; Omar, pai-filho-amante-irmão; Rânia, filha-amante-mãe-tia-irmã; Domingas, mãe-filha-amante-

irmã; Nael, neto-filho-irmão. Observa-se pela pujança do sofrimento que não é Halim quem repõe simbolicamente o lugar de Galib. Os ciúmes revelam bem a posição inferior que ele possui em relação ao pai e, ao mesmo tempo, demonstra o pendor de Zana às coisas materiais ligadas ao morto, como o espelho da casa, o que futuramente irá se manifestar como um traço do fetichismo que marca Yaqub. Não haveria homem no mundo que pudesse substituí-lo, exceto um filho aparentemente. Omar aparece como essa alternativa, o mais frágil ao nascimento: "O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente" (HATOUM, 2000, p. 66-7). O que se vê nesse trecho não é a morte do filho, mas o medo da morte do pai. Homens que aparentam fragilidade atiçam Zana muito provavelmente porque precisa salvar o pai, que já morreu, de sua morte.

A escolha de um filho preferido, portanto, repõe o lugar do pai preservando a fantasia incestuosa de Zana que se traduz na forma do mando, ela pode tudo, até mesmo escolher um filho sobre outro sem esperar que isso gere consequências. Seus efeitos são os mais variados possíveis, porque aqui parece já haver uma antecipação do momento de quebra de espelhamento das relações. É justamente pela escolha de Zana que os filhos se diferenciam: não se trata de uma diferença subjetiva dos meninos, mas de uma diferença imposta de fora na qual um é preferido e o outro, o preterido. A formação de cada um dependerá desse fator externo de escolha da mãe, tendo como objetivo burlar a angústia e o desamparo com a eleição de um substituto para o pai, seu próprio filho. Daí que as unidades são rompidas e a dança dos extremos toma conta da cena. Se Omar foi escolhido pela fragilidade ao nascimento, durante a infância e adolescência ele será o corajoso ao passo que Yaqub será acovardado; mais tarde, o Caçula deslizará para a covardia e o outro gêmeo será o destemido negociante; a culpa escorrega como uma batata quente pulando de mão em mão entre as personagens; a proximidade se converte em distância afetiva e vice-versa.

A Omar será atribuída a paixão de Zana pelo pai, enquanto que o apego às coisas materiais ganhará expressão em Yaqub, uma árvore do destino que cresce e se ramifica tendo como raiz a escolha de Zana, em que o logro de um filho é a catástrofe do outro. Ambos os caminhos estão conectados: um pela satisfação do desejo da mãe e o outro pela recusa, fruto do rancor. De certa forma, um alimenta o outro porque são as duas faces de um mesmo desejo, a saber: preservar a origem e fortalecer o mando. A fantasia

incestuosa, nesse sentido, tem um efeito contraditório. Não mantém apenas as relações estagnadas na origem, mas gera um desequilíbrio que tende ao exterior, no qual o passado e a infância serão atravessados pela destruição, movida pelo filho ressentido que perpetua a ordem materna justamente porque a desafia. Daí o apreço de Zana por títulos e conquistas de Yaqub. Omar está do lado da transgressão da ordem, mas paga tributo à estagnação da origem; Yaqub, por sua vez, está identificado à ordem social e, para isso, precisa contrariar as vontades da mãe. A isso, somamos o espaço no qual cada personagem se desenvolve: Omar na província e Yaqub em São Paulo, em perpétuo estado de exílio. É como se não houvesse arranjo possível para um desenvolvimento conciliado com a origem e, ao mesmo tempo, uma satisfação fora da compulsão dos prazeres ligados a ela. Uma expressão, talvez, para o modo impróprio pela qual se desenvolveu a modernização conservadora no país, cujas premissas descartavam as condições particulares da nação para implantar na marra a tecnologia produzida no centro do capitalismo, da qual éramos refratários. Em uma palavra, temos a sensação de um processo histórico marcado por feridas com a origem que partilha tanto a posição de agente da mudança quanto o lugar afetado por ela. Em geral, a história do romance acontece no tramado simbólico entre a vida doméstica e as repercussões nacionais. A ambiência incestuosa aponta para as relações travadas no seio familiar como espaço não propriamente fechado, mas orientado por uma curiosa administração oscilante entre os excessos de prazer e o cálculo neurótico. Creio que a escolha de gêmeos seja favorável para dimensionar esse drama familiar que se apresenta no romance como um meio de expressar o desenvolvimento da sociedade brasileira. A lógica da composição, apesar de inúmeros rodeios, se baseia numa noção moderna bem disseminada, na qual o desenvolvimento pessoal pressupõe um certo destacamento da origem. O que parece ser a novidade se assenta precisamente no fato de não haver ruptura propriamente dita, já que o ressentimento tem como suporte a fixação no objeto, cuja relação não foi elaborada e ressignificada pelo sujeito. Há algo truncado que traduz o caráter destrutivo de uma modernização por meio da vingança em relação à origem, o que contraditoriamente não a anula, mas a recalca, o que a faz retornar de modo expandido sob outra máscara. Há algo preso na fantasia, isto é, no aspecto ideológico tomado pelo conjunto baseado no ponto de vista dominante que ao mesmo tempo se defronta com o movimento da história. Presencia-se a mudança sem o abandono dos nós apertados do passado, servindo como ideias fixas para engendrar a mobilização dos acontecimentos ligados a Yaqub: as transformações efetivas convivem o tempo todo com o retorno da

origem que se pretende evitar. O cinismo da censura a que Zana se autoriza quando escolhe Omar corresponde, em algum grau, à repressão que Yaqub se impõe para realizar seus planos: Negando a mãe, ele parece se tornar a sede de reprodução onde se desenvolve o mando da matriarca, algo que se alastra até São Paulo e volta a Manaus, modernizando a província, destronando a mãe para a emergência daquele que não foi rei em sua fantasia.

Um filho apenas não bastaria para gerar tamanha tragédia, seria preciso outro para antagonizar e um terceiro, "filho de ninguém", para reunir as inquietudes em si: nosso narrador. Fora de Nael, tudo é *ou* não é; não há mundo conciliado; enquanto que em seu interior, tudo é *e* não é, um amálgama de contradições. O narrador funciona como uma unidade do romance e carrega em si as marcas das contradições que experiencia e das quais se apropria ao longo da narração para externalizar seus conflitos. Em relação à fantasia de Zana, Nael se coloca como *expectador*: alguém que observa esperando poder participar do jogo como um semelhante, cujo desejo de reconhecimento implica seu rebaixamento no mundo da matriarca, lugar no qual gostaria de desempenhar uma posição mais nobre. Aquilo que é atividade em Zana torna-se desejo contido em Nael, ganhando expressão concorrente na figura de Omar que recebe todos os mimos da casa:

> No dia seguinte ninguém falava, todos enfezados com todos. Só mau humor, carranca. E ódio. Eu odiava aquelas noites em claro, as muitas noites que perdi por causa do Caçula. Os carões que levava de Zana porque eu não entendia o filho dela, coitado, tão desnorteado que nem conseguia estudar! (HATOUM, 2000, p. 89)
>
> [...]nós invejamos o Caçula, o gêmeo disputado. (HATOUM, 2000, p. 102)
>
> O Caçula, insolente, exigia tudo do bom e do melhor. Catavam as espinhas do peixe para ele comer sem chateação; o pudim de tapioca com coco ralado tinha que ser bem assado; comida mal passada ele mastigava e ia cuspir no galinheiro. Eu saboreava o pudim que o Caçula só ciscava. (HATOUM, 2000, p. 127-8)
>
> Minha mãe também queria o Omar de volta? Eu notava nela um desejo, uma ânsia que ela sabia esconder, uma sombra no sentimento. Ela me deixava na dúvida, me desnorteava quando lamentava a ausência do Caçula.
> Ah, a falta que lhe fazia o corpo do galã desmaiado na rede! O suor ralo dos drinques e coquetéis, e o suadouro espesso, com seu cheiro

> mareante de bebida forte e amarga, nhaca de pelame de jaguar. As mãos dela enxugando-lhe o rosto, o pescoço, o peito cabeludo. Ele, quase nu, esparramado na rede vermelha. Os chumaços de formigas-de-fogo, batalhões de amarelo vivo cercando as garrafas de rum e uísque no chão de cimento. O cheiro de arnica, banha de cacau e óleo de copaíba nos hematomas que manchavam o corpo de Omar. Esses cheiros e outros: o das folhas grandes da fruta-pão, semelhantes a abanos verdes; o do cupuaçu pesado e maduro, cofre de veludo ocre que protege a polpa prateada, fonte de raro perfume. As folhas molhadas com que ela cobria as partes roxas do corpo dele; o suco de cupuaçu com caroços para chupar que ela lhe preparava no meio da tarde, quando, revigorado, ele abria os braços para minha mãe e beijava-lhe o rosto com intimidade, antes de sorver a bebida espessa.
> Disso ela sentia falta? Do corpo e dos cheiros que o envolviam nas noites de mil farras? Minha mãe parecia sedenta do corpo do Caçula, já não escondia mais a ânsia pelo regresso dele. Domingas perguntou à patroa: "Posso preparar um olho de boto? A senhora pendura o olho no pescoço e aí o Caçula vem beijar a senhora... com muito amor". (HATOUM, 2000, p. 147-8)

A inveja, o ciúme e a indignação são marcas constantes em Nael a respeito de Omar. A correspondência com Yaqub salta aos olhos, uma vez que ambos não desfrutam daquilo que gostariam. Trata-se sempre de algo que está em comparação com o outro agraciado com excessos pela figura dominante. Enquanto Yaqub sobrepõe-se a Zana, Nael submete-se a ela. São correlatos antagônicos que cumprem na composição papel de dimensionar os afetos ora de um lado ora de outro, fazendo uma torsão nas posições: um de cima que, rejeitado, conecta-se com os de baixo; e um de baixo que quer ser como um dos de cima. Uma vez que a visão do narrador está delimitada pelo círculo familiar, as personagens funcionam como espelhos de sua alma das quais se extraem noções sobre como viver. Nael cogita mais do que imagina, isto é, prende-se nos pensamentos mais do que avilta uma saída alternativa para liberar-se desse mundo restrito dentro do qual se debate para obter dignidade. Ele se coloca na posição de responder a esse mundo sem que esse mesmo mundo esteja levando-o em consideração como interlocutor, restando-lhe apenas as sobras deixadas por Omar. O ódio é o resultado de uma espécie de amor não correspondido aparentemente. As exclamações trazem ironias interessantes que tem uma dúbia função: se, em primeiro lugar, revelam uma dissonância entre a realidade de um abastado e de outro subalterno, dando certo enfoque social à matéria, no segundo tempo, elas funcionam como manifestação de desejos de Nael, que utiliza o sarcasmo para marcar suas vontades, mais do que não

realizadas, não realizáveis. Ao “coitado” Omar deveria existir também o “coitado” Nael, para assim ser compreendido por Zana e poder estudar em paz como legítimo filho da casa.

O longo trecho evidencia uma cena no mínimo instigante na qual o excesso pela enumeração de características da relação de cuidado entre Domingas e o Caçula revela exclamativamente uma erotização das personagens. Há um gozo ambíguo ali, no qual não se sabe se Nael desfruta mais da posição da mãe ou da posição de Omar, o que em ambos os casos deixa sugerida a imersão do narrador numa fantasia incestuosa – ou mesmo um desejo homoerótico reprimido pelo gêmeo, dado o erotismo da descrição – que parece importar da dinâmica determinada por Zana e irá ser posta em prática com Rânia em momento oportuno. Sua repulsa aos gestos da mãe pelo Caçula tem razão de ser nos abusos e violências praticados por Omar, o que se expressa como um desdobramento consciente sobre a situação que, ainda assim, apresenta indignação a respeito do comportamento de Domingas, dando a impressão de lançar a ela uma responsabilidade sobre si mesma que aparentemente não demonstra. Nael parece ver-se, então, como uma espécie de consciência que falta à mãe. A exclamação sarcástica, por sua vez, funciona no plano do inconsciente questionando sobre o gesto da mãe e, ao mesmo tempo, implica o narrador a partir de suas próprias projeções e fantasias: “eu notava nela um desejo”. Notar está bem distante de qualquer certeza sobre o comportamento do outro que aqui está submetido à percepção de quem busca maior atenção na casa. Domingas não fala nada sobre o assunto, sequer é questionada por Nael; as perguntas estão plantadas no narrador em seu jogo mental. O que Nael percebe é fruto de suas inquietudes, lê-se: “há em mim um desejo que não reconheço”, o que gera insatisfação na consciência e se reflete nos ciúmes da relação entre Domingas e Omar. Dito de outro modo, Nael assume a sina, mas não aceita os pressupostos de viver naquele mundo da mesma forma que a mãe, tornando-se um insatisfeito crônico. Ao ver a mãe incorporada na dinâmica familiar, “entregue ao feitiço da família” (HATOUM, 2000, p. 67), como ele mesmo coloca, parece sentir um profundo incômodo na saciedade que Domingas encontra nas relações com a família e da qual ele se priva na maior parte do tempo. Enciumado, Nael consegue aproveitar um pouco da relação que não desfruta na prática: uma reação que o permite gozar sem eliminar o aspecto consciente de suas preocupações a respeito da brutalidade do Caçula que, no trecho em questão, aparece de forma incomum como figura carinhosa.

Portanto, uma vez que Nael toma Zana não só como ponto de partida, mas como referência do mundo familiar, há um consentimento tácito e controverso em relação ao ponto de vista dominante que se impõe sobre as vivências do narrador e norteia suas atitudes durante o cotidiano, contribuindo para as confusões de leitura das situações. O drama edipiano de Zana com Omar atua como fonte das inquietudes em Nael, assimilando de forma reprimida a fantasia incestuosa pela via da comparação com o gêmeo desejado, com quem nutre uma relação, em geral, hostil. Daí que diante do cinismo de Zana a respeito das consequências de suas escolhas – *ela sabe e o faz assim mesmo* –, temos a impressão de que Nael faz o mesmo sem o saber, como um espelho sem fundo: *ele não sabe*, assim como Édipo, que sua escolha, decorrente da identificação com Domingas, proporciona tamanha viravolta e adesão suprimida do ponto de vista dominante. Seu ímpeto narrativo se confunde entre o gozo e o ressentimento justamente porque sua tragédia não é totalmente clara para ele, sendo ofuscada pela tragédia familiar. Por isso, mais uma vez, o que a forma diz, a narração encobre. Há uma independência entre ambas as esferas pela qual podemos extrair esse incrível caso de antagonismo em que a narração atende ao drama da escolha de Zana e a forma do romance escande o reprimido que se debate entre as páginas. A narração ainda presta contas ao pensamento dominante, enquanto que a forma reage pelo negativo de Nael, revelando os problemas fundamentais que marcam as questões humanas dentro desse círculo pequeno-burguês provinciano. Um achado de extremo interesse que encontrou na independência entre forma e narração uma expressão da dependência a que se submete o narrador em relação a seus familiares: estamos diante de uma experiência tipicamente brasileira.

No caso de Édipo, não saber implica a atividade da personagem que só descobre sobre seu destino ao fim de tudo, enquanto que Nael, por não saber, fica entre o lusco-fusco na inércia e da hesitação, vivendo pela tragédia do outro, o que o faz, por extensão, aderir à via da ordem como o caminho para a ascensão que, ao fim, não implica necessariamente em libertação dos fantasmas. Mas ainda assim nos perguntamos: por que Nael, mesmo sem saber, não consegue atividade para seu desejo, já que Édipo, pelas mesmas razões, conseguiu? Alguém sabe, portanto, e conta a Nael algo não sobre si mesmo, mas sobre esse outro que lhe serve de anteparo. Esse saber não é convertido em movimento para Nael, uma vez que o lança nas malhas da fantasia da matriarca sem que ele tome ação concreta sobre ela. Diria mais: não se trata do saber de Zana, já que sua relação com o narrador não se baseia no contato próximo. Zana é

pura ação, ela simplesmente faz e as coisas ganham movimento. Em síntese, ela não teria como fazer-lhe uma confissão de seus pecados, pois o cinismo impera. Nael, por outro lado, seria capaz de enxergar as articulações por si mesmo, mas não é o caso; teríamos outro romance. Há operadores por trás de suas palavras que lhe contam a história até certo ponto em que ele não foi capaz de ver, isto é, justamente os anos iniciais em que ainda não era vivo ou consciente para tecer suas próprias opiniões sobre o tema. É preciso de um outro que faça a confissão por Zana e permita a exposição da maneira como é retratada nas páginas. São dois: Halim e Domingas, os negativos da matriarca.

O primeiro mais do que a segunda será determinante para o desenrolar da história segundo nos conta o narrador. Ambos diferem em sua posição na casa e, consequentemente, no modo como afetam Nael. Da mãe, Nael incorpora o sentido da exploração praticada por Zana e, como vimos, há projeções esporádicas que associam Domingas a Omar, modo pelo qual Nael a introduz na fantasia vivida desde a matriarca. No entanto, é em Halim que Nael encontra a principal fonte de explicação do mundo familiar. Dele, um avô que funciona mais como pai, o narrador apreende o ponto de vista ressentido do marido ao se ver competindo com o próprio filho pela mãe, precisamente porque Zana fez uma escolha. Daí que, em geral, todos os homens competem com Omar por um lugar na fantasia de Zana. Há um curioso companheirismo entre Nael e Halim – extremamente assimétrico, já que o patriarca da família, embora ajude o jovem, não se envolve na questão exploratória, mantendo as distinções de classe vivas: “Eu era o seu confidente, bem ou mal era um membro da família, o neto de Halim” (HATOUM, 2000, p. 134). Nael entende-se enquanto companheiro de Halim por meio da escuta, uma afinidade que pende mais para um lado do que para outro que usufrui dos ouvidos do neto para gozar de suas histórias e desventuras. Essa é uma das primeiras fontes que caracterizam o estilo narrativo de Nael, cuja configuração se baseia na vida do outro. É Halim quem o fornece as diretrizes iniciais do modo de contar histórias. Cria-se um laço afetivo entre ambos, cujo valor tem influência na formação do narrador, o que se expressa em última instância pela aceitação do saber de Halim em relação à história familiar. Um drama edipiano clássico vivido entre um pai, uma mãe e um filho que inclui por tabela um agregado que vive esse drama como se fosse seu, justamente porque nutre bons sentimentos por aquele que conta sua versão. É quase uma defesa de Halim diante das complicações familiares e disso, provavelmente, conseguimos extrair os motivos para o misto de respeito e crítica de nosso narrador em

direção a Zana – incorporação parcial do ponto de vista de Halim articulado entre a devoção e a insatisfação quanto à esposa –, o que estrutura toda a cadeia de afiliações do narrador, assim como suas assimetrias de julgamento ao longo da narrativa. Suas ligações mais imediatas no seio familiar se dão com Halim, Yaqub e Domingas; enquanto que, do outro lado, Zana e Omar aparecem como figuras cuja identificação ocorre e, no entanto, aparece como reprimida. Rânia terá um lugar específico nessas relações e dela falaremos mais a frente. Temos, portanto, dois grupos que dividem a consciência e inconsciente de Nael no romance e é importante, a partir de agora, perceber que, as menções a Zana e Omar no preâmbulo apontam precisamente uma abertura pelo que está encoberto ao longo da trama. Em outras palavras, Halim fornece um saber que, para Nael, repercute soterrando suas próprias apreensões em relação à experiência familiar, o que ele vai conquistando gradativamente ao longo da narração em tom desiludido e melancólico. A esse bom *avohai*, o narrador parece dever muita coisa, já que por causa dele consegue trilhar o caminho da ordem.

Trata-se justamente disso: Nael ao longo da história não fala – cogita, responde timidamente – e tem sua participação limitada pela fala de um outro, Halim, que faz a confissão de um terceiro, Zana. A sensação que temos é de um círculo discursivo no qual a impropriedade aparece como marca principal, uma vez que os conflitos, embora toquem Domingas, se referem a outra mãe, enquanto que a filiação paterna, ainda que seja tocada pela dúvida em relação aos gêmeos, corre pelas vias do suposto avô que ocupa, de modo geral, a função do pai. Portanto, a fantasia de Zana se deve ao que Halim sabe e conta a Nael como seu confidente, o que está diretamente vinculado às frustrações de um pai que não queria filhos e, ao tê-los, vê-se competindo pelo lugar perdido no desejo da esposa. O narrador, por sua vez, incorpora esse saber e assume para si o modo de ver determinado pelos familiares, o que retroage sobre si mesmo como desejo de reconhecimento na fantasia de Zana, uma extensão modificada da angústia de Halim, e, ao mesmo tempo, possibilita desde sua posição de meio-agregado antagonizar, no plano da consciência, com a matriarca, justificado pela rede de exploração na qual Domingas é o maior expoente. O que se coloca racionalmente durante a narração – a consciência sobre a exploração – vive à sombra da ânsia por participar da família como membro reconhecido. Parece que, no fim das contas, há uma ilusão em Nael de que poderia salvar a mãe ao se incorporar à família como um dos de cima, onde deteria o poder do mando. Poderíamos também considerar a ambiguidade desse mecanismo que, por outro lado, seria governado por um simples ímpeto de

mandar. Cada vez mais vemos que a confusão se mantém como *parte da estrutura do romance* e não como mero acidente de percurso. O método confessional, aqui, encontra seu ponto de tensão máxima e parece apontar para um país perdido em sua própria história, tentando lidar com as intermitências entre ideologia e prática dos de cima, cujos efeitos são marcados pela subordinação dos subalternos ao ponto de vista dominante, limitando-os no âmbito prático. O momento genuíno em que Nael pode, enfim, tecer com palavras a história que viveu ocorre ao narrar. No entanto, a narração ainda paga tributo às fantasias familiares que têm papel formador em Nael: uma espécie de *subjetividade administrada*. Soa como uma barreira prática que precisa ser atravessada pelo sujeito no duelo entre consciência e inconsciente, ainda administrados por quem detém o mando e indiferenciados em relação a uma formulação alternativa, construída a partir da incorporação dos interesses dos de baixo. Os esforços de nosso autor vão em direção a essa primazia pelo ponto de vista dos dependentes; contudo, os efeitos são contraditórios e acaba, pela porta dos fundos, revelando algo, aos olhos do crítico, mais valioso para a análise do país, a saber: que a consciência nacional se encontra numa cilada em que o gozo dos dependentes está não só vinculado, como sujeitado ao gozo dos dominantes.

3.3. Nael: Quando narrar é gozar pelo outro

Demarcados os pressupostos, as fontes e as fantasias que funcionam como motores para a narração, cabe entrar agora na análise do estilo particular de nosso narrador. O ímpeto fofoqueiro salta aos olhos e serve de fundamento para uma atividade à espreita, um olho voraz atento a tudo e a todos: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (HATOUM, 2000, p. 29). Nael se descreve como se fosse um narrador em terceira pessoa dentro de uma situação em que vive como personagem ou, se pudermos qualificá-la melhor, em que gostaria de se ver como personagem. A falta de pertencimento e de participação são elementos-chave para compreender o modo como Nael se coloca em meio a essa história. Ele não sabe e, por isso, precisa de apoios externos para contar algo sobre si mesmo: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de

lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio" (HATOUM, 2000, p. 90-1). Ainda assim tem de lidar com o estranho silêncio tanto de sua mãe quanto de Halim que não lhe revelam tudo, o que contribui para uma apreensão do passado a partir da elaboração pela memória em que o sentimento funciona, ao mesmo tempo, enquanto motor e produto do processo de reconstrução do objeto perdido.

A investigação do passado é interessada na medida em que o narrador pode esclarecer um pouco a respeito dessa vida à deriva, recompondo cenários e situações nas quais as impressões conduzem o destino dos fatos. Veremos que Nael não pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo e precisa inventar ou acrescentar detalhes para contar algumas histórias. Algo que se aprende por meio dos contadores de histórias populares marca presença na narração e serve de técnica para Nael preencher os vazios da experiência: "Invenção de Pocu? E o que há de verdade e mentira nas palavras de um navegante? Ele contara o evento com convicção e ardor, como se fosse uma verdade íntima, tanto que continuei a pensar nos dois irmãos acasalados num barco" (HATOUM, 2000, p. 121-2). Nael aprende com as influências populares, as famosas histórias de pescador, um modo de contar que atende pelo interesse do interlocutor e, em semelhante medida, passa "uma verdade íntima", o que, para nosso narrador, se expressa na relação entre o gozo e o ressentimento, ganhando lastro pelo negativo da forma; assim como pelo jogo em que o exterior lhe serve de sustentação para expressão de conflitos interiores. Poderíamos condensar a fórmula de *Dois irmãos* no ditado popular "quando Pedro fala de Paulo, sei mais de Pedro do que de Paulo", uma história que conta sobre o outro, mas revela, para além, algo sobre o enunciador. Ao nível do enunciado, o outro tem uma presença maior enquanto que, na enunciação, Nael se coloca como sujeito da fala. Não é aconselhável, entretanto, que desconfiemos de Nael da mesma maneira que desconfiamos de Bentinho. Aqui, não há nada envenenado[19]; a prosa em *Dois irmãos* está, ao contrário, *contaminada* pelo discurso do outro dominante do qual Nael não se separa totalmente. Uma ingenuidade curiosa a qual o narrador parece resistir a todo instante, sem se apresentar tão vulnerável à discreta conciliação com certos traços da ordem dominante: um bom moço que se apresenta como rebelde. É isso que dá precisamente o efeito borbulhante da narrativa, uma vez que a verdade está

[19] SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

naquilo que Nael fala e não sabe que diz. Daí que a análise praticada se dirige ao outro que lhe serve para refletir suas inquietudes.

A ambiguidade persiste quando não se alcança uma precisão em determinar se ele é cronista da história de uma família pequeno-burguesa de Manaus ou se ele utiliza essa história para contar algo pessoal. Mais uma vez, do ângulo da forma, estamos no campo em que o dúbio se torna uma unidade contraditória. Longe de soar como uma dialética estrutural entre o eu e o outro, entre o gozo e o desejo, Hatoum nos dá uma dimensão da particularidade em que se insere o problema no caso brasileiro. Sabemos que toda a formação subjetiva passa, de um modo ou de outro, pela imagem do outro; sabemos muito bem que gozo e desejo estão na maioria das vezes concorrendo para ver quem ganha; no entanto, o que sobressai da matéria é a particularidade do contexto brasileiro dimensionando as articulações entre os elementos que compõem a teoria, seja ela materialista ou psicanalítica. Não creio que falar de estruturas genéricas elucide mais da situação do que aquilo que vemos superficialmente no texto; é necessário que façamos esse movimento tendo em vista a reconstituição da matéria que lhe serve de base, em que está implicado esse círculo de relações.

O ambiente é caracterizado por essa atmosfera de jogo, carregada menos por uma feição lúdica do que por um círculo de combate entre os familiares. Um jogo em que está implicado algo da dinâmica das velhas realezas em que a usurpação das funções ligadas ao poder costumavam dar boas tragédias: uma ordem impondo-se sobre outra, que antes lhe serviu de berço. A ação se concentra na casa; nos fundos, há quem assegure a reprodução desse mundo compulsivo e, ao mesmo tempo, veja pelas fendas os segredos escondidos. Há, dessa forma, dois momentos da narração: um de pura ação, vinculado aos acontecimentos das personagens familiares; outro de contemplação, associado à posição do narrador. Lembra algo da estrutura da tragédia clássica na qual o enredo se concentrava nas alturas da nobreza, enquanto a plebe tecia suas comédias e sátiras a respeito desse mundo distante. Aqui, o arranjo se refaz tomando como fundamento a distinção entre quem age e quem observa. Enquanto o palco estaria servindo às personagens familiares, o olhar se dimensiona a partir de um sujeito que gostaria de ser parte ativa do ambiente, mas não consegue lograr êxito tal como deseja. Essa divisão apresenta mais um capítulo da subordinação da história de Nael à história familiar, isto é, não conseguimos falar sobre Nael sem passar obrigatoriamente sobre os acontecimentos desdobrados no campo do outro. Podemos falar o quanto quisermos de Nael, mas não conseguiremos escapar de mencionar algum evento a respeito de um dos

familiares envolvidos na trama. Há um pouco de Balzac com sinal invertido: se, no autor francês, a narração cumpria papel de dinamizar o mundo sob o enfoque da ação, expressando o movimento das revoluções e da sociedade burguesa em ascensão[20]; em nosso autor, sobressai o aspecto dependente a que o sujeito da narração está submetido. Uma boa expressão para o problema brasileiro no qual a atividade política historicamente se realiza com relativa independência das massas populares. Nael poderia facilmente ser identificado ao coro da tragédia clássica; no entanto, um coro que possui sua interpretação afetada por outras personagens, que se forma pela desigualdade frente à influência de um dominante. O curioso é esse: Nael põe ênfase no olhar sorrateiro, tanto o seu quanto o de sua mãe, embora efetivamente no romance ele seja refratário do olhar de Halim. O narrador cria uma aura em torno de si mesmo que, na prática, sofre a incidência do discurso de personagens externos. Temos, portanto, um narrador em primeira que se vê como um narrador em terceira. Ele dispõe de um limitado saber pessoal e o que relata se deve, ao mesmo tempo, a sua mãe e a Halim, cujas marcas de interpretação tendem a ser, em maior ou menor medida, preservadas. Ele é um sujeito, mas não sabe que o é. Contraintuitivamente, o artifício de se ver como um observador é o que garante sua posição subjetiva dentro do discurso, revelada no ato de narrar; enquanto personagem, Nael vê-se como sujeitado, deslocando a ênfase para o outro. É precisamente no plano da terceira pessoa que Nael comete atos falhos, se assim podemos categorizar, permitindo ao leitor enxergar as contradições de sua posição familiar; ao se postar como personagem, obtém-se a figura de espécie crítica que sofre e reage às dinâmicas exploratórias. Um narrador extremamente complexo que, ao tentar chafurdar algo em relação ao passado em busca de sua própria história, revela mais para o leitor do que para si mesmo os problemas de sua formação: ele não se dá conta de que goza pelo dominante e, paradoxalmente, desfruta desse prazer por meio do amparo de uma posição consciente sobre a exploração.

Mais uma vez: para não perder seu gozo, ele se reveste com o ascetismo moral contra a opressão. Apesar disso, não devemos banalizar a consciência adquirida com a desigualdade na casa; trata-se de uma articulação na qual estão em jogo elementos de

[20] [...] toma forma, com Balzac, um comportamento novo, uma percepção da realidade refratária à *análise*, e literalmente enfeitiçada pela *pura narrativa*. Tentem "discutir" os romances de *A comédia*: vocês não farão nada mais do que os renarrar. Tornou-se impossível sair dessa narrativa complexa e cativante: em vez de ser um instrumento do conhecimento, ela se opôs a este, e lança uma luz inédita e perturbadora sobre aquele "conhecimento histórico" que foi o grande orgulho do século passado, e certamente do próprio Balzac. (Cf. MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020, p. 246)

ordem da formação nacional, na qual falam em igual medida as vozes do senhor e do escravo.[21] Algo que encontramos comumente nas esferas de classe média, ponto de ebulição que manifesta a concomitância das contradições entre o usufruto do mando e a subordinação a um maior. Não à toa, parece ser esse o lugar preferencial para o desenvolvimento teórico de muitos estudos consagrados e atentos ao movimento pendular da ideologia na sociedade brasileira. A sensação é de que, nesses espaços, os traços combativos à desigualdade convergem com a ideologia dominante de modo que a preservação desta depende do enaltecimento da outra, girando sobre o próprio eixo e criando a noção de estagnação a que estamos habituados. No *Relato*, vimos como isso se relacionava à incorporação das massas pelo discurso dominante na forma de uma tutela; aqui, Hatoum chega ao ápice do problema, expressando um prazer articulado entre a posição do mando e a rebeldia contra ele. Algo que, entre nós, repercute nos impasses construídos através da formação liberal-escravista.

Enquanto na Europa, o círculo de vozes era marcado primordialmente pela presença do burguês, do trabalhador e da velha nobreza; aqui, as vozes preponderantes são as do colonizador europeu, do senhor colonizado e do escravo. Isso implica principalmente uma relação de forças desiguais, engendradas pela diferença entre a ação e a ideologia. No caso do centro do capitalismo, os agentes passaram por processos combinados: burguesia e proletariado vincularam-se para combater a aristocracia, unidade que, com a consolidação do Estado burguês no auge das lutas de classes de meados do século XIX, seria desfeita. Pela retaguarda, entrava em cena novamente a velha nobreza com a função de fornecer à burguesia um aparelho moral, cujas manobras serviram para desmobilizar cada vez mais a classe trabalhadora. No caso colonial, em momento algum houve unidade, interessada ou não, entre senhores e escravos. A relação entre colonos senhoriais e colonizador era unilateral e implicava não só a subordinação de um a outro, mas a desmoralização pelas práticas escravistas. O rompimento das relações econômicas entre colônia e metrópole não significou ruptura política. O colonizador que havia implantado o modelo escravista nas colônias ignorava

[21] "Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria." (Cf. RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Global, 2010, p. 120)

sua responsabilidade na matéria, deixando-a para seus “filhos” na colônia. Os colonos senhoriais, por sua vez, aproveitaram-se do aparelho construído e assumiram o escravismo até seus últimos dias, indiferentes às investidas civilizatórias das ideias modernas. A subordinação aparece em duas esferas: para os escravos, ela implica a perda da humanidade; para o senhor, ela agita a tirania.

Onde estão os trabalhadores livres nessa história? Por que, aqui, não ressoam tão poderosamente quanto o escravo ou como o proletariado na Europa? Parece-me que, por estarem à deriva desse processo, funcionavam como o lugar de encontro entre as vozes que aqui ecoavam como determinantes. Eram agentes de transformação tanto quanto de manutenção da ordem e, para a teoria, figuram como bons sismógrafos da ideologia que aqui se formava. Portanto, diante do processo social vivido na Europa, a ideologia se formou a partir da ação contra a velha ordem feudal, o que levou Marx a construir sua teoria da ideologia a partir da base material que a sustenta. Aqui, a ideologia prestou contas tanto às lutas de classes locais quanto às teorias importadas do centro, cuja relação era de profunda incongruência, configurando uma espécie de coro psicótico das ideias, todas ressoando ao mesmo tempo sem uma síntese clara na qual a brutalidade predomina para manter a realidade de delírios das classes dominantes.

Hatoum ainda está no campo da memória em que a infância ocupa um lugar privilegiado; no entanto, é em *Dois irmãos* que ela começa a ser superada avançando em direção ao Brasil modernizado. As feições coloniais são retomadas ainda sob o pilar da envolvência na fantasia dominante, pela qual o enredo engendra seu movimento, e gradativamente o deslocamento espacial entre as cidades de Manaus e São Paulo dá a ver um novo momento da história surgindo. Trata-se de um gradual abandono ou metamorfose pessoal em relação à ideologia de sua própria classe, assim como de um momento da consciência a respeito do país cuja procedência formal cumpre esclarecer os problemas do presente a partir das imagens do passado, o que serve de caracterização para o ambiente provinciano. Daí que a metrópole paulista ainda apareça distanciada e fantasmagórica, uma vez que o centro da questão ainda está vinculado à origem – do autor que se confunde com a do Brasil. Da perspectiva da forma, temos um narrador que reúne em si as vozes de cima a baixo, externalizadas nos personagens, e faz ecoar em suas contradições o drama do pensamento brasileiro. No entanto, o que mantém Nael em permanente inércia de libertação é o que dá atividade à forma. Por meio da narração, ele procura uma compreensão do passado e, paralelamente, denuncia uma afiliação à fantasia dominante que ele sequer (re)conhece. O fato de ele não saber que sua posição

consciente contra a fantasia o faz mergulhar ainda mais nela dá uma boa medida da confusão sobre a compreensão da história.

> Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes. (HATOUM, 2000, p. 73)

O narrador se apresenta formalmente no quarto capítulo, uma timidez motivada pelo desconhecimento sobre si. O plural reforça a ideia de que há uma origem bifurcada, entre a mãe agregada e o pai da casa – os pais. Não se pode dizer quem é o pai; trata-se menos de um enigma do que de um mistério fundador da composição, uma vez que dinamiza o arranjo da matéria a respeito daquilo que falta a Nael. No entanto, creio que há um senhor que executa a função de pai: Halim. Ele entrega a palavra a Nael, parte dela pelo menos; insere o narrador no contexto da cena familiar. No entanto, a sensação de Nael ao lidar com o mistério é de maior importância: ele está insatisfeito, ele quer a verdade factual sobre o pai. Não basta Halim funcionar como o pai, ele sente precisar da informação a respeito de sua filiação biológica. Parece mais um dos momentos em que Nael tem diante de si as respostas, mas as ignora em troca de um senso de absolutos, o que retroage sobre si mesmo, como se fosse um cão tentando alcançar sua própria cauda. Da mesma forma que Zana age como uma outra mãe, Halim desempenha essa paternidade por tabela, cujo valor o narrador não ignora, ainda que pareça não ser determinante ao ponto de se satisfazer em sua busca. Desse ponto de vista, Nael estaria no lugar de um irmão. O silêncio de Domingas sobre o pai, por sua vez, é uma constante e não se sabe muito bem a razão para tanto. Nael cria algumas hipóteses: entrega ao feitiço da família, medo de maior opressão, cumplicidade da mãe com o domínio familiar. Ainda assim, a impressão é de que não se pode saber quem é o pai porque Nael não sabe sobre si mesmo. A única coisa que sabe efetivamente é que Domingas é sua

mãe; a dúvida sobre a filiação paterna, porém, põe em questão mesmo esse lugar garantido, uma vez que há um deslizamento da função simbólica da mãe para a figura de Zana: o desejo, ao fim das contas, é da matriarca. A função do pai está associada a esse saber sobre si que lhe falta na medida em que a palavra escorrega de uma margem a outra do rio – Omar e Yaqub. A preocupação de Domingas ressoa em Nael como parte do desafeto que nutre por Omar: "Ela temia que o meu destino confluísse para o de Omar, como dois rios indômitos e turbulentos: águas sem nenhum remanso" (HATOUM, 2000, p. 80). Enquanto ao Caçula será reservada uma posição de identificação reprimida, Yaqub assumirá o papel do eu ideal que o narrador tomará como modelo durante a maior parte da história. O repasse de uma função a outra dá esse tom confuso e labiríntico da narrativa no qual o outro ocupa o lugar do sujeito, e vice-versa. Os prazeres de Nael surgem dessas tensões dentro das quais ele se deteve ao optar por permanecer no ambiente familiar ao lado da mãe, marcando uma posição subalterna conflitante com o desejo de participação ativa na dinâmica familiar. É como se o mistério do pai funcionasse para impedir que Nael fosse legitimamente incorporado à família.

Outro fator fundamental para a construção do estilo de Nael serão as missões de Zana. Diante das tarefas impostas, ele tira proveito para si mesmo, usufruindo do momento para aprender a narrar:

> O que me dava um pouco de folga e certo prazer era uma tarefa que não chegava a ser um trabalho de verdade. Quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar pela vizinhança, eu cascavilhava tudo, roía os ossos apodrecidos dos vizinhos. Era cobra nisso. Memorizava as cenas, depois contava tudo para Zana, que se deliciava, os olhos saltando de tanta curiosidade: 'conta logo, menino, mas devagar...sem pressa'. Eu me esmerava nos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar, até dar o estalo[...]. (HATOUM, 2000, p. 86)

É interessante observar a amenização ao início da fala sobre os encargos que lhe eram destinados: uma tarefa que não é exatamente um trabalho, uma tarefa que lhe dava folga e prazer. Mas de onde vem essa satisfação? De dois lugares, aparentemente: da zarelhagem e da reação da matriarca ao ouvir as fofocas. Há uma transferência em que o prazer de Zana é satisfeito por Nael, enquanto o narrador se satisfaz da atividade de contar, momento em que ganha certa autonomia frente a ela, já que pode inventar e

controlar o ritmo da história, momento em que captura o prazer alienado. Nael cria seus meios para se sentir ativo em meio à situação. Narrar, para ele, está associado tanto com o descobrimento de si pela história do passado, quanto em proporcionar júbilo aos ouvintes. A narração, portanto, é o meio pelo qual Nael encontra sua atividade subjetiva, calcada na satisfação da alteridade, e, em consequência disso, faz com que o prazer alheio caia nas malhas do seu discurso, possibilitando uma momentânea inversão de papeis, isto é, o ato de contar a história o torna senhor de um gozo extraído do outro dominante. O prazer de seu próprio desejo de fuga e reconhecimento é arrancado do regozijo dominante, momento em que os ouvidos se tornam disponíveis. Não à toa, há uma imagem de sadismo envolvida na situação: "roía os ossos apodrecidos dos vizinhos". Uma inclinação sádica mesclada a um ímpeto carniceiro dirigido à vizinhança, que, apesar disso, carrega as marcas dos antagonismos familiares e se dirige, em outros episódios, a Omar. Algo que permeia a narração na medida em que põe sutilmente em jogo um certo ódio do narrador em relação ao ambiente em que vive, articulado ao mando de Zana e ao antagonismo com Omar. Outra incidência ocorrerá durante o episódio dos cupins, quando Omar acabara de ser capturado pela mãe, impedindo-o de viver com Pau-Mulato:

> Diz que trepou na seringueira para descansar e meditar, ou, quem sabe, contemplar o mundo lá do alto, como fazem as divindades, as aves e os símios. Aqui no chão, o mundo era menos ameno, infestado de formigueiros, pragas e vassouras-de-bruxa; os cupinzeiros cresciam do dia para a noite, esculpindo murundus escuros na cerca de madeira e no tronco das árvores. Omar sempre se esquecia de destruir os cupinzeiros, e eu sabia que essa tarefa ia sobrar para mim. Cedo ou tarde, eu teria que jogar querosene nos enormes volumes marrons e atear-lhes fogo. Não me desagradava ver toda uma comunidade de insetos contorcer-se e perecer tostada, devorada por labaredas. A devastação não parava por aí. Eu cortava os arbustos e as plantas mortas e depois arrancava tudo, o caule, as raízes, tudinho. Os buracos na terra viravam fogueiras subterrâneas, e os gafanhotos, as saúvas com sua rainha, também estorricavam. Era um espetáculo ver em chamas essas famílias organizadas, como exércitos ordeiros e disciplinados. E que prazer presenciar toda uma hierarquia de insetos virar cinzas. Por algum tempo, a terra se livrava dessa praga. Dava um alívio ver o nosso quadrado no quintal fumegar aqui e ali. Omar evitava o contato com o fogo; tinha medo. Não suportava a presença das cinzas, da matéria carbonizada, que nutria a vegetação sobrevivente do quintal. (HATOUM, 2000, p. 216-7)

A imagem de Omar assume efeito duplo: há tanto o reconhecimento de alguém que tem privilégios na casa e, ao mesmo tempo, um desejo de destronar esse pequeno deus. O sadismo, a partir de então, irrompe com força total, expressando o que poderia ser um profundo ódio com a hierarquia da casa: "Era um espetáculo ver em chamas essas famílias organizadas". A narração adquire aspecto sádico em alguns momentos de pico de excitação do narrador no momento em que recorda das suas experiências com Zana e Omar, justamente aquilo que está recalcado e que não reconhece como parte de si, embora esteja lá marcando constante presença tanto na fala quanto na vida de Nael. Enquanto o narrador se identifica conscientemente com a imagem de Yaqub, por meio de sua afiliação com Halim e Domingas, do outro lado, há uma resistência – ora branda, ora violenta – em aceitar a estrutura de seu desejo que aponta para Zana e Omar. Não se deve estranhar, segundo essa leitura, que Nael seguirá mais a linha de interesses de Omar do que a de Yaqub. Em outras palavras, é como se Nael estivesse realizando, sem saber, aquilo que Omar não conseguiu: um caminho controlado pela via da ordem – característica herdada de Yaqub –, orientado pela consciência contra o domínio da casa e, posteriormente, da ditadura – ligada ao Caçula, herdada pelos dois do professor Laval. O sadismo, visto sob esse ângulo, tem assim como todos os operadores em *Dois irmãos* uma função ambígua: deve-se à reação de insatisfação com a experiência no seio familiar e às repressões de Nael quanto à identificação com Omar. Da mesma maneira, Nael se interessará pelos passeios e diversões de Omar, coisa que nunca se permitiu fazer, como vimos, pelos medos de sua mãe.

A experiência de aventura que Omar carrega está emperrada em Nael e o lugar que encontra para satisfazer essa vontade pessoal é a própria narração que, contraditoriamente, ataca mais do que afaga aquele que serve, talvez, como o principal fator constituinte do desejo do narrador. Daí que a história termina com Omar a beira do quartinho de Nael, calando, deixando o narrador à espera do perdão, da confissão. Quase como se Nael quisesse ouvir uma outra história, diferente da que Halim o havia contado: *uma confissão sobre o pai*; uma expectativa de mudança de ponto de vista proporcionada por aquele com quem nunca trocou figurinhas, baseada nesse gêmeo que transitou tanto pela esfera da liberdade divina quanto pela esfera da prisão terrena. Daí que em *Dois irmãos* há o processo de enfrentamento com a origem marcada pela mãe – a morte de Zana tem seu correlato na ascensão do domínio de Yaqub –, dando lugar à sondagem do social pela função do pai interventor. Ele ainda aparece sutilmente no romance e ganha expressão mais contundente na imagem de Halim, já que a leitura da

situação por Nael se deve mais a ele do que a qualquer outro agente discursivo. Se Halim confessou por Zana, não seria demais pensar que Omar poderia confessar por Halim, ampliando o quadro de complexidade da história, enquanto promotor de um ponto de vista ainda aprisionado, que não conseguiu se desenvolver porque estava envolvido nas teias do desejo materno. Ao final, a solidão sobressai como alternativa para lidar com o não dito do outro por quem se nutriu durante boa parte da vida um sentimento de vingança:

> Ninguém o avistara, e mesmo se eu o tivesse encontrado, não teria dito nada. Na extremidade do porto da Escadaria, amarrado a uma canoa, latia um cachorro, e babava, o vira-lata, de tanta agonia; dessa vez eu ri de verdade, pois a visão do cachorro amarrado me remetia ao cativo de cara inflada. Toda valentia é vulnerável. Halim, tão sereno, sabia disso? Bateu firme no rosto do filho e foi embora. Só voltou para casa dois dias depois. Durante as duas noites de cativeiro, ouvíamos os urros de Omar, o ruído dos pontapés inúteis no cofre maciço, o tilintar grave das argolas de ferro. Bastava um maçarico para libertá-lo, mas ninguém pensou nisso, muito menos eu, que desconhecia a existência dos maçaricos e só pensava, vagamente, em vingança. Mas vingar-me de quem? (HATOUM, 2000, p. 92-93)

No episódio, Halim acabara de dar uma surra em Omar e acorrentá-lo ao cofre da casa, o que gerou inúmeros abalos no lar. Após o ocorrido, Halim sai de casa e fica fora por alguns dias. A proteção de Nael ao patriarca é evidente; no entanto, a dúvida que paira sobre a vulnerabilidade da valentia de Omar – o que sugere um eufemismo para tirania – atinge Halim no momento da enunciação: “Halim, tão sereno, sabia disso?”. Uma sobreposição da imagem do filho no pai por meio das ações que caracterizam a conduta de ambos. Omar está para o pai da mesma forma que Nael está para Omar, isto é, na forma do antagonismo de um pai lutando contra o filho pela esposa/mãe e, no caso de Nael, um filho/irmão invejando o pai/irmão pelo reconhecimento da mãe/avó/amante. A vingança de Halim – que se associa intimamente à vingança de Yaqub – é absorvida pelo narrador e se dirige a Omar em forma modificada segundo suas aspirações particulares. No entanto, surge uma pulga atrás da orelha de Nael: “Mas vingar-me de quem?”. Talvez não haja momento mais sincero e genuíno em todo o romance quanto à interpretação do narrador sobre sua própria postura dentro da história. A pergunta fica no ar, não há nenhuma retomada futura e a posição de antagonismo com Omar permanece, em maior ou menor medida, até o fim da história. A questão põe em dúvida

todo o quadro de afiliações e pode mesmo se dirigir retroativamente a Nael como um comportamento de tipo masoquista, no qual o sentimento de vingança sobre o outro implica uma mutilação de si mesmo, dimensionada nas privações do narrador em relação a seu próprio desejo. Isso fica sugerido pela identificação reprimida com o Caçula: uma vez que Nael não a reconhece, todo ataque contra o gêmeo pode tornar-se ataque contra si mesmo. Eis o esquema sado-masoquista do romance: no plano da narração, dirigida à história do outro, o sadismo impera como força subjetiva de Nael, na tentativa de capturar no outro a atividade e o mando que lhe faltam; no plano da forma, por outro lado, vemos por relances sintomáticos o masoquismo se manifestar na identificação reprimida com o outro, gerando ataques que retroagem contra o próprio narrador, o que fornece a estrutura para o estado contemplativo frente à dinâmica da casa, impedindo Nael de tomar as decisões que gostaria. O gozo narrativo é extraído dessa tensão envolvida pelo prazer de quem está no campo da ordem e pela encenação do mando ao nível da narração, movimento recuperado pelo narrador ao contar a história que encontra a satisfação pessoal nas ações e reações do dominante como fonte de seu próprio gozo. Eis que, em *Dois irmãos*, narrar significa *gozar pelo outro*. Não se trata de gozar com o outro, entendendo-o como parceiro ou como suporte da fantasia do sujeito; está em jogo sobretudo uma dinâmica na qual Nael, em meio às privações, constitui sua subjetividade por ser ele mesmo a base na qual o prazer alheio se reproduz, o que lhe serve como solução satisfatória. Não estamos diante de um gozo provocado pelo outro; a própria dificuldade de reconhecimento do desejo por Nael o leva a se apropriar do prazer vindo de fora e vivê-lo na forma sadomasoquista pela qual monta um truque, permitindo-o ser imperioso em sua posição subordinada. Um desempenho subjetivo no qual a força do narrador está submetida à exploração, o que o proporciona uma sensação de soberania atrelada, sem que o saiba, ao exercício do controle pela narração, o que para nós aparece na forma das críticas endereçadas a Zana e Omar e nasce desde o ponto de vista de Halim. Longe do que se poderia imaginar, essa apropriação não é caso de vitória sobre o outro, mas o registro mais problemático de sua dependência em relação ao dominante.

O romance foi escrito durante os anos de 1990, momento em que o Brasil, recém-chegado da redemocratização, passa por inúmeros ajustes no cenário político-social. Em meio aos escândalos do governo Collor, que fracassou em prestar soluções para os problemas das altas de inflação, surge a necessidade de satisfazer os interesses da burguesia nacional e, mais ainda, dos investidores estrangeiros a quem aquela estava

vinculada por um pacto de subordinação proveniente dos acordos realizados durante a ditadura. Eis que nasce a alternativa FHC, o que a princípio rendeu incontáveis alegrias ao país porque, com o advento do Plano Real, pôde parear a moeda nacional ao dólar estadunidense. O que pareceu ser um passe de mágica da economia brasileira foi, na verdade, uma decisão política orientada para garantir a acumulação em âmbito interno e, ao mesmo tempo, assegurar a transferência de grande parte dos lucros nacionais ao centro do capitalismo, dentro dos marcos da dívida externa que, cada vez mais contemplada, estimulava em consequência um agravamento da dívida interna.[22] Não durou muito começamos a experienciar a desvalorização do real motivada pela política burguesa da alta na taxa de juros no âmbito nacional que serviu tanto para o desenvolvimento do rentismo quanto para salvaguarda do pagamento dos juros da dívida a nível internacional. O formidável crescimento dos bancos e do setor financeiro da economia brasileira deveu-se à grande mobilização do setor dominante da sociedade para cumprir obrigações com "parceiros" externos, o que retroagia para o país sob a forma de mais superexploração da força de trabalho da classe trabalhadora, tendo como condição o agravamento do cenário de desemprego para regulação do salário mínimo, conjuntura que ao fim do governo FHC se tornou insustentável.

O Brasil, portanto, se tornou um dos melhores lugares para se investir, já que aqui se assegurava pela política subordinada ao imperialismo o lucro de investidores locais e estrangeiros. A dívida pública tornou-se o grande negócio do país, funcionando como o motor para um rearranjo da estrutura de acumulação a nível nacional, orientado para a financeirização da economia, cuja evolução jogou para segundo plano o desenvolvimento produtivo industrial. Em outras palavras, o crescimento do setor financeiro, sustentado pela dívida pública, alavanca a participação dependente do Brasil no cenário internacional e, do outro lado, abandona gradativamente o projeto de

---

[22] "Neste período [década de 1980] criou-se uma situação próxima à hiperinflação, ao gerar enormes superávits comerciais em divisas, que foram usadas para pagar os juros da dívida externa. Para evitar a hiperinflação, pagamos nossos exportadores em títulos da dívida pública interna, diminuindo a necessidade de emissões de moeda mas gerando outra sangria: os juros da dívida interna.

Hoje [ano 2000] a crise da dívida externa está em parte diminuída, em razão dos acordos políticos logrados em torno da dívida e da drástica queda das taxas de juros em nível internacional. Dois fatores geraram uma enorme folga de caixa no início da década de 1990: a suspensão provisória e unilateral dos pagamentos de juros internacionais e a queda forçada dos gastos estatais. A diminuição do gasto público criou um 'superávit' do tesouro nacional suficientemente grande para permitir que mais de 50% dos gastos da União se destinem ao pagamento de juros de uma dívida pública que chegava a ser rodada mensal, quinzenal e mesmo diariamente! Em consequência, trocamos em grande parte a dívida externa por dívida interna produzindo uma nova crise fiscal e cambial a médio prazo." (Cf. SANTOS, Theotônio dos. *A teoria da dependência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 151).

crescimento por meio de uma economia voltada para a produção industrial. Cada vez mais, o país se afunda, para salvar a todo custo as taxas de lucro da burguesia, na abstração do capital financeiro e compromete sua participação e atividade dentro de uma economia real, baseada no trabalho e na produção de bens e tecnologia. O que vemos, em decorrência desse cenário, é a venda de empresas estratégicas para a soberania nacional e entrega do patrimônio público para o capital estrangeiro. Temos, em consequência disso, uma burguesia nacional que goza de seu domínio interno pelo domínio imperialista realizado sobre ela: uma dependência proveitosa para as classes dominantes, pois permite manter fora do jogo político qualquer entrada das classes populares, o que favorece, inclusive, o agravamento da situação de tutela estruturada já nos idos da constituinte com a incorporação dos oprimidos no discurso burguês. Nada disso, em última instância, se sustenta a nível real; o povo sabe. No entanto, a escolha política sobre o modelo de acumulação determina as ações a serem tomadas no âmbito das tensões sociais. Daí a brutalidade da situação brasileira, uma vez que a burguesia, por seu conchavo com o imperialismo, não irá se destituir da força que conquistou internamente com sua subordinação, algo que o senhor Fernando Henrique Cardoso já havia defendido em seus escritos do período, sustentando a posição de dependência nacional como uma oportunidade de tirar proveito das relações com países centrais: uma fábula da cooperação entre as nações que põe panos quentes na questão do desenvolvimento desigual e combinado.[23]

---

[23] "[...] não existem argumentos convincentes para vincular as economias subdesenvolvidas a formas de dependência tecnológica economicamente exploradoras baseadas em marcas registradas, *know-how* e outros contratos. Estes poderiam muito bem ser transformados em patrimônio das economias nacionais, com a condição de que os países do Terceiro Mundo se organizem técnica, científica e politicamente para controlar as atividades das empresas multinacionais neste campo e obrigá-las a compartilhar o conhecimento técnico [...].Precisamente porque uma crise de confiança no modelo industrializante-predatório se instalou entre as elites dos países desenvolvidos e porque as novas sendas rumo ao desenvolvimento e à coexistência internacional dependem da ação autônoma dos homens e das mulheres do Terceiro Mundo, os povos da Periferia estão convencidos de que são possíveis, sim, estilos alternativos de desenvolvimento. Uma crescente autoconfiança está levando estes povos, através de seus representantes e de alguns governos, a buscar o apoio mútuo em vez de confiar na ajuda proveniente do Centro, (particularmente a que se vincula a interesses militares ou das multinacionais), sobejamente desacreditada." (Cf. CARDOSO, Fernando Henrique. *As ideias e seu lugar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 167). Como um adendo, acrescentaria que Fernando Henrique Cardoso reconhece a dependência não como uma estrutura que possui leis próprias dentro das relações capitalistas em âmbito articulado com o sistema global, mas como uma questão ligada quase unicamente à formação colonial, o que até então não é grande novidade. O que surpreende é a maneira como ele utiliza esse argumento enquanto contrapeso para anular a particularidade da dependência em suas possibilidades de transformação, o que, em termos gerais, funciona como um ataque à construção de uma alternativa pela via do socialismo. Em uma palavra, sua lógica consiste em atribuir a dependência aos problemas de formação, tornando-a uma espécie de beco sem saída. Daí que inverte a posição dos fatores na qual o esquema está montado: não podendo suturar as feridas de nascença, a possibilidade para desenvolver o país seria a "cooperação" com as economias mais avançadas. Um conto de fadas, portanto, vinculado ao sentimento de resignação aos

Não se trata de uma situação dependente em que a burguesia nacional está de mãos atadas; trata-se sobretudo de uma situação em que ela pode atar as mãos do povo brasileiro por meio de suas decisões políticas, o que estimula ainda mais a coerção, manifesta tanto pela repressão social quanto por medidas econômicas que fomentam o desemprego e o alto índice das taxas de miséria. A democracia burguesa de tipo dependente, contrariando as expectativas de certos entusiastas, não ameniza a opressão social; muito pelo contrário, funciona como o suporte necessário para a legitimação da miséria como condição do desenvolvimento brasileiro, orientado desde o ponto de vista da burguesia nacional. A ideologia que se constrói com a financeirização isola ainda mais a população das decisões políticas, o que na prática, embora não impeça sua participação efetiva, a subordina ao palco montado pelas classes dominantes. O coro de vozes de 1988 começa a ganhar contornos mais nítidos de unidade por meio da reorganização da esfera dominante: o que antes figurava como uma oposição consentida até o processo da Constituinte, nos anos de 1990, toma a forma de uma "rebeldia a favor"[24]. Mas a favor de quê? A favor do deus mercado: de que ele tenha clemência e possa de algum modo incluir aqueles que estão marginalizados pelo desemprego. Todo o processo passa a se endereçar a esse interlocutor abstrato e absoluto numa tentativa de persuasão sobre um desenvolvimento mais humano que garanta à maioria do povo uma vida minimamente plena: uma armadilha que se estende até as crises da Nova República

---

problemas nacionais. FHC não nega a existência de nenhum deles, apenas converte-os em motivo perene para estimular ainda mais a dependência e agravá-la. Poderíamos ler o livro como uma grande comédia na qual, ironicamente, FHC, na tentativa de destituir o valor da teoria da dependência em sua apreensão marxista, mostra e propõe como solução em seu texto justamente a fórmula de André Gunder Frank – "o desenvolvimento do subdesenvolvimento".

[24] "Aqui a matriz operacional de outra formidável invenção ideológica da Era Fernandina, a chamada 'rebeldia a favor'. É assim que a mais crassa estupidez dos inteligentes vai fazendo a cama dos novos bárbaros, parceiros estratégicos que ingratamente caluniam em momentos de troca da guarda como agora. Nessas horas o sangue frio materialista da velha guarda costumava recomendar que se aprendesse com quem se vende, no que tinham toda razão. A nova hegemonia sempre anunciava a sua chegada arrematando cabeças, no geral inconformadas com o estado das artes. Pelas razões erradas, quem se vendia estava à frente dos obtusos e incorruptíveis. Estudando o caso, como numa cena bretchiana, os amigos de esquerda do progresso aprenderiam a encarar as coisas novas e ruins a partir das quais se deveria recomeçar. Estávamos vendo nestes tempos cardosistas que já não é mais o caso. Não deve ser apenas por algum defeito de fabricação do personagem – o imortal inventor da rebeldia a favor – que não aprendemos nada com suas genuflexões, embora não se possa negar a audácia de seu enorme passo adiante. Simplesmente não há mais chão para tal passo, quem nos compra não está mais desbravando nenhuma fronteira de valorização. Portanto, já não faz mais diferença alguma distinguir, como exigia um clássico do materialismo paulista: vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando." (Cf. ARANTES, Paulo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 17). O trecho é um tanto obscuro, mas percebemos pelo gesto irônico o problema que envolve as novas transações da República no período FHC. Uma reverência ao mercado e às relações de troca que marcaram o leilão de boa parte do patrimônio nacional. Um caso em que pipocava o engajamento rebelde, mas que não afetava a ordem que lhe estimulava. Ao contrário, passou a incorporar seu repertório como o som que se repete nas variações do samba de uma nota só do regime de mercado.

e – por que não? – resiste em ser abandonada até hoje, ainda que pareça estar vivendo seus últimos dias. Muito desse espectro enaltecido na década de 1990 passa pelas esperanças renovadas de uma certa intelectualidade que viu ascender à presidência uma das figuras do pensamento de esquerda combativa à ditadura. É nesse sentido que temos um indivíduo de aparência rebelde que, essencialmente, põe ênfase na satisfação dos interesses do capital, nacional e estrangeiro.

Diante desse quadro, temos a seguinte situação: *a superexploração dá suporte ao gozo dominante e é por ele condicionada*. Quanto maior a produção de mais-valor para satisfação das obrigações com a dívida externa mais gozo se extrai daquele para quem se produz, ampliando assim o lastro de relevância da dívida interna, isto é, uma subordinação que tem como fundamento viver a experiência de dominação causada pelo outro a nível interno. Quanto mais superexploração internamente mais gozo se captura da relação de dependência com o imperialismo. Uma alusão ao fenômeno do subimperialismo trabalhado por Ruy Mauro Marini;[25] no entanto, aqui não precisamos atravessar as fronteiras entre os países subdesenvolvidos para enxergar que a reprodução ampliada da opressão em esfera nacional se configura pelo modo como a burguesia está articulada ao centro. Ao contrário do que se produz no capitalismo central – o gozo do dominante é extraído da mais-valia produzida pelo trabalhador, o que se reproduziu em escala internacional por meio do colonialismo –, no capitalismo dependente toda a relação é afetada pelos níveis de submissão, demonstrando dois momentos além do prazer em que o gozo dependente está condicionado pela satisfação do gozo imperialista que só pode se saciar, dentro da cadeia econômica, por meio da extorsão de mais-valor produzido no subdesenvolvimento. A dependência, como fruto de uma política burguesa, responde internamente na forma exagerada da superexploração, o que faz dela o principal determinante – direto na esfera nacional e

[25] "Em sua política interna e externa, o governo militar de Castelo Branco manifestou não apenas uma decisão de acelerar a integração da economia brasileira à economia norte-americana, mas expressou também a intenção de converter-se em centro de irradiação e expansão imperialista da América Latina, criando inclusive as premissas de um poderio militar próprio. Nisso se distingue a política externa brasileira depois do golpe de 1964: não se trata de aceitar passivamente as decisões norte-americanas (ainda que a correlação real de forças leve muitas vezes a esse resultado), mas de colaborar ativamente com a expansão imperialista, assumindo nela a posição de país-chave." (Cf. MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 67). Se durante a ditadura o cenário econômico na América latina permitia uma maior participação do Brasil como ponto de irradiação do imperialismo em solo subdesenvolvido, com o passar dos anos a própria correlação de forças entre os países o faria recuar diante dessa pretensão. No entanto, creio que, para além do limite histórico-econômico quanto à participação do Brasil pós-ditadura nas relações internacionais, alastrou-se com essa política um sentimento de sede de grandeza por meio da submissão a um maior. Daí alguns dos problemas quanto ao que somos, como nos enxergamos e de que modo reagimos à realidade das relações sociais.

indireto no plano internacional – para o gozo das relações econômicas e sociais que estruturam o capitalismo em âmbito geral.

Vemos que o interesse de Hatoum passa pela tentativa de delinear as características desse processo por meio da figuração de um subalterno. Já apontamos anteriormente que não se trata de uma discussão sobre classes sociais mais do que um debate a respeito do sentimento de país em uma determinada época em que a dependência, ao invés de diminuir, crescia assombrosamente. Ainda assim, não podemos descartar o intuito de nosso autor quando coloca um agregado para contar a trama de uma família que, em maior ou menor medida, se dirige a ele mesmo, como sua própria história. O ponto de vista em *Dois irmãos* é fruto de uma conjunção de operadores reunidos em apenas um narrador, o que dá margem para as confusões e alternâncias entre o que se revela pela consciência e o que se descobre inconscientemente. Um jogo entre narração e forma do romance que dimensiona a dependência de nosso narrador na medida em que ele não percebe as consequências de sua escolha. Há um amargor em cada página que se manifesta ora pelo sadismo, ora pelo masoquismo, configurando uma aura trágica para os desdobramentos que ocorrem na história. Trata-se do destino de uma família, claro, mas a ela está vinculado o destino do Brasil. O que está no plano da narrativa evidencia os acontecimentos ligados às ações tomadas pelas personagens; no plano da forma, observamos os sintomas do narrador dispersos na articulação do discurso apontando para um profundo mal-estar dentro de uma situação que ele pensa compreender – principalmente por meio das contribuições vinda de Domingas e Halim –, mas sempre parece lhe faltar algo. É como se a narrativa desse conta de uma farsa e a forma cuidasse da verdadeira tragédia, a saber: a inviabilidade de desprender-se da fantasia dominante para enfim libertar-se, o que será também parte do drama de Omar. Entre o romance e sua época de produção, há também uma relação trágica que parece tocar nas expectativas nutridas por um novo momento democrático e, no mesmo movimento, a deflagração de uma submissão ainda maior ao capital estrangeiro, opção pela qual a burguesia mantém o distanciamento com as massas populares. Nael soa como um sintoma histórico do Brasil, em meio a uma tragédia que tem por fundamento uma confusão entre interesses conflitantes no âmbito da soberania nacional. Um desentendimento, por assim dizer, encenado no andar de cima que figura como o modo contraditório a partir do qual as classes dominantes procuram manter seu poder sobre o processo social do país, dentro do qual as massas,

embora façam parte da cena, ainda não detêm um ponto de vista que as favoreça no combate contra a extorsão de sua experiência nacional.

Daí que Nael carrega uma contradição básica: está na dupla posição de ser filho de uma agregada e filho renegado da casa. Ele ocupa os dois lugares simbólicos e a confusão decorre de que conscientemente quer combater o domínio familiar e inconscientemente quer se incorporar ao mando. Em consequência, desenvolve uma rebeldia discursiva que no cotidiano se promove na solução pela via da ordem. Aparentemente estamos nas antípodas da malandragem: seguir pela via da ordem promove a perpetuação da desordem, o que tornaria, por outro lado, o esquema do malandro mais atual e necessário do que nunca. Isso sugere, entre outras hipóteses, que o caminho da ditadura à Constituição de 1988 foi o de promover uma organização social que desenvolvesse as conquistas das classes dominantes por meio de uma democracia *sui generis* na qual o novo ordenamento da sociedade pudesse garantir a estrutura da dependência econômica. Longe de ser a constituição cidadã como se costuma apontar, a Carta de 1988 figura como o arranjo sistemático do Estado às exigências das classes dominantes. A impressão conciliatória parte de onde menos se espera: da disjunção entre o plano abstrato de lei, no qual estão incorporados os direitos das massas – que, lembremos, dependerá de legislação complementar a ser discutida e votada ao longo dos anos, isto é, não há direito de fato –, e o plano efetivo da vida cotidiana, em que se manifestam as medidas e práticas da burguesia com os subalternos, devedoras de uma moral ainda calcada na herança do colonialismo.

Para compreendermos essa dinâmica não poderíamos nos fiar, portanto, da dimensão comparativa entre centro e periferia em torno dos valores modernos, uma vez que o próprio centro, para responder as lutas anticoloniais do século XX e a consequente evasão de ex-colonos para as antigas e novas metrópoles, forjou seu próprio senso de fascismo continuado para conter as iminentes ameaças das massas que se avolumavam. A recente aproximação entre centro e periferia com relação ao crescimento da intensidade de medidas repressivas e à similitude da estrutura exploratória dos países subdesenvolvidos é um sintoma do temor das classes dominantes, mediante o qual elas reafirmam seu poder pela força bruta. Valores modernos, tais quais afigurados como os universais do humanismo burguês elaborados durante o iluminismo, estão em profunda contradição com os avanços da burguesia a nível internacional e, cada vez mais, criam independência em relação à ordem social vigente. Comparar os valores, nesse sentido, seria como esperar de uma situação aquilo

que ela nunca poderia oferecer, já que a tônica dominante, na prática, destila uma outra moral calcada em interesses de classe. Todo o cenário se baseia propriamente na conjunção destes elementos: uma elevada moral universal, praticada apenas em círculos sociais restritos – a velha liberdade para o senhores –, servindo de coringa para falsas promessas, e uma moral local atribuída à ordem social propriamente dita que, comparada à primeira, se coloca como menor, mas necessária do ponto de vista dominante. Por isso, remontando ao contexto nacional, estaríamos nutrindo uma ilusão ainda maior acreditando que, no caso da ditadura, houve uma reprodução do esquema da malandragem[26], a saber: que os militares e a burguesia, pela transgressão da norma, incorporar-se-iam à ordem, como se houvesse um sólido ordenamento democrático anterior que precisasse ser derrubado para instalar um novo poder social. Assim, colocamos à frente dos bois a carroça, forjando imaginariamente um senso de pertencimento popular à democracia burguesa pré-golpe, como se assumisse ser do

[26] "Um último reparo: o ensaio foi publicado em 1970; e a sua redação possivelmente caia entre 1964 e o AI-5. Neste caso, a reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso. Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização – não participava ela também da dialética da ordem e da desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem...". (Cf. SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia. das letras, 1987, p. 154). Schwarz faz uma brilhante recuperação do artigo de Antonio Candido; tenta inúmeras mediações para associar a dimensão formal da análise *in loco* de Candido à dimensão internacional do capitalismo; no entanto, não parece lograr êxito quanto à conversão de uma manifestação local a um valor abrangente do sistema econômico, uma vez que parece se fiar desse traço imaginário e ideal da ascensão popular pré-golpe, tomando como próprio ao povo brasileiro um Estado que sempre esteve nas mãos da burguesia. Trata-se de um pressuposto, salvo engano, que não está inscrito nas páginas e parece conduzir não só esta, como inúmeras de suas análises. Certamente, a ditadura militar-empresarial passa por *uma* dialética da ordem e da desordem, mas não necessariamente *a* dialética da malandragem esboçada por Candido. O efeito do procedimento de equiparar o movimento dos homens livres no Brasil oitocentista às atitudes da burguesia no século XX desconsidera as diferenças de contexto que Schwarz se esmera tanto em dimensionar. No entanto, mais do que isso, me parece que a situação histórica ainda deve pagar tributo ao ambiente de classe e às relações que se estabelecem entre elas, fator decisivo com o qual Schwarz não discordaria. No entanto, a justaposição de um cenário a outro não garante nada; antes assume como demonstrado aquilo que precisa ser provado. Trata-se de uma sugestão, ao fim das contas, mas uma sugestão que torce a discussão gerando um nó confuso. Schwarz parece ter como norma o humanismo burguês, os tais valores avançados da modernidade, desconsiderando a sua própria conclusão quanto ao engodo ideológico designado por tais valores. Não soa estranho, portanto, que uma manifestação popular da ex-colônia atrasada do século XIX pudesse ser equiparada com o mais evidente retrocesso a nível institucional da burguesia. Creio que o problema identificado *se baseia numa sobreposição do horizonte, os valores humanos a que queremos chegar, à função da norma* – efetivamente burguesa. Isso valeria, a meu ver, para o próprio modo como se lidou com os ideais de nação no pré-1964, uma vez que neles parecem estar embutidas as expectativas de que a organização, os levantes populares eram sintoma de uma nova ordem instaurada no país, o que favorece a percepção torcida de que haveria então subversão desse estado de coisas por uma ofensiva militar-burguesa. Daí que precisamos recompor a cena dissociando o horizonte de expectativas da norma instituída, o que pode dar novo fôlego às leituras da dialética da malandragem. A experiência demonstra que o combate ao malandro na vida cotidiana foi bem sucedido. Perguntamos: onde ele está? Para Schwarz, aparentemente estava transitando no Planalto Central. No plano concreto, creio que foi domesticado pela ordem do capital.

povo o Estado que, na prática, deveria ser conquistado. Nesse modo de ver, há uma fixação na letra da lei que parece orientar todo o quadro quando, efetivamente, a prática é o que orienta concretamente as transformações históricas, isto é, uma ordem social não vive apenas do que está escrito; ela se instaura pelo movimento real das tensões entre os agentes da realidade concreta. O estado de exceção, portanto, não figura como um desvio da ordem – ou uma ordem barrada, como as leituras baseadas em Derrida propõem –, trata-se evidentemente de uma medida da classe dominante para perpetuar essa mesma ordem social, agravá-la, fazê-la avançar a todo custo, impô-la pela força. Daí que *não há trangressão*, já que a própria burguesia está assegurando o seu próprio domínio. Poderíamos, inclusive, considerar a hipótese de que a burguesia estaria quebrando os votos morais de um humanismo universal, que ela romperia com seus votos morais de respeito à democracia. Tudo isso é válido, e ainda assim caímos no mesmo buraco, isto é, o Estado continua sendo burguês e qualquer medida preventiva aplicada para assegurar seu domínio é uma medida que provém desse mesmo estado de coisas. O estado de exceção é, contrariamente ao que se tem postulado nas esferas teóricas envergonhadas e desiludidas com a conduta burguesa, um mecanismo da ordem, em sua acepção efetiva, para autorizar todo tipo de infração da norma postulada na abstração da lei. Não é a infração que autoriza o domínio burguês – ele já está estabelecido de antemão –, mas o próprio domínio que autoriza a infração do que quer que seja para se preservar. Trata-se, justamente, de contrarrevolução, não há subversão alguma.

Retomando Nael, percebe-se que seus conflitos respondem, em maior ou menor grau, às antinomias da situação brasileira dentro do espectro ideológico da pequena-burguesia, onde se concentram com maior ênfase os fatores de dominação e submissão como um carrossel de fortes emoções. O movimento das personagens se reflete nos pensamentos do narrador; enquanto ele padece de uma incontinência no plano da atitude, os outros liberam suas tensões por meios próprios. Seu cálculo mental tem como principal motor as histórias de Halim, passando à importação de seu ponto de vista que, embora expresse um desagrado em relação à cena familiar, atua como um dos pilares de sua sustentação: uma espécie de pai impotente que compensa suas frustrações contando histórias a Nael.

> Os gazais de Abbas na boca do Halim! Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a

> folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: "É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo". Ele dava um tapinha na testa, murmurava: "É a velhice, a gente não escolhe a língua na velhice. Mas tu podes aprender umas palavrinhas, querido".
> A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, "como retalhos de um tecido". Ouvi esses "retalhos", e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. (HATOUM, 2000, p. 51-52)

O gozo de Nael tem forte relação com o de Halim demonstra ao contar suas histórias – "celebrando um instante do passado" – como se o presente já não carregasse a mesma possibilidade de satisfação de outrora. Se em Halim estará explícito o gozo em relação ao passado, em Nael a satisfação aparecerá por vias mais obscuras. O ressentimento é a marca fundamental da memória do narrador, não se trata de um passado glorioso no qual ele tenha se deleitado em prazer. Sua satisfação é extraída do outro: "eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente". Estamos diante de um sintoma proporcionado pela experiência alheia erotizada; no entanto, precisamos observar como a relação com o passado em Halim é incorporada com o sinal invertido por Nael que, ainda assim, mantém a estrutura do gozo. A Nael só resta gozar por meio de seu sofrimento. Não à toa ele cria essa alternativa: gozar pelo outro. Trata-se de uma dificuldade em assimilar o que lhe falta, em reconhecer a si mesmo como alguém que possui lugar no mundo fora do âmbito familiar. A narração figura como esse momento de tentativa de autorreconhecimento; no entanto, dado o nível de repressão que Nael se impõe, justamente porque adere o discurso de Halim, estamos diante de um esforço vacilante, capenga diante do passado, o que constrói a ambiguidade entre o prazer e o sofrimento experienciados pelo narrador durante a narração. Daí que o tecido "vistoso e forte" esgarça pela memória, não se sustenta; não só o de Halim, também o de Nael.

O carinho nutrido entre ambos é operador fundamental para o desenvolvimento narrativo, uma vez que a proteção da imagem de Halim é fundamental para assegurar o

cimento da história. Há muitos boatos sobre o patriarca no romance e Nael, em todas as ocasiões, desmente os maldizeres a respeito de seu avô/pai: “Praga de palavras: cada um inventa duas e todos acreditam” (HATOUM, 2000, p. 53). Os episódios vinculam-se à suposta infidelidade de Halim: histórias de filhos fora do casamento, curumins espalhados pela cidade, relações com as índias de Manaus – o que sugere, por tabela, uma relação com Domingas da qual Nael poderia ser fruto. Nael demonstra extrema impaciência ao ouvir esses relatos e reage combativamente negando sua procedência. O efeito é a relação com a palavra. Uma vez que o burburinho da cidade se revela falso, a palavra do narrador ganha crédito. Trata-se de um artifício utilizado por Nael para dar à narração sua dimensão de verdade. É precisamente nesse ponto que Hatoum situa o nascimento de Nael, no dia do duelo entre Halim e Azaz, aquele que espalhava os boatos. O narrador se associa simbolicamente a este evento conflituoso em que Halim irá defender a sua honra e destilar sua masculinidade no palco da província. Uma origem no duelo em que está implicada a dimensão da verdade a respeito de um outro que poderia, pelos boatos, ser seu próprio pai. Domingas nunca menciona a respeito dessa possibilidade, mas parece que o não-dito da mãe tende a sugerir mais do que se imagina, uma vez que o narrador está perdido em busca de sua origem. Diante desse quadro, a narração está impregnada de um desejo de verdade que, na prática, não pode ser atingido e se expressa pela defesa do ponto de vista de Halim, o que fornece o fio condutor para a história. A partir do patriarca, portanto, Nael dimensionará suas relações afetivas, de amor e ódio. Sua afeição a Yaqub depende disso e mesmo o modo como insere sua mãe na narrativa dependerá, em maior ou menor grau, da relação com Halim. Se pudéssemos traçar um perfil do narrador, diria que se aparenta, de um lado, com um cavaleiro da moral lidando com seus fantasmas e suas repressões e, de outro, com um sujeito frustrado que recusa a si mesmo enquanto desejoso do mando envolto no balanço sado-masoquista. Percebe-se, com isso, a complacência desse narrador com aquilo que o faz sofrer, gozando pelo outro as limitações impostas por fora e por dentro.

Num outro episódio marcante, o narrador reforça a estrutura de sua prosa emprestada. Omar, ao voltar dos Estados Unidos, apresenta mudanças no comportamento que começam a gerar desconfiança em Zana. Envolve-se numa rede de contrabando local e dissimula para a família a postura de um trabalhador dentro da lei. O Caçula não expõe nenhum detalhe de suas ações no ambiente familiar, atuando em segredo durante todo o processo. A mãe, inquieta, contrata Zanuri, um funcionário do governo que, em seu tempo livre, atuava como uma espécie de detetive particular: um

alcaguete da província. Mais do que o relato sobre Omar em si, o trecho vale pela forma como Nael incorpora o evento na narrativa: o narrador assimila quase por completo as palavras de Zanuri em sua própria fala, furtando-se, inclusive, da necessidade das aspas, traço comum no romance que, esporadicamente, desaparece por meio de uma adesão completa do discurso do outro, interiorizando não só o ponto de vista de fora, mas o gozo de quem estava com a palavra.

> De longe, Zanuri seguiu o conversível. O Oldsmobile afastou-se do centro, atravessou as pontes metálicas sobre os igarapés e entrou no labirinto da Cachoeirinha. Rua da Matinha, aclarada por lampiões de luz fraca. Terceira casa à direita, sem número. Casa de madeira, caiada, vasos no batente das duas janelas abertas. A sala iluminada, um quadro oval, o rosto de Cristo emoldurado, na parede que dá para a rua. A porta da sala, protegida por uma tela de arame. Omar estacionou o carro uns quinze metros adiante. Caminhou na direção da casa; parecia preocupado, olhando para os lados, para trás. Parou para pentear o cabelo e arrumar o colarinho. Tirou do bolso um frasco. Perfumou-se. Antes de entrar na casa, observou o movimento na rua: meninos brincando ao redor de uma fogueira, um casalzinho ao pé de uma mangueira, duas velhas sentadas na calçada, rindo e contando lorotas. Ele assobiou uma canção conhecida, um chorinho, e a porta da sala abriu. Ninguém apareceu. Escondidinha atrás da porta, sem dúvida. A sala escureceu, as janelas foram fechadas. Ele demorou no moquiço. Às três e dez da manhã, saiu. Quer dizer, saíram. Uma giganta. Uma mulher maçuda, roliça, alta e escura. Um tronco de mulateiro. Por pouco, uma pura africana. O rosto esculpido, a pele lisa, o nariz pequenino. Uma covinha no queixo, de dar água na boca. Uma boca normal. Um riso solto, musical, notas mais agudas que graves, em tons de bandalheira. Cabelo longo, alisado, ainda assim crespo. Uma trancinha caindo no ombro direito, salpicada de pontos prateados, bijuteria barata, por certo. Os anéis dela, estes sim: metal precioso. O colar, miudezas de marfim, lá da terra ancestral dela. Beijaramse na boca. Muitos minutos. Abraçados, grudados, caminharam até o conversível. Entraram no carro. Mais um beijo, agora breve, sem ânsia. Ela tirou a blusa, Omar bolinou os peitos dela, sem pressa. Ela deixou, se entregou, meio deitada no banco. Depois a cabeça dela sumiu, e um dos braços, o direito, também. Não pude ver, não posso afirmar o que ela fez. Sei, ouvi ele miar que nem jaguatirica no cio, mas abafado, mordendo, engolindo os dedos da mão esquerda dela. Um bêbado apareceu no outro lado da rua. Bebia no gargalo, cambaleava, soluçava sem alvoroço. Avançou em oito até parar pertinho do conversível. De soslaio, observou a bandalheira. Uma festa carnal ao ar livre. Estrelas piscavam lá em cima; um bêbado piscou aqui embaixo. Assim os dois, até as cinco da manhã. Os primeiros feirantes, os últimos notívagos, movimento, vozes. Ele ligou o motor, ela saiu do carro. Até, meu amor,

> ela disse. Tchau, meus olhos, ele disse. Depois ele disse alguma coisa em árabe que eu não compreendi. E assim foi. Sem tirar nem pôr.
> "Sem tirar nem pôr: palavras de um bêbado", resmungou Halim, largando uma folha de papel. "Um alcaguete disfarçado de bêbado. E o crápula ainda teve coragem de cobrar um bom dinheiro por essa delação. Devia ter amassado o chapéu Panamá no nariz dele."
> Zanuri, o delator profissional, anotava tudo e depois datilografava os detalhes do encontro clandestino. Halim me entregou a última página do relatório. As letras dançavam na folha branca. Sete páginas para um só encontro. Havia detalhes exagerados. "Colinas de lixo nas ruas da Cachoeirinha. Fumei oito cigarros esperando o par de passarinhos sair da gaiola. A Pau-Mulato caminhava ereta, tronco liso e altivo de árvore nobre. Um papagaio com a figura de uma caveira em fundo branco, esquecido na rua de cascalho. Sem rabiola...". (HATOUM, 2000, p. 141-3)

No longo trecho, Nael começa como se ele mesmo estivesse presente na cena, observando à espreita os movimentos de Zanuri ao vigiar Omar. Ao longo da passagem, temos a impressão de que o relato é do próprio Nael, o que se acentua ainda mais com as palavras finais "E assim foi. Sem tirar nem pôr", promovendo uma inversão na qual o discurso do outro é validado como se pertencesse ao narrador. A menção de Halim, ao final, realiza o que parece ser uma quebra de expectativa quanto à delação; no entanto, sua frustração está vinculada menos à veracidade do conteúdo do que à ênfase dada à exagerada descrição de um encontro erótico, o que Nael enfatiza: "sete páginas para um só encontro". Zana pagava um detetive para que ele averigue as trapaças de Omar ou para que ele se satisfaça como voyeur? Fica claro no desfecho que se trata de um texto de Zanuri apropriado por Nael. Ao dar um lugar de destaque para a cena, o narrador realiza um procedimento um tanto cínico no qual reconhece a crítica de Halim – "havia detalhes exagerados" – e, mesmo assim, toma para si o texto como se fosse seu. Aqui, estão reunidos os três níveis de projeção do gozo de Nael: a representação de si mesmo como voyeur, em Zanuri; a transferência de satisfação do ato realizado por Omar; e, indiretamente, a saciedade do desejo de Zana ao ter notícia da história. Há uma estrutura em que observador, atuante e ouvinte/leitor fazem intercâmbios de gozo, isto é, o agente goza no ato, o ouvinte/leitor goza com a história e o observador goza pelos dois em seu discurso, figurando como o centro ausente dessa relação tripartite.

Halim, o pai colocado em segundo plano pela matriarca, funciona como modelo para Nael não só em relação aos valores do sujeito, mas principalmente quanto à estrutura de seu desejo inconsciente: importa-se a preocupação em satisfazer Zana e a

competição com Omar. Enquanto, em Halim, há uma tentativa de resgate do reconhecimento de Zana, em Nael, há um impulso de conquista inédita. Ambos são fruto do mesmo princípio que toma Zana como principal referência para suas ações. Para Halim, isso está posto conscientemente; Nael, por outro lado, precisa se debater com seu reprimido. Sua atitude de rebeldia discursiva parece ser uma resposta à indiferença, um mecanismo de defesa que tem como efeito a tomada para si do gozo interditado pelo não-reconhecimento. Opera-se uma solução fantasística para um problema real no qual Nael não vê alternativa pela ruptura efetiva ou pela fuga, consentindo viver uma vida a partir do ponto de vista do outro encarado como a estrutura da própria realidade. Sua agressividade se volta contra si mesmo gerando inibições no campo de sua atividade, concentrando no interior do sujeito os conflitos externos, cuja apreensão passa à dificuldade de discernimento dos determinantes da situação efetiva. Trata-se de uma tragédia familiar? De um duelo entre irmãos? De um drama nacional? De um conflito interno? De tudo ao mesmo tempo? Quem tenta resumir a história de *Dois irmãos*, precisa sempre se deparar com a barreira inicial da luta entre os gêmeos e dificilmente chegará ao coração da obra, a saber: o conflito interno vivido pelo narrador que, a todo momento, dá a impressão de o esconder por baixo das disputas familiares. Estamos observando, ao contrário, que não se trata de nenhum desvio, mas dos pressupostos e da figuração externalizada que correspondem aos meios pelos quais Nael conseguiu se apresentar: *um sujeito oculto na narrativa; emergente na forma*. Se há algo, no romance, que podemos extrair sobre a situação dos oprimidos no capitalismo dependente, aparece no negativo da obra, o ponto cego em que a relação entre as classes sociais atua indiretamente, como efeito de rebote deduzido da estrutura dominante apresentada no romance. Importa para essa leitura, precisamente, o que Nael *não faz*.

O dominante impõe um limite ao explorado. É o limite do desejo, sobrando-lhe apenas um gozo combinado à insatisfação. No entanto, é impreciso dizer que o dominando não possui desejo; ao contrário, seu desejo existe, mas é estruturado segundo as coordenadas da fantasia do dominante na qual está inserido como subordinado. Ela se torna o eixo da vida como um todo e as relações se reduzem a quem está por cima e quem está por baixo, daí a sobreposição entre sadismo e masoquismo no sujeito. Dessa forma, o explorado, submetido ao delírio coletivo dominante, goza apenas na medida em que é marcado como explorado ou na possibilidade de converter-se esporadicamente em explorador. O destino da atividade ligada a um desejo de

emancipação, de mudança radical do quadro de exploração sofre uma regressão ao consentir pelo reconhecimento de quem está no topo. As lutas sociais por reconhecimento, embora tenham também a intenção de fazer pressão nas classes dominantes, prezam sobretudo o estabelecimento de um sujeito diante de outro, isto é, não se trata da disputa por um lugar na fantasia dominante, mas da construção de um ponto de vista que permita uma abertura a novas ações no plano concreto voltadas para os interesses das massas. O que está em jogo na luta social é precisamente conformar um sujeito – lê-se: uma organização das massas populares – que se reconheça a partir dele mesmo sem a necessidade do suporte filial da burguesia. O que vemos, no entanto, é um desperdício das pulsões sociais quanto à mobilização das massas por parte da esquerda nacional, agindo como pactuária fiel do consenso de 1988 na preservação da democracia burguesa de caráter dependente. Numa situação como essa, agrava-se o rebaixamento dos níveis da experiência das massas, o que dá a impressão de não haver alternativa que aponte para uma transformação do quadro social ou, por outro lado, que as massas não poderiam ser agentes de transformação, deixando às classes dominantes o papel de agentes da história. A dependência econômica, por mais que tenha por base os pressupostos do capitalismo em geral, radicaliza sua experiência e agrava os antagonismos. A exploração do trabalho e a horda de desempregados, constituindo o exército industrial de reserva, assumem, portanto, uma feição ainda mais grotesca do que no centro, o que por comparação atenua no senso comum as críticas dirigidas ao imperialismo e cria uma aura de plenitude social da qual não usufruímos no subdesenvolvimento. O centro, para manter seu funcionamento relativamente harmonioso, precisa da contrapartida abusiva praticada na periferia. Somando a isso os efeitos do passado escravista, temos como resultado uma experiência por subtração, na qual a submissão ao centro do capitalismo atinge as relações entre as classes no âmbito interno. Vimos que a burguesia brasileira captura o gozo da burguesia imperialista quando reproduz seu domínio internamente ao satisfazer as exigências de seu mandante. Como ficam os despossuídos nesse processo? É aqui que a fantasia dominante se inscreve no dominado pela via da superexploração.

Quanto mais fechado o circuito[27], maiores são as dificuldades de percepção de um outro destino possível, de alternativas que indiquem um corte da estrutura social

[27] "O *circuito fechado* constitui uma equação metafórica de um dos ângulos da situação que prevalece graças aos tempos retardados da revolução burguesa. A história nunca se fecha para sempre. São os homens, em grupos e confrontando-se como classes em conflito, que "fecham" ou "abrem" os circuitos da

enquanto realidade legitimada pela ideologia dominante. O roteiro do processo social recai, muito facilmente, à repetição dos mesmos traços de caráter dos agentes em jogo, nos quais um carrega o quinhão da tutela sobre os de baixo e os prejudicados imploram, debatem-se pela entrada no mundo de quem detém a autoridade social. Numa situação de agravamento das condições materiais em que a fome, a educação e o desemprego tornam-se carências estruturais que asseguram a perpetuação do edifício social, duas opções geralmente aviltam como soluções: ou a rejeição da realidade precária, o que Nael não faz; ou resignar-se à miséria humana compensando-a com atos de rebeldia consentida. O exemplo de Nael remonta a esse lugar em que a exploração resulta para o subordinado no aprisionamento de seu desejo ao gozo do outro. É por um lugar na fantasia do dominante que Nael sustenta seu gozo pelo sofrimento e, dessa forma, acaba lidando com sua própria história como reflexo rebaixado da trama familiar. Ele vive um duplo complexo familiar, de caráter inconciliável, dificultando sua travessia: Domingas está lá como mãe real, mas Zana toma a frente da cadeia simbólica. Não se sabe quem é o pai, Omar ou Yaqub; Halim, nesse sentido, ocupa a função, ainda que, não seja suficiente para Nael assegurar um lugar na realidade familiar; trata-se justamente do contrário: é pela afiliação a Halim que o narrador não só continua carecendo de um lugar na família, mas se vê enquanto um refém do desejo de Zana. Seu lugar de filho da casa é marcado pela rejeição da matriarca, pela negação dessa posição, que presta contas, por sua vez, a Halim, na medida em que este também sofre da mesma sensação.

Nael, portanto, aprende com o pai/avô e incorpora a seu arsenal retórico os ensinamentos colhidos em sua experiência no cotidiano da província: as fofocas que contava a Zana, as lições dos contadores de histórias da província, amigos de Halim, e a investigação dos alcaguetes de Zana. De sua posição, preenche a carência de domínio pelo artifício da narrativa – lugar do ressentimento nutrido contra Zana e Omar, reflexo das angústias do patriarca – e, através da forma, do conjunto como um todo, vemos nascer seus próprios fantasmas pessoais, a sua maneira particular de sentir o drama – lugar do gozo em que ocorre a identificação reprimida com Omar, correspondente ao anseio de ser reconhecido por Zana. Nesse sentido, se sugeri em algum momento que

---

história. A América Latina conheceu longos períodos de *circuito fechado* e curtos momentos de *circuito aberto*. No entanto, o modo pelo qual se dão as coisas, nos dias que correm, revela que "o impasse de nossa era" não consiste mais no caráter perene de repressão e da opressão. Os que reprimem e oprimem, nestes dias, lutam para impedir o *curto-circuito final*, que para eles vem a ser o desaparecimento de um Estado antagônico à Nação e ao Povo, ou seja, um Estado que, como todo Estado elitista, tem sempre de "fechar a história" para os que não estão no poder". (FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado*: quatro ensaios sobre o "poder institucional". São Paulo: Globo, 2010, p. 31, grifos do autor).

Nael estava entre dois grupos, um consciente e outro inconsciente, agora fica mais claro determinar o espaço ocupado por ele nessas relações. Temos dois trios, portanto: Halim-Domingas-Yaqub e Omar-Zana-Nael. Os vínculos de parentesco criam uma simetria entre si, cujas funções são determinadas a partir do narrador e do modo como enxerga o quadro familiar. Halim é o pai, Domingas, a mãe e Yaqub, o filho; do outro lado, Omar é o pai, Zana, a mãe e Nael, o filho. A dimensão harmoniosa do primeiro contrasta com a dimensão caótica do segundo. Um apresenta os desígnios racionais do narrador; o outro, aquilo que está encoberto e não cessa de incomodar. Note-se que o esquema só é possível pela suspensão da lei do incesto, que ganha expressão na fantasia de Zana, confessada a Nael por Halim. Não se trata, sobretudo, da única fórmula do romance, mas de uma das tantas possíveis devido ao deslizamento provocado pela sobreposição incestuosa das posições familiares. Ao final, por exemplo, ficará evidente a síntese da travessia afetiva operada por Nael, quando vê Domingas enterrada lado a lado com Halim, simbolizando a comunhão parental.

A confusão fundamental, dizemos em algum momento, é o reflexo dos tormentos psíquicos do espírito que atingem Nael na sua relação dúbia entre o mando e a liberdade. Para ele, liberdade está intimamente ligada a participar da esfera da ordem familiar, mas vemos que, pelo processo obtido na composição, será justamente essa a sua ruína: uma expectativa não alcançada que adquire compensação no relato da memória sobre a família. Em outras palavras, a realidade, na qual ele alimentava desejos de incorporação ao respeitar a ordem, o engole e só lhe resta repassar a memória para recuperar um tempo que se perdeu. Ao mesmo tempo, a forte carga sentimental ativada com a retomada do passado revela o sofrimento de Nael, lugar onde goza e do qual se ressente. Daí que o par Omar-Yaqub ganha relevância e, enquanto dinamiza os acontecimentos do romance, estrutura o círculo de ideias obsessivas do narrador, sempre desencontradas, em perpétuo conflito insolúvel, inconciliáveis. A estagnação do gozo de Omar e a ação movida pelo ressentimento de Yaqub formam a combinação pela qual será expressa a modernização brasileira, um lusco-fusco entre ganhos e perdas que, ao final, apresenta uma transformação marcada pelo desentendimento.

3.4. Omar e Yaqub: entre o gozo e o ressentimento

O principal conflito do romance, aquele que vem à superfície desde o princípio e se mostra como o impasse que dá movimento à história, exerce o papel duplo de manifestar externamente os antagonismos internos de Nael e de servir como véu para os determinantes que proporcionaram tal confusão familiar. O que parece a primeiro momento o centro da história atua fundamentalmente como desdobramento das consequências do desejo de Zana, desencadeado por meio de sua fantasia incestuosa, e, de outro lado, como o modo de apreensão do mundo pelo narrador ao se debater com seu desejo de reconhecimento pelo dominante. A história entre os gêmeos se estrutura segundo uma relação inversamente proporcional em que os pares se encontram entre extremos: enquanto um está no topo o outro está por baixo, e vice-versa. Resta-nos observar se há algum ponto de encontro no meio desse trajeto em que ambos coincidem para formar o mundo social do romance. Se desenhássemos um gráfico, estaríamos nos referindo ao momento em que as retas ou parábolas se cruzam, isto é, o *x* em que as ações se concentram como uma síntese formal. Se há uma destruição em curso, precisamos atentar para a construção que corre paralelamente a ela, em sentido contrário ainda que complementar. Se posso adiantar algo, diria que não estamos diante apenas de um duelo entre irmãos, mas de uma *articulação formal* que procura simbolizar questões relacionadas ao processo social brasileiro. Mais do que a luta entre eles, é necessário levar em conta a integração de seus comportamentos em relação ao universo do romance, saindo do campo imediato das aparências para adentrar em sua dimensão oculta.

Obtemos uma conquista até aqui: todos os acontecimentos do romance devem ser analisados tomando em consideração o olhar de Nael. Vimos que esse olhar depende de figuras externas, Domingas e, principalmente, Halim, conformando assim uma visão de mundo que tem como eixo a posição dominante. O julgamento sobre os gêmeos, dessa forma, decorre de impressões provenientes do avô e da própria vivência de Nael com cada um dos irmãos. No entanto, percebemos ao longo da análise que a experiência sofre uma rigorosa influência do ponto de vista, o que aparece em Nael como uma barreira para sua própria independência diante do restrito horizonte familiar. O narrador precisa se ater ao ambiente em que foi lançado ao nascimento e que lhe serve de palco para compor-se enquanto sujeito. Não é uma tarefa fácil, já que precisa lidar com a duplicidade do édipo familiar, uma vez que vive uma encruzilhada na origem, manifesta pelo labirinto incestuoso das funções familiares. Ao reconhecer essas funções, temos uma melhor compreensão das relações afetivas e do modo como o narrador delas se

apropria para satisfazer-se em meio a sua confusa formação. O saldo até então é de um sujeito que existe na medida em que está submetido à necessidade de reconhecimento pelo dominante, um sujeito que ainda não é, que não sabe que pode ser algo distinto daquilo que lhe apresentaram no seio familiar, alguém que conscientemente manifesta um desejo de libertar-se da origem, mas que inconscientemente está preso a ela, ansioso por um resolução efetiva. A obsessão não provém da inação a que Nael se submete para ficar lado a lado com a mãe, mas da tara pelo saber sobre o pai. É por querer saber que Nael se paralisa quanto a seu próprio destino, isto é, deixa-se dominar pelo desejo de ser reconhecido por Zana, mostrando que sua afiliação com Halim não deu as bases para seu próprio reconhecimento subjetivo; ao contrário, lançou-o nas malhas da dependência. O afeto do avô não basta, ele precisa de mais, precisa do que o avô perdeu, do que Omar tem de sobra. Halim enquanto pai simbólico dá a Nael a herança que este procura nos gêmeos, um desencontro entre gerações marcado pelo ocultamento da origem paterna que cobra seu preço pela inviabilidade do saber: emburcado, ninguém o revela ao narrador. A fixação de Nael na pretensa solução da origem paterna é o eixo da neurose que tem como sintoma a paralisia ante o desejo de liberdade, convertido obsessivamente no desejo de reconhecimento, algo que carrega em si a impossibilidade de realização dentro dos marcos da trama. Nessas idas e vindas entre a rebeldia expressa na queixa e o consentimento prático ao mando, Nael goza de seu ressentimento importado do outro. É justamente nesse ponto que os irmãos entram como correspondentes dos fantasmas que assombram o narrador: o mistério do pai.

Um entre-pais que funciona simbolicamente como um entre-duas-margens. Vimos no *Relato* como o rio não figurava enquanto uma separação propriamente dita, mas como uma fronteira dimensionando a unidade a ser revelada entre um mundo e outro. Em *Dois irmãos*, esse traço é mantido no qual a imagem do rio, ao distinguir um gêmeo do outro, condensa a diferença num encontro das águas, aquilo que Hatoum, ao final do romance, chamará “mundo das mercadorias”. É nesse turbilhão que se encontra nosso narrador e do qual pretende fazer parte acreditando poder atracar em alguma praia de rio, ainda que chegue à conclusão frustrada e desiludida de que nada disso é possível de acordo com a posição que assumiu na história.

Após o breve prólogo, o início do romance toma como ponto de partida a chegada de Yaqub do exílio no Líbano. Uma palavra forte que expressa o peso simbólico da separação em relação à família e ao lugar da infância. A princípio, ambos os gêmeos iriam, mas Zana escolhe manter Omar com medo de que ele padecesse da

morte, que para sua fantasia tem o valor da morte do pai, Galib. A postura assumida por Nael incorpora pela oscilação o ponto de vista de Zana e de Halim, lançando um ao outro a culpa pelo afastamento dos gêmeos. Por ora acreditamos que Halim determinou a separação e, posteriormente, vemos pelos seus depoimentos que Zana tomou a decisão final, cabendo a Halim a realização da tarefa. Uma mandante e outro capataz que, mesmo contrário à decisão, consente para não desagradar a esposa, o que na trama o faz participar como antagonista de suas próprias vontades, isto é, se não queria a competição Omar, o que custaria uma postura mais enfática a respeito da não separação dos gêmeos? Todo o edifício tem como eixo a satisfação de Zana e a posição subserviente e ressentida do pai, incorporada pelo narrador. A viagem foi ocasionada pela briga entre os irmãos, desencadeada pela competição por Lívia, sobrinha dos Reinoso, representantes de classe senhorial decadente na província e vizinhos da família. A jovem escolhe Yaqub e Omar reage com violência cortando a face do irmão com um estilhaço de garrafa. O medo da disputa no lar impulsionou a decisão dos pais em enviá-los ao Líbano para aprender uma coisa ou outra sobre relacionamento harmonioso. O que ocorre, no entanto, é o exílio de apenas um dos filhos, o que gerou o agravamento simbólico da ferida causada em Yaqub que fica marcado pelo resto da vida com uma lua no rosto, algo como um miasma presente nas tragédias gregas, uma fenda que nunca se fechará e desempenha o papel de signo da maldição que cairá sobre a família, expressa pela vingança lenta e gradual do ressentido, o que vemos pela venda da casa e destruição da vida popular na cidade. O signo da modernização ao qual está associado Yaqub é retratado, portanto, como o efeito de uma ferida narcísica, um processo desencadeado pelo ressentimento contra a origem, o que sugere tanto um calculado anseio em soterrar as experiências da infância quanto um desenvolvimento social advindo de um trauma não elaborado. Se tomarmos esse procedimento como reflexo da experiência sob a ótica nacional vemos uma boa expressão do negativo da era romântica, quando a cultuada infância servia como fundo de amparo para as frustrações do atraso econômico. Aqui, temos algo distinto, em que se observa o incômodo gerado pelo subdesenvolvimento que, sem levar em conta as particularidades do processo social brasileiro, acaba escamoteando os problemas de formação com a roupagem moderna:

> Um outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil. Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote:

> minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. Deslizou em silêncio sob a folhagem.
> Por fora, era realmente outro. Por dentro, um mistério e tanto: um ser calado que nunca pensava em voz alta. (HATOUM, 2000, p. 61)

Uma sobreposição ocorre em Yaqub no qual a ferida funciona como um ponto de concentração do desamparo sofrido na infância, no qual o ressentimento atua enquanto sua força motriz. Assim, no lugar de procurar uma reconciliação familiar, cresce nele pela recusa o ódio em relação ao passado. A aparência dominante de Yaqub contrasta com seu interior, ambiente no qual luta com as palavras, expresso por uma certa cacofonia entre as línguas portuguesa e árabe. Ao regressar, precisa reaprender o português e o contato com as línguas está vinculado à indisposição de Yaqub em lidar com o trauma:

> Era o mais silencioso da casa e da rua, reticente ao extremo. Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números. "E para isso", dizia o pai, orgulhoso, "não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro.". (HATUM, 2000, p. 31)

Pelo trecho, nota-se que a concepção de "cabeça" associada a Yaqub não é dimensionada pela sensibilidade ou pelas qualidades analíticas. Ela serve como bloqueio ao afeto, A falta de prosa articula-se com o silêncio ao qual Yaqub se entregou numa tentativa de evitar o sofrimento causado pela rejeição da mãe. Se o romance oferece como ocasião a escolha – enfatizo o termo "escolha" porque é Lívia quem decide sobre o gêmeo Yaqub – de uma jovem moça como o estopim do problema, o leitor tem a impressão de que se trata apenas da manifestação de um motivo anterior, aquele associado à escolha de Zana. Não é apenas por Lívia que irromperá a briga, seu fundo é anterior e parte da relação mãe e gêmeos. No entanto, há uma articulação na qual Zana escolhe Omar e Lívia escolhe Yaqub, o que contribui para determinar o destino dos personagens. Se o caráter dos gêmeos está definido de antemão quando Zana opta por um filho em relação ao outro, suas ações e seus traços de personalidade estarão sempre à sombra da mãe. Lívia aparece como a alternativa que leva Yaqub para fora de casa, conformando uma relação que desde o princípio está marcada pela troca de algo valioso – Lívia presenteia Yaqub com um selo de colecionador – e pela unidade entre um jovem pequeno-burguês da província e uma herdeira secundária da decadente

oligarquia brasileira. A carência de prosa e a aptidão para o cálculo serão armas de Yaqub para a dor constante da perda do mundo imaginário da infância, “alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente.” (HATOUM, 2000, p. 17): um movimento no qual será efetuada uma conversão da ferida narcísica pessoal em fenda traumática nacional, o que levará à ditadura civil-militar. No lugar de ressignificar a sua relação com a mãe, arejando a mente em relação aos desafetos, o gêmeo irá tamponá-la com dinheiro, tirania e modernização – lê-se: uma desavença com a origem camuflada pela modernização. Daí que temos um processo social representado como uma vingança sobre a infância, no qual a fórmula do desenvolvimento do subdesenvolvimento está sendo trabalhada no plano do espírito brasileiro enquanto incapaz de solucionar os problemas sociais pela via da elaboração de sua particularidade. Algo que se vincula ao velho impasse da importação das ideias do centro como tapa-buraco para as mazelas do atraso nacional e do qual a substituição das importações, na esfera econômica, foi um reflexo ineficaz desse mesmo movimento, caracterizando um projeto desenvolvimentista que trabalha por meio da compensação das faltas fundamentais do quadro estrutural brasileiro, motivo pelo qual foram ignoradas as tentativas de pensar saídas possíveis dentro dos marcos do subdesenvolvimento. O que está sugerido pelo romance é: a proposta de resolução não veio como um gradual desabrochar de dentro para fora, da província que trabalha para se tornar metrópole, mas de uma imposição de fora para dentro que deixa de lado os determinantes específicos que configuram a miséria brasileira. Falta-lhe a marca propriamente nacional, de um desenvolvimento que não só busca atender às necessidades do cenário social do país como enfatiza a particularidade brasileira nos meios criados para sair do buraco. Portanto, a ferida de Yaqub é a marca da impropriedade, do nacional enquanto infamiliar de si mesmo, do ocaso do espírito frente à resistência narcísica quanto ao reprimido, aquele que, numa tentativa de garantir sua segurança frente à angústia da rejeição, recusa os vínculos com a origem. Uma relação que o assombra e retorna como estigma do processo social alastrando-se para todo o cenário como fantasma generalizado, a origem que nunca superamos: o que Yaqub não revela pela fala ou pelo corpo, inscreve-se no espaço. Daí que o passado retorna como inquietude, recaindo à repetição e ao eterno retorno do mesmo: ao final, a província, o quarto dos fundos de Nael, todos continuam lá, ainda que a modernização tenha varrido a cidade.

Do outro lado, temos Omar, o reprimido de Yaqub. Aquele que goza sem precedentes de sua posição inflada no lar, de espírito aventureiro e descalibrado,

violento, apaixonado, sem ambições materiais, entregue ao desejo...da mãe, "transgressor dos pés ao gogó" (HATOUM, 2000, p. 32). O que se reprime para a ascensão do Brasil modernizado é justamente a figura de um certo *malandro pequeno-burguês*. É curioso observar como a construção de Omar é feita por Hatoum. Partindo da identificação de Nael com Halim, Omar torna-se um algoz no ambiente familiar. No entanto, a forma como o Caçula leva a vida desperta o interesse e a inveja de Nael, algo que ele deseja, mas não o aceita. Diferente de Yaqub, que será o representante por excelência da ordem burguesa no romance, recatada nas aparências e brutal no domínio, Omar carrega os traços do excesso e da desmedida quanto a esse esquema social, brutal na aparência e manso no domínio. Mais do que um transgressor, Omar usufrui sem limites dessa ordem, ou melhor: sua transgressão decorre da permissividade de Zana, ela tudo permite a Omar sob a condição de sua presença. Enquanto a rejeição de Zana gerou em Yaqub o desejo de se voltar contra o domínio materno, o que retroage sobre a realidade social, impondo a autoridade do filho ressentido sobre a mãe, em Omar, a filiação materna será motivo para o gozo desmedido da realidade provinciana. Mãe e província estão sendo superados gradualmente pela invasão da metrópole paulista, ampliando o lastro espacial da obra. Daí que vemos certa complementaridade entre a família e a província, o que segundo as orientações do método confessional gera uma confusão entre espaços simbólicos no romance, refletida na preocupação de Nael quanto às transformações da cidade e ao resgate da história familiar. Ambas encontram-se no mesmo plano e o traço melancólico do narrador é um sintoma da relação com esse mundo decaído, isto é, o juízo crítico de Nael à modernização de Manaus passa ao mesmo tempo pelo lamento da tragédia familiar.

Duas pontas unidas contraditoriamente, cujo efeito formal é duvidoso na medida em que Nael parece se alimentar de certa ilusão de Zana, como se a vida fosse correr livre e plenamente caso não houvesse a separação dos gêmeos. Uma expectativa lançada à ação dos senhores da casa como alternativa fantasiosa a respeito da harmonia perdida. Em uma palavra, parece que Hatoum enfatiza a possibilidade de resolução do problema nacional pela via das classes dirigentes, como se a sintonia entre as partes dominantes pudesse prover ao Brasil um espírito relativamente estável para alcançar a vida soberana com que tanto sonhamos, para demonstrar sua inviabilidade prática. O que se mostra com esse gesto é precisamente a tragédia do Brasil, assim como os prejuízos aos quais o povo brasileiro é submetido pelas disputas na andar de cima. Tudo não passa de um

anseio impossível, uma vez que Zana toma a decisão primeira de escolher um filho sobre o outro.

A casa e a vida popular aparecem como elementos de um mesmo cenário que enfrentará uma decadência pela modernização, ainda que estejam dispostos assimetricamente no plano da cidade. O contato de Halim com os bairros populares cumpre a função de amenizar as diferenças entre os espaços, fazendo com que se misturem no plano sentimental. Daí que a província apareça como um corpo unificado, em que esfera pequeno-burguesa e vida popular, andam relativamente de mãos dadas, tornando-se alvos da modernização que chegará gradualmente. Algo que arrefece os antagonismos provincianos por meio da ação de uma alta burguesia, de quem Yaqub é encarregado, que botou abaixo não só a Cidade Flutuante e os bairros pobres de Manaus como precarizou também as condições de existência das classes médias.

Omar é o representante desse cenário. Enquanto vemos as marcas da ascensão de Yaqub pelas transformações concretas na sociedade brasileira, a decadência se revela em Omar pela degradação física. O Caçula se torna uma espécie de signo da metamorfose: começa como um valente e corajoso jovem, passando pelas figuras de reizinho, beberrão festeiro, fraudador de identidade, viajante, contrabandista, pescador, escravo/jardineiro, negociante e, por fim, fugitivo da polícia. Há de tudo um pouco em Omar; ele não logra sucesso em nenhuma das empreitadas a que se presta realizar. Ele circula pela província, vai para lá e para cá em aventuras amorosas de curto prazo, sempre à sombra do desejo da mãe que se põe à competição com as pretendentes ou, até mesmo, à caça do filho quando este desaparece com Pau-Mulato. Suas derrotas decorrem de seu aprisionamento pelo lugar que ocupa na fantasia incestuosa de Zana. Nael chega a reconhecer em certo momento as tentativas de Omar: “Não desistiu; não era tão fraco assim” (HATOUM, 2000, p. 134). O Caçula, objeto da mãe, é refém de seu desejo, não consegue se libertar pela acomodação com Zana, tira proveito de sua posição subordinada que lhe garante um lugar privilegiado na casa. Paralela e estranhamente, Omar possui o que poderíamos chamar de senso progressista em relação à política, opondo-se à ditadura, estimulado pela sua amizade com o professor Laval. Vive ativamente o cotidiano popular da cidade e suas relações amorosas não visam status social. Parece que há algo em Omar que não pôde encontrar um destino dentro da alegoria montada por Hatoum sobre o Brasil. Há algo aprisionado nele que deseja sair, mas resiste à renúncia ao gozo. É como se, enjaulado no desejo da mãe, não pudesse

fazer frente às investidas do irmão paulista, uma espécie de desejo nacional rendido pelo o gozo provinciano:

> Ele não queria ouvir falar de Yaqub, o nome do irmão o estorvava. Ainda cedo, clareando, antes de eu abrir a janela do quarto, Omar resmungava apoiado ao tronco da seringueira: "O que ela quer? Paz entre os filhos? Nunca! Não existe paz nesse mundo...". Falava sozinho, e não sei em quem pensava quando disse: "Devias ter fugido... o orgulho, a honra, a esperança, o país... tudo enterrado...". Não me olhou nem se mexeu quando eu saí do quarto. Continuou ali, como se tivesse caído no chão, o olhar nos lugares onde a mãe o havia esperado desde sempre. Pensei que Omar ia esmorecer de vez, passar o resto da vida ali, encostado no tronco da árvore velha. (HATOUM, 2000, p. 224)

O lamento de Omar permite deduzir um pouco dos seus embates pessoais: tendo por base a sua forte ligação com a mãe – o amor que ela destinava a ele –, sentiu-se obrigado a permanecer e realizar seu desejo. Daí que talvez buscasse apenas relações passageiras ou mulheres que não pudessem desafiar Zana, sempre à espera inconsciente de que alguma delas pudesse destronar a matriarca; mas ela, como Nael costuma mencionar, saía como a mais forte. O que durante a juventude aparecia como valentia converte-se na maturidade em covardia justamente porque não houve o ímpeto de se apartar da figura materna. É deste lado que está, portanto, a força nacional que, contida no coração de Manaus, não cumpriu nenhuma realização e, sem destino, debateu-se violenta e desmedidamente no restrito ambiente familiar. O que está sugerido, sob esse ponto de vista, é uma conversão na qual a província passa de sede do desejo à posição de sintoma. No lugar de enfrentar as contradições do interior, onde vemos mais claramente elementos de nossa formação liberal-escravista, e promover o desenvolvimento de um processo marcado pela particularidade nacional, há uma solução pelo recalcamento dessa experiência com a imposição do modelo modernizador do centro do capitalismo, representado no romance pela metrópole paulista. Ao ignorar os impasses da formação, a falta fundamental que constitui o espírito popular do país – a saber: o desejo humanista de ser moderno, independente e soberano – se torna motivo de gozo das classes dominantes pela repetição de padrões sociais ainda pungentes na vida nacional – a ampliação da miséria, os altos níveis de repressão, a tutela discursiva dos oprimidos, a repetição do lema "país do futuro". Esse parece ser o sentido do exílio em Yaqub, um estrangeiro no próprio lar, e da repetição em Omar, governado por pulsões de morte. Yaqub recalca a infância, desgarrando-se da família, e Omar, por se

prender a ela, torna-se errante. Se há uma oposição entre ambos, ela existe ao formar um corpo no qual se entrelaça a figura do duplo que remete ao sujeito brasileiro: pela província se goza na modernização. A província enquanto sintoma, mantida sob a máscara da modernidade, não é só o espaço da narrativa, mas também o fundamento de seu gozo: é o resquício do objeto perdido transformado em matéria para a satisfação do compulsivo Omar; é o mundo destruído pela ditadura a que Halim se refere em suas memórias; é o palco ideal do irrealizável sonho de harmonia de Zana, a que Nael prestará certa homenagem ao se deparar com a decadência dos tempos. O antagonismo entre os gêmeos esboça o aceno trágico do adeus da província enquanto adeus do futuro durante o processo de modernização brasileira – "Eu vi esses olhos muitas vezes, não tão acesos, mas tampouco baços. Apenas cansados do presente, sem acenar para o futuro, qualquer futuro." (HATOUM, 2000, p. 45), comenta Nael sobre os lamentos de Halim. Daí que são gêmeos, uma vez que a vitória de um não anula a marca deixada pelo outro, tudo ocorre entre familiares; ela é expressão do que foi reprimido, assim como da renúncia ao gozo por parte de Yaqub. Por outro lado, a externalização em duas imagens iguais para diferentes perfis de caráter e representação simbólica de traços ligados ao cotidiano brasileiro significa, ao mesmo tempo, um processo de decantação da mônada indiscernível do país enquanto unidade de partes idênticas a si mesmas, assim como implica o amadurecimento sobre as diferenças que tocam o plano da história social.

A dimensão dual e partida de irmãos, nutridos pelos extremos da tragédia, se relaciona em alguma medida com o cenário da década de 1990. Como vimos, FHC alcançou a presidência do país, enaltecendo ilusões de certa fatia da intelectualidade brasileira quanto ao combate contra a herança da ditadura: um intelectual atribuído à esquerda nacional, opositor ao regime civil-militar, que ao fim do mandato frustrou grande parte das expectativas – não só da inteligência nacional como também do povo como um todo – em relação a sua postura diante dos problemas da nação, estigmatizada pelas altas taxas de desemprego e pelos recorrentes apagões nos centros urbanos. Além disso, aplicava ao Brasil uma política fiscal de favorecia os investidores estrangeiros, aumentando a taxa de juros a nível interno. Uma personalidade que bem poderia ser contrária às desmedidas de repressão do estado burguês, embora afeita às relações amistosas com o capitalismo, isto é, tirava-se da equação a aberta apologia governista à violência do Estado enquanto se avançava cada vez mais em direção ao desenvolvimento da dependência. Mantinham-se as relações econômicas determinadas

pela aliança feita entre burguesia e imperialismo durante a ditadura e a repressão, enquanto medida contrarrevolucionária, passou do combate à oposição à prevenção de insurreições populares nas periferias metropolitanas, nos sindicatos, em greves e manifestações de rua. O discurso e as formas práticas para pôr em marcha esse projeto estavam diretamente associados às novas modas do neoliberalismo no Ocidente, importando de universidades estadunidenses manuais sobre gestão administrativa que implantavam a nível global uma tecnocracia no controle do Estado. Os "entendidos do assunto" tornaram-se, portanto, as principais referências em matéria de governo e administração econômica, fortalecendo o campo da burocracia estatal e, no mesmo movimento, aumentando a despolitização das questões de Estado. A tônica passava a ser o grau de compreensão técnica a respeito dos temas sociais, escondendo do debate o caráter político associado aos interesses das classes sociais em relação às medidas práticas e às tomadas decisão. Especialistas reconhecidos em suas respectivas áreas cada vez mais ascendiam à posição de gurus intelectuais, o que salientava uma imposição do cálculo algébrico e desumanização de questões caras à população. O processo orquestrado segundo uma orientação academicista, não menos condizente com o até então presidente da República, demonstrou na prática seus limites ao lidar com a ampliação das greves e a perda de prestígio na opinião popular no segundo mandato. Não à toa, talvez, os anos seguintes tenham se tornado expressão de uma crescente recusa das massas ao discurso acadêmico-científico, ajudando na ascensão de Jair Bolsonaro à presidência em 2018. É claro que devemos olhar para esse fenômeno com lentes dialéticas, uma vez que a ojeriza ao intelectual típico estaria mais associada ao ranço da postura pretenciosa e distante das massas populares do que propriamente a sua capacidade de atuação no processo político - não só os supostos especialistas continuam lá, como tem ganhado ainda mais destaque no cenário das mídias sociais; no entanto o que antes era um empecilho para o debate público, tornou-se, hoje, devido à entrada de intelectuais de esquerda na cena virtual, uma oportunidade de incluir as massas na discussão. Em suma, era como se a sedução pela imagem desprendida do discurso técnico e a habilidade de manejo político estivessem na condição de um amparo especializado – nada melhor para explicar esse fenômeno do que a relação entre Jair Bolsonaro, um torpe desconhecedor de assuntos econômicos, e seu ministro Paulo Guedes, inflado pela burguesia enquanto sumo sacerdote da Fazenda. Uma divisão de tarefas em que a parte que se colocava diante do público se encarregava de ludibriar pelo discurso, enfatizando a ideologia dominante sob uma roupagem desprovida do

jargão teórico, e a parte responsável pela dinâmica econômica em si operasse com seu suposto conhecimento sobre o assunto.

Voltando a FHC, parece que nos idos dos anos de 1990, essa separação ainda não estava evidente e se reunia sob a forma da tecnocracia da qual seu representante maior era o próprio Presidente. Hatoum parece ter uma boa intuição quanto às partes que compunham essa unidade à época – não digo na precisão com que as representa, mas no simples fato de já antecipar diferenças a respeito de algo que a olho nu se via como um apenas – e que, mais tarde, seriam elementos complementares de um mesmo processo nacional, no qual as classes dominantes gozam do abandono do debate sobre a formação e de seu retorno como sintoma, isto é, com o agravamento dos problemas estruturais relacionados à superexploração da força de trabalho e ao crescente exército industrial de reserva. Se tomarmos a forma articulada ao seu tempo de produção, observamos que a desilusão com os governos de FHC produziram incômodos tanto com a posição de rebeldia do presidente quanto à ditadura, o que não se sustentou em sua atuação institucional durante o governo, quanto com sua subserviência ao capital estrangeiro, manifestada pela apreensão técnica de assuntos ligados ao humano – ao final do segundo mandato, em 2001, essa postura será coroada com a Lei de Responsabilidade Fiscal, obrigando a nação a estrondosos superávits fiscais para o pagamento de investidores externos.

Segundo essa leitura, ainda que o romance trabalhe o problema nacional, ele reage a esse quadro fazendo surgir depois da experiência frustrada a imagem do duplo antagônico e inconciliável: não há rebeldia que se case com a adesão ao capital. Num lado, um ator no teatro das paixões, ilusório e ineficaz do ponto de vista prático; no outro, o capacho do imperialismo, desligado dos marcos de formação. Não se trata de uma desavença ao nascimento, embora ela exista e esteja embutida em nossa formação liberal-escravista, mas de um desentendimento produzido ao se deparar com a experiência nacional mais recente, algo que não funcionou como era esperado e, posteriormente, assumiu traços desiguais e antagônicos. A promessa dos especialistas e o naufrágio do sonho de um país mais humano e justo. Daí que a escolha de Zana deve servir de motivo para a diferença entre os gêmeos. É dessa forma que Hatoum expressa o descontentamento quanto às decisões do presente e, no mesmo movimento, faz o ajuste necessário para recuperar a questão ligada ao âmbito formativo, desde o berço.

Especulando um pouco a respeito do caso Omar – talvez o verdadeiro enigma do romance –, pergunta-se: por que um escritor de esquerda associa o combate à ditadura

ao irmão selvagem? Talvez agora seja possível compreender porque sua postura reúne diversos elementos contraditórios, desde a brutalidade ao caráter humano das relações. Parece ser a expressão quanto aos traços rebeldes associados à ignorância oportuna em relação às questões nacionais, assumindo, para o autor, um poder de corrosão sentimental mais profundo, isto é, há o rompimento de certo ideal que os lança na degradação moral pelo autor. Não se trata de um mero simpatizante, mas de alguém que poderia ter feito algo. Apesar disso, no romance, fica o resquício de identificação com o sentimento nutrido pela oposição ao regime, o que aparece como um momento singular no qual Nael pode esquecer momentaneamente suas desavenças com o Caçula: alguém que nunca poderia ter feito algo, de acordo com a visão do narrador, mas se propôs a certa altura ser um simpatizante do combate à ditadura. Uma inversão formal do caso real, ao que parece. Ainda assim, a situação de Omar é extremamente delicada e confusa, não admitindo certezas plenas a respeito de sua construção enquanto personagem. Há sempre o eco de um desagrado pessoal quanto a seu próprio ciclo infinito de repetição. Ele tenta, mas não consegue, está emperrado, parece que algo quer sair, mas quando se projeta externamente aparece na forma de brutalidade. Há algo não elaborado em Omar e parece ser justamente a figura do reprimido: Yaqub. Talvez, por isso, quando o Caçula tenta se tornar alguém semelhante ao irmão surge com o sinal trocado do contrabandista. Uma vez que a expansão do domínio de Yaqub, expressão da sociedade burguesa em sua fase moderna no Brasil, está em processo de consolidação, Omar, embora tenha os meios para tanto, não possui as qualidades necessárias para tal empreitada. A paixão pela vida cotidiana nacional está dissociada da ação planejada do cálculo moderno não pelas condições de sua própria natureza, mas por um evento determinado pelo arbítrio da genitora, isto é, de uma postura anterior aos agentes, como uma história que lhes é dada ao nascer e com ela precisam se debater. O domínio do destino é implacável em *Dois irmãos*, e mesmo no caso de Yaqub, que alcança seus objetivos de vida, só os realiza pelo profundo rancor que sente em relação à mãe e ao irmão. No romance, esse divórcio sugere uma leitura na qual o instinto nacional localizado no íntimo do país sofre com o desapego da construção da metrópole paulista. Reprimido pelo desenvolvimento, Omar atua como o gozo da província; Yaqub, por sua vez, ao censurar o irmão, forja uma consciência desconectada das origens, o que a faz tomar a feição de algo vindo de fora, de um outro país, um Brasil estrangeiro de si mesmo. O romance, portanto, estetiza o sentimento sobre a modernização brasileira: no lugar do que comumente se apresenta na ideologia burguesa, ela não agiu como uma

solução para os problemas nacionais; sobreveio como uma força concorrente quanto às marcas de formação, foi fruto de uma desavença do país com suas origens. Sendo mais enfático, foi o meio pelo qual as classes dominantes buscaram evitar o confronto com sua própria culpa dentro da história brasileira: uma omissão pela modernização.

Enquanto a experiência social transmite a Hatoum uma desilusão a respeito das medidas de governo em dar cabo dos problemas nacionais, o romance apresenta seus efeitos articulados entre os gêmeos, no qual Yaqub detém a admiração do narrador e Omar, repudiado ao longo da história, torna-se, em um episódio específico, objeto de comiseração para Nael.

> Ele foi um prisioneiro desses prazeres proibidos. Não esqueceu Laval e continuou confinado mesmo depois da partida do irmão. Havia sinceridade em sua reclusão. Escreveu um "Manifesto contra os golpistas" e o leu em voz alta. Foi um ato corajoso, e deu pena desperdiçar tanta coragem numa sala quase vazia, porque só eu ouvi as frases ousadas, com tantas palavras duras. (HATOUM, 2000, p. 203)

Após a morte de Laval pela ditadura, Omar ao escrever o Manifesto desperta conscientemente uma identificação em Nael, o que contrasta imediatamente com a repulsa nutrida ao longo da história pelo gêmeo. Ela é episódica, ocorre apenas nesse momento, segundo o narrador, e decorre do apreço que ambos nutriam pelo professor perseguido. Se na experiência social, os acontecimentos agem quebrando expectativas, no romance, a frustração é inicial – vem do discurso de Halim – e dá o tom da relação do narrador com Omar, o que permite que Nael tardiamente gere certa empatia pelo Caçula com a perda do grande mestre de ambos. No romance, os afetos mal resolvidos estão do lado de Omar; para Yaqub fica a admiração, o senso de perfeccionismo, a ponderação do eu ideal. Omar é o que afeta Nael pela via do reprimido que está presente o tempo todo. Um misto de sensações está ancorado no Caçula, representando um encontro de tendências ambíguas nas quais "a esperança e a amargura... são parecidas." (HATOUM, 2000, p. 35). Embora a memória haja favorecendo um personagem a outro, o que fica de saldo ao final é o caráter da solidão. Em outros termos, Nael esboça uma aceitação do inviável: a intermitência e o desgaste de anos com a procura do pai real. Halim sobressai ao lado de sua mãe e, enfim, podemos ter uma dimensão mais clara do que orienta o narrador.

> A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. (HATOUM, 2000, p. 263-4)

Em primeiro plano, vemos o duplo comprometimento das ações dos gêmeos quanto à catástrofe social e familiar. No entanto, esse movimento estimulado pela desilusão rebaixa Yaqub e eleva Omar quanto a suas posições iniciais. As expectativas nutridas quanto à figura de Yaqub se revelam insatisfatórias, enquanto os vícios de Omar passam ao longo dos acontecimentos a ser encarados, cada vez mais, à luz do conjunto, que envolve o desejo de Zana. Halim e Domingas são enterrados lado a lado como um casal, o que assegura Halim na posição simbólica de pai. Há uma ideia fixa em relação à questão paterna que se ameniza apenas quando a desilusão toca o coração do narrador. O "sou e não sou filho de Yaqub" – uma tautologia que repete a dúvida no romance com ênfase no apagamento do outro paterno, Omar, aquele que sempre retorna – seguido da afirmação "nenhum teve filhos" proporciona ao leitor todo tipo de ambiguidades. O "não" sobressai diante do "sou" e é justamente onde nãe é que Nãel está enlaçado pelo sujeito que nele fala, atravessando-o sem que se dê conta. O desejo de ser filho de Yaqub e, por consequência de não ser filho de Omar, está cruzado com o desejo de reconhecimento de Zana que produzem de uma só vez a necessidade sentida pelo narrador de se adequar à ordem familiar e social. É daqui que podemos notar, talvez, as duas pontas opostas da estrutura do romance articuladas revelando o que Zana quer e ao mesmo tempo o que Yaqub realiza enquanto desejo inconsciente da matriarca. Não seria exagero dessa forma observar que Zana realiza seu desejo por Yaqub justamente porque mantém Omar como fonte de seu gozo. Enquanto goza de um filho, realiza-se pelo outro. Em Nael, isso está estetizado segundo sua posição ambígua tentando ajustar-se ao meio e, em contrapartida, nutrindo uma postura crítica quanto à situação de exploração. A épica de Yaqub do outro lado do Brasil mais moderno está para Nael como a tragédia de seu desenvolvimento dependente, o que se manifesta na composição pelo estado compensatório de invejar a posição de Omar enquanto objeto

que serve ao gozo do dominante. A liberdade de um filho e a escravização do outro estão refletidas em Nael sem os ganhos atribuídos a cada um dos gêmeos. Ele não tem privilégios na casa e, ao mesmo tempo, não ganha com seu ajuste à ordem um lugar social respeitável. A troca de sinais implica que as posições incorporadas por aqueles que estão de fora não garantem para si os mesmos efeitos, dada a ambivalência de sua posição social e subjetiva. Torna-se professor, acompanhando os passos de Laval – daí a simpatia pela luta contra a ditadura –, e se orienta pelas visões de Halim e Domingas: um pequeno-burguês romântico que preza pela simplicidade da vida popular sem qualquer tipo de ganância e uma agregada que passou a vida sendo explorada pela família.

No entanto, não é prudente perdermos de vista o papel da mãe na história. Já dissemos que o caráter dos gêmeos é determinado pela postura de Zana ao escolher um filho sobre outro, a contradição vem de berço; se nasceram perdidos foi porque as coordenadas já estavam dadas antes mesmo de terem alguma escolha, o que explica a atmosfera controlada pela imponência do destino. Ainda assim, parecem ter seguido intuitivamente o que estava inscrito desde o princípio na fantasia da matriarca. Dessa forma, fica mais claro observar o que dissemos ao início da análise sobre o romance: contraditoriamente ao que se espera e ao que Nael postula durante a narração, o desejo de Zana se concretiza ainda que ela aja cinicamente diante dos acontecimentos e sejam apresentadas distrações para o leitor em suas habituais reclamações sobre a ausência de Yaqub. Temos uma boa demonstração disso quando observamos a postura de Zana quanto ao filho burguês. Diante de sua ascensão, Zana não deixa de se gabar ao ver Yaqub ganhando status social:

> Durante meses Zana mostrou aos vizinhos o parágrafo a respeito do belo espadachim que ela havia parido. A espada cintilava na fotografia do jornal, mas o tempo tratou de esmaecer o brilho metálico; no entanto, ficou a imagem da arma com sua forma pontiaguda. As palavras elogiosas ao filho bem que poderiam ter sumido, porque a mãe já as havia memorizado. (HATOUM, 2000, p. 40)

> O pouco que ele revelava não justificava o barulho que se fazia em casa. Um bilhete com palavras vagas podia originar um festejo. Zana aderiu à comemoração, que no início era mensal e depois foi rareando, de modo que as poucas linhas enviadas por Yaqub passavam por Manaus como um cometa de brilho pálido. Os acenos intermitentes da metrópole: o dia a dia na Pensão Veneza, os cinemas da São João, os passeios de bonde, o burburinho do viaduto do Chá e os sisudos mestres

> engravatados, venerados por Yaqub. Na primeira foto que enviou, trajava paletó e gravata e tinha o ar posudo que lembrava o espadachim no desfile da Independência.
> "Como está diferente daquele montanhês que vi no Rio", comentou Halim, mirando a imagem do filho.
> "O montanhês é o teu filho", disse Zana. "O meu é outro, é esse futuro doutor em frente do Teatro Municipal." (HATOUM, 2000, p. 60-1)

A paixão de Zana se dirige a Omar, enquanto a admiração por Yaqub passa por aquilo que ele possui e mostra como adereço social. Ainda assim, devemos nos perguntar: o que é amado em Omar por Zana? Certamente aquilo que ele não tem. Mas não acaba aí. Os motivos da matriarca parecem ir além e, ao longo do processo, todas as suas ações em tentar mantê-lo próximo funcionam como medidas para reproduzir o estágio não desenvolvido do filho. Recapitulando um pouco, lembramos que ao nascimento o Caçula estava debilitado e corria risco de vida, o que aparece como motor consciente do afeto de Zana. Vimos que essa fraqueza estimulou a escolha de Zana levando em conta a perda de seu pai, Galib, o que conformou a fantasia incestuosa entre mãe e filho, gerando todo o caos no romance. Omar, desde o princípio, está sob a influência do sinal negativo, o que posteriormente ficará marcado em Yaqub pela cicatriz. Yaqub tem Omar em si; Omar não é Yaqub. Yaqub tem saúde ao nascer, Omar não é saudável. Yaqub tem uma identidade consolidada, Omar não é ninguém, transmuta-se nunca sendo nada fixado. Yaqub realiza feitos, Omar não os realiza. O ter de Yaqub se reflete em Omar pelo não ser. Portanto, caberia dizer que o que Zana estimula no Caçula, com sua postura para com o filho, é o desenvolvimento de seu não ser. Yaqub *tem*, Omar *não é*. Há um eco das palavras de Paulo Emílio Salles Gomes aqui quanto à dialética brasileira entre o não ser e o ser outro.[28] O não ser de Omar se debate com o ter de Yaqub que toma a forma do ser outro trazido pela modernização. Se podemos acrescentar algo à noção de Paulo Emílio por meio da forma do romance é que este embate ocorre, após a ditadura, no âmago da vida concreta do Brasil e não apenas em referência aos países que nos serviam de modelo. O velho ideal se corporificou no Brasil sob a ação da burguesia nacional sem trazer benefícios para a maior parcela das massas, ampliando nas décadas de 1980 e 1990 os cenários de miséria no país. O ser outro nos invadiu de forma a se alimentar do não ser, lê-se: importar a modernização e

[28] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

aplicá-la enquanto fórmula do sucesso, segundo os interesses da burguesia nacional, ampliou e deu nova feição às marcas do colonialismo que já existiam entre nós, o que está expresso na composição de modo articulado entre as cidades de Manaus e São Paulo. Daí a rigidez da identidade de Yaqub em relação ao Caçula, um transformista. São Paulo aparece de modo fantasmático no romance, em que a aparência, atribuída às coisas e às mercadorias, assume maior importância diante da humanidade das personagens, enquanto Manaus sofre as mudanças decorrentes da modernização, revelando os impactos na vida cotidiana e familiar:

> Halim nunca quis ter mais que o necessário para comer, e comer bem. Não se azucrinava com as goteiras nem com os morcegos que, aninhados no forro, sob as telhas quebradas, faziam voos rasantes nas muitas noites sem luz. Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. Zana, que na juventude aproveitara os resquícios desse passado, agora se irritava com a geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava.
> Nessa época, Rânia quis modernizar a loja, decorá-la, variar as mercadorias. Halim fez um gesto de fadiga, talvez indiferença. Não tinham dinheiro para reformar a casa nem a loja, muito menos os dois quartos dos fundos, onde eu e minha mãe dormíamos. E, quando menos esperávamos, o pequeno deus agiu sobre nossa vida. Yaqub agiu e foi generoso. Anos depois, no momento mais trágico da vida dele, eu retribuiria, talvez sem querer, essa generosidade que de algum modo mudou minha vida. Ele não era desatento para o mundo; ao contrário, observava tudo, e isso eu fui percebendo aos poucos. Na breve visita que fez a Manaus, deve ter notado e anotado todas as carências da casa, dos parentes e empregados. O homem que estrebuchou por oitocentos e vinte dólares e uns poucos pertences transformou a nossa casa. (HATOUM, 2000, p. 128)
>
> "Se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento na nossa casa." (HATOUM, 2000, p. 129)

Se o caráter de Yaqub ganha relevância pela fixidez do pensamento que norteia as ações concretas no processo de modernização, que na forma aparece como uma cidade fetichizada, Omar transita entre numerosos modos de ser que expressam uma

espécie de nadificação da personagem, aquele que não atingiu sua realização enquanto outro além do desejo da mãe. A ação representada por meio da abstração de São Paulo está em contraste com a ação na vida concreta de Manaus. O não ser se debate na província enquanto o ser outro aplica seus cálculos sobre o Brasil, edificando gradativamente um cenário misto no qual a consolidação do estrangeiro funciona como a cereja do bolo. O shopping Rochiram é erguido sob a velha casa da família enquanto os fundos, onde Nael segue vivendo, são preservados pelo isolamento, constituindo a herança de nosso narrador. O último grande embate entre os irmãos ocorre justamente durante a negociação com o investidor indiano que a primeiro momento causa uma bela impressão em Zana para depois ser rechaçado. Aqui, mais uma vez está a oscilação de Zana, apaixonada pelo não ser da província e afeita ao brilho da modernidade, duas posições inconciliáveis segundo o esquema do romance que acabam gerando sofrimento e angústia. Ela tenta unir os filhos enviando uma carta a Yaqub avisando sobre a negociação de Omar e, contrariamente ao que esperava, estimula ainda mais o conflito. Não há negociação entre o não ser e o ser outro, são dois polos antagônicos que lutam entre si e desse duelo surge um *estranho compromisso* no qual o ser outro se mantém pelo não ser, preserva-se um para fazer avançar o outro. Não é um duelo de morte como aparenta, limitam-se apenas a provocações e tortura de um pelo outro, precisamente o que irrompe como o gozo da relação. Nesse momento de clímax arrebatador da história, associam-se à figura de Yaqub comportamentos que servem de expressão quase direta da postura da burguesia em relação ao estrangeiro durante a década de 1990, isto é, tanto à subserviência em relação ao capital externo quanto ao leilão do patrimônio nacional, sucateando empresas públicas para entregá-las a preço de banana ao imperialismo. Em decorrência dos prejuízos causados pela briga, Rochiram reclama a casa para si. Yaqub cede imediatamente ao indiano e vende a casa como o ato final de uma vendeta em relação à mãe e ao irmão. Daí que a junção entre província e modernização, após a chegada da ditadura, figura na metamorfose da cidade de Manaus, associada à destruição da Cidade Flutuante, da vida popular em geral, e à construção do shopping estrangeiro.

O ponto de convergência dessas duas tendências externalizadas nos irmãos é justamente Nael. Nele, o amálgama está disposto sob a forma de um cruzamento insolúvel no qual o reprimido age sobre seu desejo de reconhecimento enquanto o ideal o mantém fixado à ordem familiar: uma fidelidade que não termina em assimilação pela ordem. Tudo o que lhe sobra é uma herança precária dos anos de exploração que passou

na casa dos quais gozou fazendo seu desejo de liberdade recuar. Se em determinado momento, Nael sinaliza que o desejo de um, em alguns casos, só pode realizar na vida do outro, vale a pergunta: Nael, no fim das contas, realiza o desejo de Domingas? Aparentemente sim, já que se torna professor e consegue se livrar do mundo familiar já numa idade avançada. No entanto, os fantasmas continuam a persegui-lo, sua nova posição social não aparece com saldo positivo, há uma melancolia sempre presente em sua fala, uma espera gigantesca que reduz seu movimento e abala seu espírito. Em geral, o efeito é contraditório e, se houve realização do desejo da mãe, Nael o concretizou sob um preço que talvez não fosse devido pagar: o do consentimento de sua exploração na falsa expectativa de que um dia pudesse fazer parte desse mundo como um indivíduo reconhecido e de plenos poderes, com todas as regalias incluídas. Soa como um conto da boa e velha moral burguesa que, no entanto, tem valor pelo negativo da forma em que a confissão de uma família é feita por um de seus filhos bastardos, desiludido ao final de sua trajetória com o sonho impossível de Zana, que só existe por meio do cinismo.

Em Yaqub e Omar, a relação de disputa entre gozo e ressentimento alimenta o avanço da modernização e a queda do mundo familiar: uma velha imagem de Brasil que é engolida pela voracidade cosmopolita dos novos tempos. A queda do mundo pessoal converte-se nas relações de dominação desenvolvidas no exterior, o que no plano da confissão expressa o avanço de Hatoum diante dos problemas sociais e do momento traumático da ditadura. Não parece ser acaso que, ao fim, Yaqub morre e Omar segue vivo perdido na cidade. A imagem do irmão paulista vigora nos edifícios da nova Manaus, no Shopping Rochiram e na presença dos militares na cidade; Omar, por outro lado, mantém-se enquanto imagem da província, inquieta e errante, sem um futuro para onde olhar, perseguido e reprimido pela ditadura a mando de Yaqub. A caça a Omar não tem fundo político, mas pessoal. Não está em fuga por fazer parte da oposição; foge dos tentáculos agigantados de Yaqub que, mesmo morto, deixou a estrutura para perpetuar seu domínio: "[...] as crias daqueles dois serão outras, vocês vão ver." (HATOUM, 2000, p. 127), diz Omar. Em Nael, essa desavença, ao se refletir internamente, coloca o impasse da neurose do narrador: jogar tudo pro alto ou viver dentro dessa realidade? Ele é o ponto de encontro entre essas tendências na medida que as vive como um conflito interno, fazendo-o oscilar em relação à prática e ao que gostaria de realizar. Se em Nael essa concentração de elementos age na forma de uma paralisia em relação a sua autodeterminação, há um outro ponto simétrico no qual a articulação do complexo

familiar adquire efeito e movimento, conformando na província um reduzido mundo das mercadorias. Falo justamente de Rânia.

3.5. Rânia e o desejo de Nael

O desejo de Nael em fazer parte do mundo familiar encontra seu objeto em Rânia. Ela faz parte da fantasia do narrador. Nela estão reunidos os traços que compõem a narrativa, o ponto de convergência dos ideais de Nael. Suas características estão postas na lógica articulada entre as personagens do romance.

Tudo começa com a fantasia incestuosa de Zana, elegendo Omar como objeto de seu gozo, enquanto Halim cada vez mais assume a figura de marido rejeitado, marca que se estende ao outro gêmeo. A identificação com Yaqub de um lado contrasta com a competição com Omar no outro. Nael, acolhido por Halim, assimila essa tendência á rejeição pelo discurso do avô/pai, uma espécie de herança que o mantém arraigado à ordem familiar, justamente porque quer o que Halim deseja. No entanto, a devoção de Halim a Zana deixa suas marcas no narrador de modo que o faça oscilar entre a satisfação da matriarca e os anseios de Halim. Daí que a identificação com Yaqub assume contornos definidos pelo ritmo das afeições que provém deste lado da família. Aqui, entra Domingas que nutre uma relação afetuosa com Yaqub, é explorada por Zana e abusada por Omar, o que enfatiza ainda mais o círculo de afiliações do narrador e norteará pela via da consciência sua postura, idealizando o gêmeo paulista na medida em que recusa o Caçula. Na contramão desse processo está o respeito do narrador pelo poder da matriarca dentro da casa. Entramos, aqui, no plano dos registros inconscientes que concorrem neuroticamente com o que foi determinado segundo a pretensa fixação dos afetos no outro lado do complexo familiar, onde estão Halim, Domingas e Yaqub. Ao desejar ser reconhecido por Zana, Nael inveja Omar na mesma simetria em que se coloca como um certo capataz de Halim na oposição contra o gêmeo. Ao longo da história, observa-se que embora a imagem monstruosa de Omar persista, há uma gradual modificação do ponto de vista a respeito dos determinantes de seu comportamento, cada vez mais avaliados segundo a prisão do desejo da mãe. Nael está nessa encruzilhada em que deseja aquilo que Omar tem, embora se reconheça no plano do ideal com Yaqub: um conflito de interesses que marca a dialética interna do narrador entre o gozo e o ressentimento. A identificação reprimida com Omar gera grande parte dos incômodos e

revelações no plano formal do romance, o que manifesta em Nael seu balanço sádico no juízo e masoquista na prática.

Diante dessa articulações, é possível reconhecer as associações entre os comportamentos e traços de caráter das personagens. Yaqub assimila o mando de Zana por meio da competição com Omar. O Caçula, ao contrário, incorpora a tendência ao gozo do pai, um *bon vivant* da província. A competição entre as partes logra um ajuste simétrico entre as duas gerações, isto é, os que lutam entre si parecem obter, de forma cruzada, os traços do opositor, assemelham-se por meio da contradição. No fundo, parece que todos estão em luta contra si mesmos e ao mesmo tempo não reconhecem no outro aquilo que de si odeiam. Em Nael, essas duas características encontram-se anuladas. Apreendendo-as em sua posição de subordinado, o mando se converte em submissão quanto ao domínio familiar e a vocação para a boa vida sofre uma inibição gerando recato e respeito à ordem. A atitude contemplativa de Nael é a forma que encontra para gozar da situação e, ao mesmo tempo, ressentir pelo não-reconhecimento de Zana. Gozo e ressentimento, dispostos separadamente em cada um dos gêmeos, se conectam no narrador produzindo um amálgama que estrutura a dependência em relação ao dominante. É pelo olhar do outro que Nael toma partido para escrever sua história e, ao longo dela, percebemos as incongruências em relação ao saber das personagens e, principalmente, de si mesmo. Assim que Rânia aparece como um solução para esse turbilhão de emoções no qual Nael se encontra.

Dependendo de onde se observe, Rânia pode funcionar enquanto tia ou irmã. Tia, porque a paternidade está no mistério dos irmãos; irmã, porque Halim é o pai simbólico. A relação incestuosa se mantém de um modo ou de outro. Aqui, percebemos com maior ênfase a participação da fantasia de Zana em Nael, uma vez que é apropriada pelo narrador na forma de seu próprio desejo: uma vez que quer o reconhecimento, sua parte no interior do domínio familiar, Rânia aparece como esse meio de realização de seus sonhos pessoais. Nael faz tudo para a tia/irmã sem pestanejar, fica encabulado e eriçado com as aproximações da moça, atua basicamente como um servo bem tratado, incapaz de tomar uma atitude, bloqueado mais pelo recato do que pelo caráter incestuoso da relação, e zeloso de uma espera restringindo-o à imaginação – "Não podes passar a vida limpando quintal e escrevendo cartas comerciais para Rânia", (HATOUM, 2000, p. 233) diz Yaqub para Nael a certa altura. Contudo, surge uma pergunta: com tantas moças na vizinhança e na cidade, filhas de amigos de Halim, por que justamente sua tia/irmã? Nael claramente se atiça por outras mulheres, tanto as filhas de Talib,

Zahia e Nahda, quanto as mulheres de Omar; no entanto, é Rânia que está fixada na fantasia do narrador.

Se Nael funciona como uma espécie de encontro das tendências de Omar e Yaqub com sinal trocado, Rânia tem o papel de reunir uma gama de fatores que estão dispersos entre as personagens do romance. A começar pelo nome que soa bem próximo de Zana com diferentes acentos, a jovem por vezes aparece como uma reprodução da mãe. Rivaliza com as mulheres levadas por Omar, não esconde o desejo incestuoso pelos irmãos, destila uma impetuosidade pessoal e um poder de sedução semelhantes a Zana. Contudo, as marcas de vigor da personagem a mantêm numa postura de inibição quanto às relações amorosas. Rânia não se interessa por pretendes escolhidos pela mãe e dispensa todos que aparecem no seu caminho. Há razões para tanto. Quando jovem, Rânia havia se apaixonado por um homem, gerando desagrado na mãe. Não há traços descritivos do rapaz, além da insatisfação de Zana quanto à posição social ocupada pelo moço: "Com tantos advogados e médicos interessados em ti, e escolhes um pé-rapado..." (HATOUM, 2000, p. 207). A recusa da mãe se associa a sua própria história, já que Halim atuava como mascate em sua juventude enquanto a jovem Zana era filha de um comerciante reconhecido na cidade. Rânia não parece estar fazendo mais do que revivendo o percurso da mãe com suas próprias rédeas. No entanto, ela cede às exigências da matriarca e, revoltada com a situação, se abate quanto às questões do amor. Isso a faz redirecionar seus estímulos sexuais ao interior, mirando uma combinação impossível manifestada pela articulação das características dos gêmeos que, como estamos vendo até aqui, conflui parcialmente em Nael. Ele reúne tanto a dimensão entrecruzada das tendências que giram em torno de Omar e Yaqub quanto a posição subalterna do único amor de Rânia. Uma vez que o amor da moça inibiu sua procura por pretendentes fora do âmbito familiar, suas atenções se voltam para dentro onde o caráter incestuoso permite que os impulsos advindos de sua relação com os gêmeos possa encontrar um destino em Nael.

Além da semelhança com Zana, Rânia descobre sua vocação para o comércio, figurando como um ajuste em relação à defasagem profissional do pai, investida pelo ânimo empreendedor de Yaqub. Ela passa a tomar conta da lojinha da família e, com a ajuda do irmão paulista, levanta o negócio, melhorando a situação financeira. Rânia parece compensar, de certa forma, os impasses entre a mãe e Yaqub. De modo semelhante à matriarca, a jovem possui uma forte ligação libidinal com Omar, ainda que mantenha fortes laços com o irmão burguês, demonstrando um profundo interesse nos

assuntos comerciais. Ao aceitar a reprimenda de Zana, ela desloca o interesse amoroso para a área dos negócios, onde se opera um segundo ajuste pessoal no qual Yaqub passa a ser valorizado como influência remetida à prosperidade da atividade comercial familiar. Há um duplo motivo, portanto, para Rânia tornar-se um "ser enclausurado" (HATOUM, 2000, p. 94): tanto a inibição amorosa quanto, em decorrência disso, o desenvolvimento de sua proximidade com Yaqub. É também nesse sentido que a admiração e o desejo de Nael crescem, operando reciprocamente de acordo com a relação nutrida entre Rânia e Yaqub. Aqui, Omar não funciona propriamente como um antagonista, mas sim como uma espécie de ponto de fuga do desejo:

> No aniversário de Zana, os vasos da sala amanheciam com flores e bilhetinhos amorosos do Caçula, flores e palavras que despertavam em Rânia uma paixão nunca vivida. Por um momento, naquela única manhã do ano, Rânia esquecia o farrista cheio de escárnio e via no gesto nobre do irmão o fantasma de um noivo sonhado. Ela o abraçava e beijava, mas afagos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rânia suava, se eriçava e se afastava do irmão, chispando para o quarto. (HATOUM, 2000, p. 93-4)
>
> Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá o meu noivo. (HATOUM, 2000, p. 98)

A paixão do Caçula compensa a frieza calculista do outro irmão, embora a imagem do burguês faça falta ao comportamento desregrado de Omar. As observações de Nael miram, também, a decifrar o desejo de Rânia. A conclusão a que ele chega parece levá-lo ao recato e à disciplina de Yaqub, o que no narrador aparece sob a forma de atender às demandas da tia/irmã e demonstrar comprometimento com os estudos e o mando familiar. Rânia, portanto, desempenha o papel de organizar o mundo das mercadorias na província e, consequentemente, atua como objeto do sonho de uma relação impossível para o narrador.

A fantasia de Nael em fazer parte desse mundo vai por água abaixo algum tempo após a relação sexual entre ele e Rânia, aventura de uma só noite. É curioso notar, no entanto, que a desilusão quanto a esse universo toma forma precisamente no momento

em que Rânia se desapega de Yaqub, uma vez que não aceita a perseguição a que o irmão imputa ao Caçula. Rânia era a última peça que mantinha Nael associado à família.

> Omar foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão. Não podia sair, não teve direito à liberdade condicional. "Só osso e pelanca... Meu irmão não parece humano", contou Rânia, chorando. Ela me disse, alterada, que ia escrever uma carta a Yaqub. "Ele traiu minha mãe, calculou tudo e nos enganou." Foi corajosa: na reclusão que lhe era vital, na solidão de solteirona para sempre, escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa. Escreveu que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou desprezá-lo para sempre, queimar todas as suas fotografias e devolver as joias e roupas que ganhara, caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. Cumpriu à risca as ameaças, porque Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz do que uma resposta escrita.
>
> Foi nessa época que eu me afastei de Rânia. Eu não queria. Gostava dela, era atraído pelo contraste de uma mulher assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo. As lembranças da noite que passamos juntos, o ardor daquele encontro ainda me davam arrepios. Mas ela se ressentiu de mim, ofendeu-se com a minha omissão, com o meu desprezo pelo irmão encarcerado. No fundo, sabia o que eu remoía, o que me comia por dentro. Devia ter conhecimento do que Omar fizera com a minha mãe, de todos os agravos a nós dois. Parei de trabalhar com ela, nunca mais escrevi cartas comerciais, nem saí correndo para limpar boca de lobo, empilhar caixas, vender coisas de porta em porta. Me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido. (HATOUM, 2000, p. 261-2)

Note-se que a saída de Nael não é o que poderíamos dizer desejada. O narrador é envolto por uma melancolia ao se desgarrar desse mundo, o desejo de uma vida não realizado, um distanciamento de espécie forçada, ou melhor, motivado pelo desgaste de anos nas relações entre as personagens. Daí o sentimento de solidão caído sobre Nael e o desamparo diante do sentido tomado pela história, restando-lhe cultivar as memórias dos mortos que tiveram importância na sua formação: Halim, Domingas e Laval. A posição de ressentimento contra Omar é mantida até o final, o que afeta Rânia e gera o afastamento. Contudo, vemos que o juízo de Nael sobre Yaqub não provém de si, mas é absorvido do julgamento de Rânia. São intocáveis o respeito e a admiração que sente

por ela, ainda que a raiva por Omar seja maior. A brutalidade contra Domingas foi determinante para que Nael recusasse Omar enquanto modelo humano, o que, por outro lado, reage na forma da inveja pelos mimos recebidos pelo gêmeo. A contradição pega Nael pela retaguarda, uma vez que não permite reconhecer sua identificação com o Caçula justamente pelo sofrimento praticado contra Domingas. As complicações não param por aí, já que ao final o narrador demonstra igualmente um estranhamento pelos animais de madeira esculpidos pela mãe:

> Trouxera para perto de mim o bestiário esculpido por minha mãe. Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia. Assim pensava ao observar e manusear esses bichinhos de pau-rainha, que antes me pareciam apenas miniaturas imitadas da natureza. Agora meu olhar os vê como seres estranhos. (HATOUM, 2000, p. 264-5)

Diante da problemática que envolve o narrador e do modo como enfatiza o conflito com Omar, o que dizer dessa curiosa impressão sobre as esculturas da mãe? "Seres estranhos" surge como uma espécie de afastamento daquilo que ligava a mãe a sua infância. Nael, após todo o processo de modernização, deve encará-los como artigos de um passado remoto que já não ecoa na decadência da cidade de Manaus diante do domínio da ditadura empresarial-militar. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de assinalar a possibilidade de certo arrefecimento das influências da mãe no plano sentimental. Provavelmente, um momento no qual Nael reconhece, embora não desenvolva, a respeito de sua maior precipitação ao mundo das mercadorias do que ao precário mundo dos despossuídos do qual a mãe fazia parte. Difícil apontar com precisão, mas claramente um incômodo de leitura que levanta hipóteses sobre as incongruências que viemos analisando até aqui. Não menos curiosa é a sequência. Omar aparece no quartinho de Nael, dando a entender que procurava vestígios da casa velha. Sem encontrá-los, vira-se para o narrador: "Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão." (HATOUM, 2000, p. 265). De duas uma: ou Nael estava ansioso para reaver seus laços com Rânia e, assim, renovar os votos de fidelidade com o mundo das mercadorias ou nutria uma última expectativa de reconhecer o Caçula como uma parte de si, já que no fim das contas pareciam estar do mesmo lado contra a ditadura. Ambas as escolhas não impossibilitam a leitura geral que vem sendo feita até agora, isto é, que Nael tem uma

forte resistência em se desvencilhar de sua experiência de sofrimento no seio familiar. Se o faz, mesmo que parcialmente, é por força do destino.

4. De um romance ao outro: a infância da obra

É comum observarmos na crítica a atribuição de ciclos à obra de Milton Hatoum. A primeira leva de romances, composta de *Relato de um certo oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, convencionou-se chamar de ciclo amazônico, uma classificação plástica que atende à necessidade prática de situar um momento da obra de nosso autor. Curiosamente, o quarto romance *Órfãos do Eldorado*, embora seja ambientado em Manaus, nem sempre incorpora formalmente esse esquema divisório. Muito provavelmente as razões venham do que o próprio autor profere em suas entrevistas, considerando o romance uma espécie de filho preterido ou de menor envergadura em relação aos outros. Se é verdade que a primeira parte de sua obra se concentra na região amazônica, não creio que seja possível dimensioná-la apenas pela ênfase na constante espacial, uma vez que o modo de se relacionar com o objeto da obra, o Brasil e, por extensão, o sujeito brasileiro, a cada avanço passa a sobressair frente às partes que o compõem.

Forma-se uma rede na qual o conjunto ganha corpo através do espaço como principal articulador, o que faz de Manaus, São Paulo e Brasília pontos nodais para a ação narrativa, entrelaçados entre si e unidos por um laço comum, o país. No lugar de envolver as partes, o Brasil funcionaria como elo de ligação atuante entre os espaços narrativos, sua presença estaria sendo revelada pela marca atribuída pelo autor a cada uma das localidades na qual o velho traço pitoresco cede terreno para a expressão de um fator decisivo da formação, recuperado pela memória. Com isso, obtém-se um efeito interessante no qual cada cidade guarda um pouco da outra, o que revela o papel do autor enquanto vetor responsável pela dinâmica simbólica do espaço. Há um encontro de tendências, na maioria das vezes tensionadas pela contradição, estruturado pelo método confessional que se dirige à história com o olhar da experiência adquirida no presente, isto é, a partir de suas vivências pessoais Hatoum procura estabelecer um vínculo com a história nacional e o decanta ficcionalmente pela narrativa, utilizando as localidades que o marcaram em sua travessia como fundos metafóricos e metonímicos

para a construção formal do que chamamos sentimento de dependência – o que será desdobrado em toda a obra.

Levando isso em conta, seria mais aconselhável, salvo engano do crítico, avaliar os momentos da obra pelo amadurecimento da narrativa, segundo as impressões obtidas de acordo com o método. Uma vez que é tomada como ponto de partida a recuperação da infância, caminhando em direção aos estágios mais avançados da experiência social do autor, é preciso fazer um recorte que considere evidentemente a relevância do espaço no resgate afetivo da história pessoal e que, no mesmo gesto, se ocupe do valor atribuído a ele como eixo de apreensão simbólica do Brasil. Daí que, para além da apreensão localista de um determinado ponto da obra, seria interessante observar seus níveis de elaboração. Não seria conveniente, contudo, acreditar como é corrente nas divisões teóricas a respeito das mais diversas obras, que há um jovem Hatoum e um velho Hatoum. Uma tal repartição não levaria em conta um fator determinante do processo, a saber: que Hatoum, enquanto autor, já começa amadurecido pessoalmente, formado pela grande tradição intelectual do pré-1964 e afetado pelo golpe empresarial-militar. O que chama a atenção é justamente o modo pelo qual a obra surtirá o efeito de uma espécie de síntese de sentimentos motivados pela relação do autor com o país, sempre trazida à baila por meio de figuras da recordação pessoal. Sua maturação enquanto escritor procede pelo avanço da província à metrópole ou de momentos em que ambas se misturam. Quanto mais a obra caminha em direção aos centros urbanos, maior é o nível de elaboração, como um percurso que atravessa a infância e chega à maturidade pela memória. Creio, portanto, que em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* componham esse momento no qual a infância está sendo trabalhada pela palavra[29], uma releitura que aponta para novidades de interpretação sobre o caráter humano dentro de um país abalado pós-golpe, motivada pela expressão de uma experiência interrompida de Brasil. A fatura formal parece dialogar a todo instante com o surto de efeitos da ditadura no plano histórico e social, o que nos revela algo sobre a transformação do espírito decorrente da tragédia nacional. A recuperação do objeto ou ideal perdido de Brasil é feita, portanto, na forma da articulação com as fases de desenvolvimento subjetivo do próprio autor. *Nada mais justo, portanto, do que*

[29] Não incluo *Cinzas do Norte* por considerar que este é já um romance de maturidade, em que a infância está sendo retomada à luz do trabalho de elaboração realizado nas duas obras anteriores, isto é, há a presença de uma Manaus já atravessada pela modernidade. Como principal indício da possível validade desse critério, vemos em *Cinzas do Norte* pela primeira vez a ditadura como palco da ação e marco temporal do romance, sendo trabalhada, de cabo a rabo, em toda sua integralidade. Sugeriria algo nesse sentido: um antes e depois da ditadura na obra do autor.

reconhecer em sua obra a participação da ditadura como fator determinante e explícito para a divisão entre infância da obra e sua maturidade. Se o espaço funciona como fundo mnemônico para a ação nos romances, a ditadura exerce o papel de divisor de águas incidindo sobre o espaço suas marcas. Não à toa que, em *Dois irmãos*, a ditadura ao final invada a província com a modernização conservadora. O espaço, embora possua fundamental importância para os desdobramentos da elaboração pela memória, está submetido aos efeitos gerados pelo golpe.

Cabe agora tecer algumas observações quanto ao fluxo corrente entre os dois romances que formam esse quadro inicial da obra de Hatoum. De que maneira podemos reconhecer as marcas de desenvolvimento enquanto dispostas em sequência? Qual sua importância para as análises a respeito do Brasil?

Primeiramente é necessário observar que há uma continuidade em relação ao *Relato* e *Dois irmãos*, mas ela se realiza por meio de tensões contraditórias, sem se furtar a algumas rupturas durante o processo. No *Relato*, temos uma realidade a ser conhecida. Esse gesto adquire forma e sentido através da figura onipotente de Emilie que concentra em si o humano e o desumano. Os relatos das personagens seguem o caráter de uma adulação da matriarca, uma espécie de capa protetora provida pelo seu domínio incontestável. Ao logo do romance, pelos olhos da narradora, podemos ter uma dimensão do que está parcialmente oculto nas narrativas ou, ao menos, fora do campo de aceitação das personagens: um profundo incômodo quanto à controversa ordem matriarcal, produzindo um misto de adoração e desencanto que funcionam como resistência das personagens em pôr abaixo o castelo moral de Emilie. Há, no *Relato*, uma matriarca que mantém seu domínio, apesar das perturbações que gera.

Em *Dois irmãos*, o quadro sofre diversas alterações. É importante notar que ele paga tributo ao *Relato*. A própria Emilie aparece ao fim da história quando Zana está próxima da morte. Um gesto de consolação daquela que se manteve frente a outra decadente. O romance circula na mesma órbita materna; no entanto, a matriarca passa por problemas de aceitação e enfrenta forças contrárias a seu domínio. Tanto Halim quanto Nael são marcas brandas do juízo crítico que passa a ser desferido contra Zana pela escolha de um filho sobre outro; mas é Yaqub que tomará a ação de destroná-la. Uma força interna, um filho, que se torna uma força externa atuando em oposição ao domínio materno. Em *Dois irmãos*, o processo de atravessamento da fantasia incestuosa atinge o ápice das contradições. A característica inconciliável entre os irmãos assume a forma de um compromisso, a saber: uma articulação entre antagonismos que faz girar o

moinho da modernização conservadora. A queda de Zana implica a ascensão de Yaqub, uma extensão do domínio familiar alastrado para todo o Brasil. Há, portanto, uma secreta passagem de bastão da mãe para o filho, operada precisamente pela rejeição. Essa é a forma pela qual o domínio se mantém e pode se desenvolver em algo mais elevado, refletindo no mesmo movimento os interesses e as brigas familiares das classes dominantes. Em suma, tudo ocorre no âmago burguês onde as disputas pessoais funcionam como motor para as transformações sociais. O que sentimos como eterno retorno do mesmo na experiência brasileira é expresso no romance como a reprodução desenvolvida da mesma estrutura dominante. A tristeza de Nael gira em torno da participação ativa nesse mundo como se ela fosse condição para qualquer mudança concreta, servindo como expressão de um velho sentimento nutrido no Brasil de que a mudança desejada é impossível, uma vez que os donos do poder não cedem lugar às massas. Uma crença fundada na apatia e na pretensa inviabilidade de organização da classe trabalhadora.

A constante em ambos os romances está alocada na posição do narrador. Ambos são agregados e procuram destrinchar sua própria história a partir da história de um outro dominante ou da família de que fizeram parte enquanto personagens menores. Uma recuperação do Brasil que passa pela fantasia dominante, na tentativa de perfurá-la, isto é, de demonstrar seus pontos fracos pela tragédia da dependência em relação a esse mundo carente de horizontes. Enquanto, no *Relato*, distância e proximidade funcionarão como o motor dialético da forma, na qual a narradora escreve para seu duplo em Barcelona sobre as suas descobertas arqueológicas do passado; em *Dois irmãos*, o gozo e o ressentimento quanto à participação e ao reconhecimento no ambiente familiar servirão de combustível para a desilusão ao final do romance. Dessa maneira, o passado – enquanto representante da infância – no *Relato* possui uma aura de perseguidor; já em *Dois irmãos*, ele está em vias de ser superado, ainda que por força do destino, isto é, pela insensatez dos dominantes que detém o mando.

Poderíamos nos questionar sobre uma possível regressão de *Dois irmãos* em relação ao *Relato*, uma vez que é no segundo romance que as tensões adquirem certo peso de inflexão mais sensível quanto à origem pessoal, demonstrando um narrador em debate consigo mesmo a respeito do que deixa para trás e do que leva consigo para a posteridade. Daí que a postura dependente de Nael poderia ser comparada a uma provável carga de infantilismo no modo de ver a situação e sua participação no quadro familiar. Contudo, creio que seja justamente o oposto. O que sentimos como regressão

em *Dois irmãos* é o efeito do aprofundamento das contradições referentes à difícil tarefa de penetrar o Brasil a partir da história pessoal. O *Relato*, apesar de sua ambiência de sonho e delírio, tem o aspecto de um texto mais sóbrio quanto às avaliações e observações da narradora. Seus interesses são determinados pela curiosidade sobre uma melodia esquecida, uma palavra que perdeu o rumo quanto à intimidade em relação ao passado. Trata-se de um sonho de sobriedade ou da sobriedade adquirida pelo trabalho do sonho. Uma investigação que necessita de uma abordagem alternativa, fora do espectro cultivado nas esferas mais altas da consciência moral, o que paradoxalmente pretende ativar um outro saber de tipo prático e real, que tem lógica própria e se manifesta no cotidiano social. O comedimento das personagens quanto à matriarca não é outra coisa senão o signo da dependência em relação à estrutura de seu domínio. Em *Dois irmãos*, Hatoum se lança ao mergulho radical nos antagonismos do mundo pequeno-burguês a partir de um narrador que tem uma aberta curiosidade pela própria origem e, movido pela dúvida, passa a vida ponderando sobre sua filiação paterna até que elege, para bem ou para mal, ainda que não reconheça explicitamente esse gesto, o pai de seus renegados prováveis pais como figura simbólica paterna. Nael é movido por uma busca histórica que depende da realidade em que viveu, está determinado por ela e não sente que pode mudá-la. Libertando-o, ainda que forçadamente, da oscilação sobre a paternidade, Hatoum está mais livre para seguir seu percurso em direção ao país. Há, portanto, um movimento contraditório e extremamente revelador determinado pela postura do narrador frente à realidade que se põe diante de si. Segundo o conjunto da obra, tudo funciona como se o sujeito observador, enquanto personagem da história, estivesse estudando seu próprio meio social e familiar, ponderando sobre ele, aviltando possibilidades, preparando a consciência há muito travada pela história interrompida de um percurso nacional soberano. Primeiro, a narradora com suas ganas de descobrimento e, posteriormente, Nael com suas oscilações neuróticas em torno da ação e da inibição, da dúvida a respeito da filiação paterna. A escavação do *Relato* leva aos infernos de *Dois irmãos*, justamente onde Hatoum lida com as mais básicas contradições do cotidiano brasileiro. Daí que o sentimento de dependência aparece como efeito da dependência econômica no processo social. Não à toa a obra se concentra inicialmente na infância, isto é, o ponto de partida é a dependência. A partir dessa coordenada, o autor, para pensar a situação nacional de acordo com as limitações impostas pelo meio, lança mão do artifício de um narrador dependente, cuja expressão aponta para uma espécie de psicologia do subordinado, isto é, uma existência baseada inteiramente no

reconhecimento pelo outro dominante, reflexo de uma situação de classe – burguesa! – que vem de cima para baixo e retroage de baixo para cima. Nada encontramos no narrador senão as desilusões a respeito do mundo a que se vê ligado e pelo qual nutre o desejo de inclusão e reconhecimento. O caráter emancipatório está associado à participação na esfera do mando e, portanto, suprimido no âmbito real e transformativo da ordem social. O agregado não está posto como categoria sociológica nos romances; age como um signo da infância e da dependência. Vemos, através dele, não a manifestação de uma consciência elaborada contra o subdesenvolvimento, mas uma espécie de psique *do* subdesenvolvimento: *a estrutura anímica que governa o espírito brasileiro*. A pesquisa sobre a realidade iniciada no *Relato* deságua na investigação sobre o sujeito em *Dois irmãos*. Este é o *par estrutural* que orientará toda a obra de Hatoum a partir de então. Uma bela e corajosa maturação, eu diria. No decorrer da obra, os romances seguintes abandonam a figura do agregado, dando aos narradores um relevo mais autônomo e combativo, o que transforma o modo como a dependência será trabalhada.

A temática avança de um romance a outro segundo as complicações da forma. Há um notório interesse realista por parte de Hatoum e ele parece perseguir essa dimensão em sua obra de acordo com seus próprios meios de exposição. O que há de realista em Hatoum é precisamente o que se situa no plano inconsciente da narrativa, onde se concentra o negativo do que está expresso pelo discurso e o vemos mais exageradamente em *Dois irmãos*. O ponto de vista é fundamental, dessa forma, para dimensionar o movimento das ideias que funcionam como forças motrizes para a ação das personagens. Do eixo central participa o ponto de vista dominante; disso, notamos a falta de um ponto de vista que acolha propriamente o desejo das figuras subalternas. No *Relato*, temos uma narradora mais desprendida quanto às andanças pelo labirinto da memória; ela concentra a maior parte da responsabilidade em outros personagens. Eles estão encarregados de contar a história que se perdeu e, desses relatos, ela cria uma organização de antagonismos e incoerências que revelam uma lógica particular: a fantasia do dominante e como todos estão, de um modo ou de outro, implicados nela. Em *Dois irmãos*, ao contrário, temos as contradições incorporadas no próprio narrador. O discurso das fontes externas é internalizado por Nael; ele mesmo funciona como lugar de ebulição dos conflitos. Há uma maior responsabilidade, portanto, atribuída a esse narrador. Esse é um dos mecanismos de Hatoum para lidar e ultrapassar essa etapa de seu desenvolvimento ficcional. Se, no primeiro romance, o ponto de vista estava posto

do lado de fora, em *Dois irmãos*, ele se mostra como incorporado inconscientemente pelo narrador, o que demonstra as inibições na atividade do personagem quanto às medidas radicais que ele gostaria de tomar.

Diante desse quadro, podemos dizer que há um saldo formal responsável por redimensionar a questão nacional a partir dos problemas enfrentados desde o mais íntimo dos infernos anímicos, trazendo-os à luz como inquietudes da formação. Com isso, em *Dois irmãos*, temos disponível o que poderíamos chamar de *matriz mítica* de leitura e interpretação do Brasil, que significa menos pelo seu caráter de precisão histórica do que pelas relações de estrutura. Vejamos.

Tudo acontece em âmbito familiar, daí o caráter incestuoso atribuído às relações. Temos uma mãe dominadora e um pai devoto a ela que não deseja ter filhos, embora o faça para agradá-la. Desse casamento, geram-se dois gêmeos homens e uma mulher. Um dos gêmeos é eleito pela mãe como seu preferido, o outro é rejeitado. Uma vez que as decisões giram em torno da mãe, a filha carece de relevância afetiva. O pai vê seu domínio ameaçado por um filho. Diferente do que poderíamos pensar comparado aos mitos antigos, não há complô entre irmãos para destronar o pai. O crime do pai não está associado a excessos arbitrários de poder; ao contrário, trata-se, em geral, de uma figura pacata e compreensiva. Seu crime parece ser justamente a inclinação em consentir sobre a satisfação de todos os desejos da mãe – esta, sim, culpada pelo arbítrio. No entanto, sua fúria se desperta apenas com o filho eleito pela mãe como amante simbólico. Ainda assim, esse filho nunca roubou seu lugar; foi designado a ele no nascimento o lugar de substituto do pai pela mãe. Portanto, temos uma luta entre pai e filho motivada por uma escolha materna. O crime é da mãe.

Do outro lado, temos um filho rejeitado. Ele não disputa com o pai e, com ele, possui uma relação de ternura. Torna-se ressentido, mas por um motivo bem específico: ele gostaria de ser, tanto quanto o outro, objeto da fantasia da mãe. Daí que passa, assim como o pai, a antagonizar com o irmão. Um pai e um filho unidos contra o irmão/filho eleito pela mãe. A partir de então, o filho rejeitado passará à vingança contra a mãe no intuito de quebrar a estrutura de seu gozo desmedido. Em outras palavras, ela não pode fazer o que bem entende. A rejeição sofrida pelo filho se associa diretamente com a rejeição sofrida pelo pai. Pelo visto, coração de mãe também tem seus limites. Recusa-se a mãe porque ela rejeitou o pai, o que fará desse ressentido o herdeiro da lei – não do pai, mas da mãe. A lei da mãe vigora, portanto, como o sucedâneo de sua queda. Ela dá as cartas, mas a cartada final é do filho rejeitado. Contudo, é preciso um ajuste

simbólico suplementar para a formação desse rejeitado: uma mãe que o deseje enquanto objeto de amor. Eis que temos a presença de uma agregada compensando o fator materno idealizado, que não será suficiente para apagar as marcas deixadas pela mãe real ou pelo irmão, escravo do gozo.

Traduzindo para o português: a mãe como representante da província, em sua queda, eleva-se como o imperativo, o norte que governa os estágios mais desenvolvidos da sociedade. O Brasil moderno como um filho ressentido da província. Reagindo contra ela, transforma-a em sintoma. Um sintoma que é a própria linha mestra do desenvolvimento moderno que mantém seu aspecto de origem pela repressão. Onde há modernização, a burguesia nacional goza provincianamente. Essa estrutura pode facilmente se ajustar ao centro do capitalismo na forma da rixa entre burguesia e nobreza. Onde há capitalismo, a burguesia imperialista goza pela via feudal. Não à toa há uma fixação cada vez mais presente na indústria cultural de reprodução estruturada simbolicamente na velha nobreza incorporada às relações modernas, o que Lukács já havia demonstrado estar associado à gênese do fascismo[30]. O que se desenvolver procurará satisfazer o sintoma; no nosso caso, a província, a mãe dominante. O filho rejeitado não é a mãe, mas se reporta a ela pela negação. Negando-a, admite secretamente seu desejo como o fundamento de sua dinâmica, um desejo, vale dizer, insaciável por um sonho impossível, um ideal irrealizável. Nael é observador por um simples motivo: há de haver um ponto no qual os efeitos negativos desse desenvolvimento controverso possam ser demonstrados. Nael tem escolha, mas não tem ao mesmo tempo. Essa é a instabilidade fundamental do espírito quando guiado pela ideologia burguesa que toma a si mesma como Eu do país, transformando-o numa neurose.

Portanto, o saldo principal parece girar em torno das potencialidades de desenvolvimento não realizadas segundo o modo como ocorreu a relação com a formação. No lugar de trabalhar a província como particularidade localista e conteúdo de um desenvolvimento nacional, passa-se a encará-la como uma espécie de inimiga,

[30] "Devo dizer que não me encontro entre aqueles aos quais esta evolução surpreende e decepciona. Já antes da guerra, e no seu decurso, na base de meus escritos estava a ideia de que o fascismo não é, de modo nenhum, uma manifestação mórbida e historicamente isolada, nem uma repentina irrupção da barbárie na civilização europeia. O fascismo, como concepção de mundo, é, antes de mais nada, o apogeu qualitativo de teorias irracionalistas no domínio da epistemologia e aristocráticas no plano social e moral - teorias que, na ciência oficial e não oficial, bem como na divulgação científica e pseudocientífica e no jornalismo, desempenham um papel importante há décadas". (Cf. LUKÁCS, Gyorgy. Concepção aristocrática e concepção democrática do mundo. In: *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Org. e trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pp. 25)

uma barreira aos tempos modernos que precisa ser suprimida. Com isso, ela toma a forma de um corpo estranho e, paradoxalmente, familiar. Ela retorna como fantasma, proporcionando o gozo das classes dominantes e, do outro lado, o sofrimento das classes populares. Daí que a mãe devoradora, uma vez decaída, torna o filho herdeiro de um apetite voraz. A fome como fundamento simbólico da dependência, o que figura por assimilação ao plano histórico por meio do vínculo da burguesia nacional com o imperialismo. É preciso reatar com a mãe-metrópole para saciar essa fome de desenvolvimento, é necessário alguém que dê os meios para sua realização do ponto de vista burguês, uma vez que tomá-lo como realizável segundo a organização dos fatores internos significaria dar adeus justamente ao sintoma do qual ela é escrava, isto é, significaria dar adeus ao seu gozo. O Brasil retratado como um sujeito dividido em dois momentos – por isso, gêmeos – enlaçados pela dependência econômica. Um senhor que só é senhor por ser também escravo, algo que fugiu a Hegel em sua *Fenomenologia do espírito*. Não acredito ser exagero sugerir esse quadro mítico como algo próximo da *fantasia fundamental do capitalismo brasileiro*. Em uma palavra, trata-se da constatação da estrutura psíquica de uma burguesia dependente que se desenvolve por meio de seu infantilismo, ou melhor: o desenvolvimento do subdesenvolvimento como desenvolvimento do infantilismo burguês, fixado em sua insaciável pulsão oral.

No que isso importa para a contemporaneidade? Aos olhos do crítico, tudo e mais um pouco. O Brasil sofre mais um golpe de Estado em 2016, revivendo a unidade política entre militares e burguesia. Michel Temer, vice de Dilma Rousseff, participa ativamente na deposição da presidente, funcionando como capataz das classes dominantes que puseram suas diferenças de lado em nome de um bem maior – a elevação das taxas de lucro. Para tanto, fizeram como manda a cartilha burguesa: passaram ao ataque à classe trabalhadora. Inicialmente, fizeram-no por meio da regressão dos direitos trabalhistas e do controle do aumento do salário mínimo abaixo da inflação. A redução do poder de compra da classe trabalhadora reafirmou a estrutura cindida entre a esfera produtiva e a circulação de bens no país, o que economicamente significa uma garantia da acumulação baseada no consumo dos estratos mais elevados da sociedade. Não demorou muito para a convenção do teto de gastos, o famoso PEC 241/2016, um marco institucional que escancarou os interesses da burguesia em transformar o Estado no calvário das classes populares. Paralelamente a isso, um rearranjo da política internacional, que até então sob os governos do Partido dos Trabalhadores desfrutava de relativa autonomia, deu início a nova etapa das concessões

ao imperialismo. O regime de privatizações de FHC encontrou seu sucedâneo no golpe de 2016. Vale dizer que, durante a presença de Lula e Dilma na presidência da República, embora voltados para uma preservação do patrimônio público, não houve nenhuma mostra reformista de reestatização ou renacionalização de empresas estratégicas como a Vale do Rio Doce e bancos públicos como o Banerj. Não houve rompimento com o projeto de sociedade burguesa e menos ainda um recuo diante os interesses da burguesia. Ocorreu, sim, um arrefecimento de seus efeitos pela regulação e tentativa de construção de um forte mercado interno, gerando uma melhoria de vida para as classes populares, ainda que momentânea. Assim, com a ausência de mudanças estruturais e a domesticação das massas pela péssima prática da institucionalização do debate a respeito do interesse público, herdada dos tempos da Constituinte, criou-se um terreno propício para o golpe. No plano econômico, rapidamente a burguesia mexeu seus pauzinhos para satisfazer os desejos do imperialismo e garantir a presença do Brasil no mercado de exportações de gêneros primários, a partir do projeto de desindustrialização da produção a nível nacional, o que recuperou práticas de tipo colonial. As áreas de refino e produção tecnológica forma minadas, restando à esfera produtiva entregar seus produtos em estado bruto. Apesar disso, houve uma avanço na importação de tecnologia mais avançada dos países centrais e em sua implantação no campo e nas indústrias que restaram, o que permitiu uma experiência regressiva num cenário de modernização. Rapidamente, o discurso sobre as privatizações volta a ser estimulado com força total, chegando a seu ápice no governo Bolsonaro. Trocando em miúdos, trata-se de mais um momento em que o Brasil a ponto de alcançar níveis de autonomia minimamente satisfatórios recua para a mais brutal apatia e consentimento com sua posição subordinada ao centro do capitalismo. Uma regressão operada pela burguesia que não só traz de volta o espectro da ditadura, como também desenvolve contra o país vias para um neocolonialismo. Tudo indica que, diante do desenvolvimento soberano da nação, à burguesia só resta capitular para uma posição que reafirma sua dependência com o imperialismo, lançando as massas populares aos extremos da pauperização enquanto desfruta do luxuoso buraco que cultiva para si mesma.

Numa tentativa de sintetizar o percurso trilhado até aqui. Temos uma motivação que começa no golpe de 1964 e nos leva aos seus efeitos durante os anos que o seguem. Passando pela confusão da redemocratização e pelos oscilantes anos 1990, pudemos observar uma continuidade do desenvolvimento da sociedade burguesa no Brasil,

marcado traumaticamente pela ditadura. O arco histórico não para, chegando ao golpe de 2016. Ainda que aqui não possamos realizar concretamente uma análise detida desse período, fica a sugestão da obra de um autor que pode nos conduzir pelos descaminhos e desencontros da pátria com seu futuro. Portanto, acredito que a obra e Hatoum dê conta de alguns dos aspectos que se apresentam como problemas ainda hoje. Não só pode nos oferecer alguns esclarecimentos sobre a situação brasileira de gerações passadas, como revela inúmeros vícios do pensamento dominante, os quais muitas vezes nos passam batidos pelo nível de reprodução articulada e naturalizada em nossos costumes. Parece que Celso Furtado não estava tão equivocado quando, ao analisar os possíveis efeitos da ditadura, mencionou algo sobre a "pastorização" da economia.[31] Se não podemos dizer que ele foi preciso ao observar as mudanças no plano material, tampouco poderíamos negar que ele compreendeu boa parte do que atormentaria o espírito brasileiro décadas a fora.

5. Conclusão

Diante dos resultados alcançados na pesquisa, posso com alegria afirmar que a obra de Milton Hatoum é de fundamental importância não só para a história da literatura nacional como para a compreensão das idas e vindas do espírito brasileiro e de seus estágios de transformação mais recentes. Pela via do método confessional, o autor conseguiu criar meios necessários e de extremo interesse para elaborar subjetivamente um impasse objetivo: a interrupção de um projeto nacional soberano com o golpe de 1964. A relação entre história pessoal e social encontra-se articulada de tal forma que se torna possível diagnosticar sintomas do país a partir das fantasias do sujeito: um sujeito que se revela pela palavra e, confessando algo de si, confessa algo sobre o Brasil. O procedimento, dessa forma, tem como esquema o abalo gerado pela realidade externa do

[31] "Efetivado o esquema de pastorização, as tensões sociais teriam sido reduzidas ao mínimo. Em seu esforço de preservação das estruturas sociais, o Brasil ter-se-ia excluído da revolução tecnológica, cujo ritmo se acelera dia a dia em escala mundial. Os enormes recursos naturais do País, particularmente as suas terras abundantes, teriam sido usados contra seu próprio desenvolvimento. Se a paralisação dos investimentos industriais, efetivada a partir de 1964, for mantida até fins do presente decênio, não haverá dúvida de que o projeto de pastorização ter-se-á consolidado o suficiente para modificar o curso do processo brasileiro por uma ou duas gerações, certamente muito mais tempo do que será necessário para que a doutrina de segurança ampliada seja enterrada pelos seus mentores imperialistas." (Cf. FURTADO, Celso. Brasil: da República Oligárquica ao Estado Militar. In: *Tempos modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, pp. 18).

passado seguido do atravessamento subjetivo, redirecionando-se à esfera objetiva modificada do presente. O produto é uma obra que se estende aos dias atuais e permite um maior aprofundamento nas questões pungentes da formação, assim como de sua ligação com o período contemporâneo da sociedade brasileira. Assim, sem muitos floreios, afirmo com segurança que Hatoum ocupa um lugar elevado na estante dos grandes mestres da literatura nacional. Sua obra tem o potencial de trazer a nós, brasileiros, inúmeras leituras estimulantes e novas interpretações, mais do que necessárias nos dias de hoje, do Brasil.

Pretendi com essa tese esmiuçar alguns dos pressupostos e possíveis motivos da obra de um dos autores mais lidos na esfera nacional. Delimitei, para isso, seus dois romances iniciais por observar que neles está estruturado o esquema fundamental, reconhecido enquanto método confessional, no qual Hatoum irá basear toda sua produção e, ao mesmo tempo, por corresponderem ao primeiro tempo de elaboração estética do trauma objetivamente vivido com o golpe de 1964. A inflexão da ditadura no plano social, com a submissão da burguesia brasileira ao imperialismo estadunidense, reflete os prejuízos quanto à experiência nacional. Disso, decorre a estetização de país e sujeito interrompidos, o que se expressa na confissão por meio da investigação sentimental – de si mesmo que alcança o Brasil.

A figuração da dependência é estruturante nos romances e se apresenta, em primeiro lugar, por meio da relação que os narradores possuem com o meio familiar e, em segunda mão, pelas determinações do mando na vida das personagens. A ditadura funciona, portanto, como marco de redimensionamento da vida nacional, o que pude abordar ao ler os desdobramentos de seus efeitos nas eras seguintes. Ao navegar pela redemocratização, Constituinte e era FHC, terminando no golpe de 2016, procurei demonstrar e enfatizar como os anos posteriores à ditadura serviram para agravar a dependência no Brasil, reafirmando a tese sobre a continuidade de 1964 nos anos seguintes ao seu desfecho formal. Daí que, na impossibilidade de luto na esfera social, motivada pela vitória das classes dominantes, nosso autor encontra no método confessional o meio para expressar os passos da consciência após a reconfiguração social decorrente do golpe e, por isso, a divisão entre idades: a infância da obra, que tomo como recorte deste trabalho, e sua maturidade – os romances posteriores.

Podemos concluir, com a análise do *Relato* e de *Dois irmãos*, que ambos os romances se relacionam com seu tempo de modo peculiar e, na maioria das vezes, contrariando alguma expectativa ou otimismo do momento em que foram escritos. Os

gestos de ruptura das personagens – as evasões da casa de Emilie e o desgarramento de Yaqub – não aparecem sob a forma de uma subversão da ordem, mas como uma alternativa que estimula sua continuidade. Em *Dois irmãos*, isso é levado às últimas consequências. O abalo destrutivo da estrutura familiar, com as ações de Yaqub, permite que o domínio, antes exercido pela matriarca, passe ao filho na forma da ordem que se expande da casa para o Brasil. O processo de desenvolvimento nacional figura enquanto uma recusa da origem, o que faz da província sintoma pelo qual se goza na modernização conservadora. Com isso, podemos ter uma boa visão a respeito do caráter regressivo de nossa experiência nacional quando comandada pela burguesia. É pelo fator de classe que observamos o gozo do sintoma, isto é, a matéria brasileira. O contexto de agravamento da dependência e arrefecimento do subimperialismo – nossa posição de dominância frente a países menores – promoveu um cenário no qual o espírito vive tragicamente a oposição entre liberdade e ilusão de ser grande, manifestada pelo desejo de participação na esfera do mando. A ilusão substitui a liberdade e as coordenadas passam a girar em torno do reconhecimento pelo dominante. Gozar pelo outro significa não gozar da própria experiência, o que me permitiu afirmar sobre o infantilismo a que está submetida a modernização comandada pela burguesia no Brasil, isto é, o avanço material orientado pelos recalques de traços da formação não garante a melhoria das condições de vida popular; ao contrário, age em relação à maioria do povo como um calvário. O cerne do conflito, como demonstrado na análise das obras, não se concentra no processo em si, mas em quem comanda esse desenvolvimento. Portanto, o ponto de vista passa ao primeiro plano. Enquanto determinante de ações concretas, ele funciona em mesma medida como restrição do horizonte de atuação do sujeito. O enquadramento dominante – sustentado pelas fantasias incestuosas, isto é, pelo vínculo não elaborado com as origens – submete o povo à relação de dependência entre a burguesia nacional e o imperialismo. Portanto, a análise dos dois romances iniciais de Hatoum põe em evidência o desenvolvimento do subdesenvolvimento de duas maneiras: 1) pelo recuo anímico da experiência capitaneada pela burguesia, isto é, onde essa classe goza haverá miséria para sustentar sua satisfação; 2)e, articulado a isso, pela delimitação do horizonte histórico no qual a subversão à ordem sai do radar social para enfatizar o desejo de inclusão nas esferas dominantes. Em uma palavra, o avanço da dependência econômica – e de forma correlata do imperialismo – permite que as classes dominantes da periferia vivam o complexo de formação colonialista dentro de uma situação moderna.

Hatoum, para mim, soava como um enigma a ser decifrado. No intuito de contribuir para a compreensão de sua obra, movi-me segundo as leis de sua prosa com o ímpeto de despertar para hipóteses sobre o Brasil contemporâneo e atualizar alguns dos impasses de nossa formação. Hatoum é, sem dúvida, um dos grandes mestres de nosso tempo não tanto pelo que gozamos de sua leitura, mas pelo que o gozo de suas personagens carrega enquanto substância da matéria brasileira.

6. Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2008.

ARANTES, Paulo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O fio da meada*: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional. São Paulo: [s.n.], 2021. ePUB, Coleção sentimento da dialética, coord. Pedro Fiori Arantes. DOI: https://doi.org/10.34024/9786500265088

_____. *Formação e desconstrução*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2021.

ARANTES, Paulo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber, Equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BAMBIRRA, Vania. *O capitalismo dependente latino-americano*. Trad. Fernando Correa Prado e Mariana Machado Gouvêa. Florianópolis: Insular, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. E trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016

_____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

_____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Confissão e ficção*. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 16º edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017a.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017c.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CARDOSO, Fernando Henrique. *As ideias e seu lugar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado*: quatro ensaios sobre o "poder institucional". São Paulo: Globo, 2010.

_____. *Brasil: em compasso de espera*: pequenos escritos políticos. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____. *Florestan Fernandes na constituinte*: leituras para a reforma política. Sâo Paulo: Fundação Perseu Ábramo/ Expressão Popular, 2014

_____. *A revolução burguesa no Brasil*: ensaio de interpretação sociológica. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

FRANK, André Gunder. *Sociologia del desarrollo y subdesarrollo de la sociologia; El desarrollo del subdesarrollo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (19230-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. *História de uma neurose infantil: o homem dos lobos; além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920).* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010a.

_____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923).* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

_____. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910).* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

_____. *A interpretação dos sonhos (1900).* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

_____. *O infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

FURTADO, Celso. Brasil: da República Oligárquica ao Estado Militar. In: *Tempos modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

_____. *A construção interrompida*. São Paulo: Paz e Terra, 1992

_____. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia* – primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

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

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

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

_____. *A noite da espera*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

_____. *Pontos de fuga*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

_____. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ARH. A entrevista na íntegra se encontra no site: http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1. Acesso em 10/01/2023

HEGEL, G. F. W. *O belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *O sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: As formações do inconsciente. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *O seminário, livro 6*: o desejo e sua interpretação. Trad. Claudia Berliner.. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

_____. *O seminário, livro 8*: A transferência. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

_____. *O seminário, livro 16*: de um Outro ao outro. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LENIN, V. I. *O que fazer?*. Trad. Edições Avante! 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020

_____. *Imperialismo*: estágio superior do capitalismo. Trad. Edições Avante!. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LOSURDO, Domenico. *Contra-história do liberalismo*. Trad. Giovanni Semeraro. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

_____. *A luta de classes*: uma história política e filosófica. Trad. Silvia de Bernardinis. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCE, Mathias Seibel. *Teoria Marxista da Dependência*: problemas e categorias. Uma visão histórica. São Paulo: Expressão Popular, 2018

LUKÁCS, György. *Essenciais são os livros não escritos*: últimas entrevistas (1966-1971). Org. e trad. Ronaldo Vielmi Fortes. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

_____. *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *A alma e as formas*. Trad. Rainier Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Introdução a uma estética marxista*: sobre a categoria da particularidade. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília/DF: Editora de Brasília, 1969.

_____. *História e consciência de classe*: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodinei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Escritos de Moscú*: estudios sobre política y literatura. Trad. Miguel Vedda e Martín Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011.

_____. *Goethe e seu tempo*. Trad. Nélio Schneider, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. Concepção aristocrática e concepção democrática do mundo. In: *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Org. e trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

MARIGHELLA, Carlos. *Chamamento ao povo brasileiro e outros escritos*. Org. Vladimir Safatle. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

_____. Luta interna e dialética. In: *Textos escolhidos*. Org. Marconne Oliveira. Edições Grupo de Estudos ao Povo Brasileiro, sem data

MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000.

_____. *Subdesenvolvimento e revolução*. Trad. Fernando Correa Prado e Mariana Machado Gouvêa. Florianópolis: Insular, 2017

_____. *O reformismo e a contrarrevolução*. Trad. Diógenes Moura Breda. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *A sagrada família*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. *As lutas de classes na França*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *O capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo Boitempo, 2013.

_____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2013a.

_____. *Miséria da filosofia*. Trad. José Paulo Netto. São Paulo: Boitempo, 2017.

MIGUEL, Luís Felipe. *O colapso da democracia no Brasil*: da constituição ao golpe de 2016. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Expressão Popular, 2019.

MORETTI, Franco. *Modern epic*. Translated by Quintin Hoare. London: Verso, 1996.

_____. *Signos e estilos da modernidade*. Trad. De Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

OLIVEIRA, Francisco de. *Brasil*: uma biografia não autorizada. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017

_____. *Aisthesis*: cenas do regime estético da arte. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Global, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível*: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson. *O que resta da ditadura*: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

SAID, Edward W.. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. Sâo Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Theotonio dos. *A teoria da dependência*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Cia. das letras, 1987.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

_____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2012a.

_____. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012b.

_____. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019.

SCHILLER, Friederich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SILVA, Ludovico. *A mais-valia ideológica*. Trad. Maria Ceci Araújo Misoczky. Florianópolis: Insular, 2017.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo*: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Cia. das letras, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács*: etapas de seu pensamento estético. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

_____. *Lukács e seus contemporâneos*. Trad. Pedro Campos Araújo Corgozinho. São Paulo: Perspectiva, 2016.