



Identidades fragmentadas na ficção de Milton Hatoum

Celina Martins

Universidade da Madeira

CLEPUL- Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

CIERL - Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais

celi@staff.uma.pt

RESUMO

O nosso artigo reflectirá sobre a busca de identidade assumida pelos narradores dos dois primeiros romances de Milton Hatoum: Relato de um certo oriente e Dois irmãos. Os narradores são identidades dilaceradas que buscam reconstruir as ruínas do seu mundo a partir do resgate de lembranças do passado. Ambos conseguem efectuar um trabalho de catarse que se inscreve na tradição de Xerazade: narrar é diferir a morte. Ao dedicarem-se à escrita, os dois narradores reconstroem a sua subjectividade criadora.

Palavras-chave: **Identidades; Memórias; Xerazade; Escrita; Subjectividade.**

ABSTRACT

This paper reflects on the search for identity assumed by the narrators of Milton Hatoum's first two novels: Report of a Certain Orient and Two Brothers. The narrators are lacerated identities that seek to rebuild the ruins of their world by rescuing memories from the past. Both manage to carry out a work of catharsis that is part of the Scheherazade tradition: to narrate is to defer death. By devoting themselves to writing, the two narrators recreate their creative subjectivity.

Keywords: **Identities; Memories; Scheherazade; Writing; Subjectivity.**



A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar.

Mia Couto, *O outro pé da sereia*

Stuart Hall observa que todas as identidades estão localizadas em espaço e em tempo simbólicos (2005: 72), salientando que o sujeito, que outrora possuía uma identidade unificada e estanque, passa por um processo de fragmentação, constituído por várias identidades às vezes contraditórias e não resolvidas. As identidades configuram diferentes direcções, implicando que as identificações estejam em constante deslocamento. Nos tempos da pós-modernidade, Hall recusa a existência de uma identidade completa e estruturada:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (2005: 13).

Historicamente, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa: ele participa de uma “celebração móvel” (Hall, 2005: 12), é um híbrido que vive num tempo de crise de paradigmas, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um “eu” coerente. Ele encontra-se cindido, deslocado e descentrado, precisando de negociar as suas pertenças compósitas de acordo com “paisagens culturais” (Hall, 2005: 9) de nacionalidade, de classe, de etnia, de religiosidade, de língua, de sexualidade e de género. Neste sentido, Amin Maalouf alerta para o risco de se reduzir o sujeito a uma essência estabelecida de uma vez por todas à nascença e que nunca se alterará (1998: 33). Considerando que a identidade é um processo em devir que se articula segundo diversas pertenças culturais, veremos que a ficção de Milton Hatoum constrói identidades fragmentadas, caracterizadas pela pluralidade em que todo o indivíduo pode em diversos momentos e em simultâneo “ser participante em constelações



identitárias diversas” (Ribeiro & Ramalho, 2002: 436). Caracterizando a identidade como um conceito dinâmico em permanente transformação, as personagens de Milton Hatoum não representam “o que se é, mas o que se devém” (Ribeiro & Ramalho, 2002: 436). A nossa leitura mostrará como os narradores personagens de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* são identidades fragmentadas que buscam reconstruir as ruínas do seu mundo, encetando a travessia pelas lembranças do passado.

EM BUSCA DA SEIVA DA MÃE

A narradora de *Relato de um certo Oriente* leva a marca da incomunicabilidade provocada pelo fardo do desencontro com a mãe consanguínea que a internou numa clínica psiquiátrica em São Paulo, sem nunca instaurar laços de afectividade nem pronunciar o seu nome. Como um ser insulado e fragilizado, a narradora enceta uma viagem de regresso a Manaus que fora o lar da sua infância no seio de uma família de imigrantes libaneses, que ali se estabeleceram no início do século XX, era da prosperidade do ciclo da borracha. Após uma longa ausência, a viajante procura reavivar a flama do seu passado, ao tentar restabelecer diálogo com Emilie: a matriarca católica que a adoptou, assim como o irmão. Trata-se de uma viagem de retorno que revela o desejo de reencontrar a mátria autêntica. Voltar à casa de Emilie é tocar “a esfera da infância” (Hatoum, 1999: 217), ressuscitar pedaços de um paraíso perdido e revitalizar-se com o magnetismo de uma mulher que constitui a força unificante de uma família de seres em trânsito entre dois espaços geograficamente e culturalmente distintos: o Oriente do Líbano distante e o Ocidente do Brasil, vivido no norte do Amazonas.

Inicialmente, *Relato de um certo Oriente* impregna-se da errância da decepção, porque a protagonista toma conhecimento da morte de Emilie ao chegar a Manaus. Situada numa zona de fronteira, oscilando entre o olhar de fora e o olhar de dentro, a narradora tem de reavaliar a noção de casa e de cidade natal, costurando os elos esgarçados em torno de uma identidade em crise. A frágil heroína carece de nome em todo o romance, indiciando que perdeu o rumo do seu espaço vital. Embora o coração da família – Emilie – se tenha esvaído para sempre, persiste a possibilidade de impedir que o passado permaneça irremediavelmente dobrado sobre si mesmo. A ausência do ser que poderia conferir à narradora um possível enraizamento

engendra o discurso. A protagonista tenta reconstruir a sua identidade sob o signo da incompletude, movida pelo desejo de restituir o âmago da sua história, mediante uma carta dirigida ao irmão ausente, radicado em Barcelona. *Relato de um certo Oriente* é a escrita dos espelhamentos: a trama é uma longa carta “a compilação abreviada de uma vida” (Hatoum, 1999: 218) que a narradora escreve para si no sentido de se debruçar sobre os seus distúrbios, a instabilidade da sua identidade como descendente de imigrantes, os meandros de certos vazios e as ruínas da casa da infância. O regresso ao lugar da infância implica não só o registo de sons, cores, texturas que evocam o passado, como também a necessidade de fazer emergir vozes que viveram naquele período da infância e o tempo anterior ao seu nascimento, elucidando lacunas prementes no interior da narradora. São vozes que a ajudarão a explorar os sentidos da perda da mãe e o perscrutar de uma identidade em crise que busca conferir significado à sua existência. É graças à narração de Hakim que o leitor toma conhecimento do poder transfigurador de Emilie, ao cumprir um ritual de iniciação, quando ensina a língua árabe ao seu filho primogénito numa perspectiva sagrada:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo da sua garganta; as sílabas, de início, embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes (Hatoum, 1999: 66).

Emilie incita o filho a navegar num universo novo que implica conferir substância ao seu renascimento: aprender o árabe significa ter de nomear todas as coisas do mundo, adquirir uma nova identidade e mergulhar no mundo mais íntimo da mãe migrante. Falar uma nova língua é fazer uma peregrinação ao interior de si



mesmo: “Para Hakim esta nova língua – língua de seus progenitores – tornar-se-á, portanto, a sua casa mental e, assim, o seu espaço primordial, o Seu Ser” (Braga, 2007: 78). Hakim é o jovem eleito para absorver e transmitir a cultura ancestral dos progenitores:

Passsei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, de goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício (Hatoum, 1999 : 67).

Hakim trabalha a língua como um artesão que faz nascer uma nova mundividência no papel: a mão produz um som semelhante ao som sibilante da palavra expelida pela boca do criador que dá vida ao peixe fenício. Hakim mergulha num espaço aquático de purificação e de regeneração que remete para o espaço de origem dos seus pais: o Líbano foi a pátria histórica do povo fenício, dando lugar à cultura marítima durante mais de 2000 anos. O narrador Hakim tem consciência de que ele foi o escolhido de Emilie “por encontrar-me muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral” (Hatoum, 1999: 68). É a partilha da mesma língua que os une como duas gotas de orvalho na mesma folha, como dois astros abraçados no mesmo firmamento:

Teria sido uma busca impossível, pois vivíamos entregues a um apego mútuo e qualquer sintoma de abalo e de lassidão que tomava conta de um logo contaminava o outro. Essa contaminação de angústia, a minha idolatria por Emilie, a sua intromissão na minha vida, tudo se acentuava pelo fato de eu compreender quando ela falava na sua língua. Porque, ao conversar comigo, minha mãe não traduzia, não tateava as



palavras, não demorava na escolha de um verbo, não resvalava na sintaxe. E eu sentia isso: cheia de prazer, soberana, desprendida de tudo, ela podia eleger os caminhos por onde passa o afeto: o olhar, o gesto e a fala. Quando lhe comuniquei diante dos outros irmãos a minha decisão de ir embora daqui, ela expressou sua surpresa com uma torrente verbal que só nós dois entendemos (Hatoum, 1999: 135).

Graças à vivência de uma língua em comum, os dois seres mergulham no mar da cumplicidade e do amor maternal:

E eu pensava: ensinou a mim e a nenhum outro, para sermos confidentes, para ficarmos sozinhos na hora da separação. Ela não falava para proibir, condenar ou censurar, mas para que eu sentisse com toda a intensidade, como uma explosão detonada só dentro de mim, a dor da separação [...] Esperou os dois filhos subirem para o quarto e, a sós comigo, entregou-se de vez à cantilena da despedida (Hatoum, 1999: 135-136).

A última frase que me disse no finzinho daquela tarde (antes que a casa mergulhasse na azáfama do crepúsculo com a chegada de parentes e amigos que participavam do jardim e da jogatina ao redor do narguilé) foi. “Guardo dentro de mim os teus olhos” (Hatoum, 1999: 137).

Embora o primogénito venere a imagem da mãe, ele é capaz de ter um olhar de distanciamento que aponta para as incongruências de Emilie, construindo uma identidade crítica dentro do lar. Hakim denuncia o facto de as empregadas e lavadeiras da casa não ganharem nenhum tostão e serem exploradas e abusadas pelos irmãos “inomináveis [...] que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (Hatoum, 1999: 14). Houve uma cena violenta que abala a consciência de Hakim, impulsionando-o a partir de Manaus:



Estava lendo no quarto quando escutei um alvoroço na escada: gritos, choro, convulsões. Corri para ver o que acontecia, e vi um dos irmãos arrastando uma das nossas ex-empregadas com um bebê entre os braços. Emilie surgiu de não sei onde, apartando um do outro, e tentando acalmá-los (Hatoum, 1989: 113).

Ao ter conhecimento da crueldade dos filhos, o marido de Emilie censura essa barbárie por confundirem sexo com instinto. O patriarca insinua que o abuso é movido pelo desejo de devassidão e de luxúria para imprimir poder sobre o outro, considerado inferior. Mas o olhar de Hakim revela o amor cego que Emilie nutre pelos irmãos:

O velho interrompeu subitamente a discussão e saiu sisudo, decepcionado antes com Emilie que com meus irmãos. Era inútil censurá-los ou reprendê-los. Emilie colocava-se sempre ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes ao seus olhos, e ao alcance de suas mãos (Hatoum, 1999: 115).

Igual a Hakim que “encontra a chave da memória” (Hatoum, 1999: 41), a narradora do *Relato* transforma-se ao penetrar nos mistérios da vida, reconstruindo os episódios da existência da prima surdo-muda Soraya Ângela, a sua companheira de infância. Por ter gerado uma filha bastarda, concebida fora do matrimónio com um pai desconhecido, a mãe Samara Délia e Soraya são rejeitadas pelos irmãos e pelas crianças da vizinhança. O olhar e os gestos bruscos da criança causavam medo. Soraya representa a identidade silenciada e excluída que nasce e morre sem emitir palavra, provocando o silêncio da mãe que se sente culpada por ter dado vida a uma filha deficiente. Soraya representa a identidade da estranheza que implica a diferença e o incómodo, o “monstro” (Hatoum, 1999: 17) não aceite como pessoa. Para integrar a neta na comunidade e na família, Emilie confecciona-lhe uma boneca de pano, que funciona como o seu duplo, dado que as orelhas e a boca estavam sem relevo. Para Emilie, a boneca foi concebida para facilitar o processo



de identificação de Soraya com o outro: Emilie transforma-se na “mãe-do-mundo” (Hatoum, 1999: 29) que busca conferir uma identidade forte e estruturada a Soraya. A neta recebe a prenda com entrega e renasce outra ao inventar jogos de cumplicidade:

Soraya nunca largava a boneca, enfeitava-lhe a cabeça com as papoulas que colhia, oferecia-lhe pedaços de frutas, dirigia-lhe os mesmos gestos com a mão, com o rosto, passava-lhe água de colônia no corpo, acariciava-lhe os cabelos de palha ou arrancava-os num momento de fúria, montava com ela no dorso das ovelhas e deitavam juntas, abraçadas. Foram dias de exaltação, de descobertas. (Hatoum, 1999: 19).

A partir desse contacto, Soraya começa a interagir por meio de desenhos no papel, no pano e nas paredes numa ânsia de comunicação com o mundo. Nas palavras da narradora, Soraya dava-se conta de que, assim como a boneca, era diferente dos demais. No entanto, é a mesma narradora que destaca que “o odor e o olhar compensavam de certa forma a ausência dos dois sentidos” (Hatoum, 1999: 19). A boneca torna-se num espelho que devolve a Soraya a sua completude:

Tia Samara, numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstraí-las do mundo (Hatoum, 1999: 19-20).

A narradora é testemunha do atropelamento de Soraya, ela toma consciência da fatalidade da morte: “como se o golpe fulminante perseguisse o corpo de Soraya Ângela” (Hatoum, 1999: 18). Graças ao exílio de outros narradores, a protagonista inominada é capaz de penetrar nos meandros da existência de pessoas que marcaram a sua infância, segundo uma estrutura em abismo de narrativas encaixadas, “lembrando a tradição oral dos contadores orientais, caixa de surpresa, de que saltam as múltiplas fases dos personagens num jogo de sombra e silêncio” (Arrigucci Júnior, orelha do livro de Hatoum). Regressar ao passado



pressupõe indagar a enigmaticidade do ser e a frustração diante do irrevelável, por permanecerem lacunas que precisam de ser supridas pela mediação de um novo narrador que desencadeia o encaixe de uma nova narrativa, como sublinha Todorov (1979: 91-92). O desencontro com Emilie deixa inconclusa a origem da narradora, assim como as razões que poderiam explicar o abandono da mãe consanguínea, o seu simbolismo como “presença impossível [...] o desconhecido incrustado no outro lado do espelho” (Hatoum, 1989: 213). Como a falta de amor não se desvenda somente na mera evocação de acontecimentos, é através da metáfora do narrador, de rosto informe, que a narradora se problematiza, como se derivasse na margem do exílio interior e tacesse a indefinida e deferida revelação. O que a estrutura romanesca insinua é a releitura dialéctica de Heráclito: a identidade fragilizada da narradora não permanece estática, nem ela, nem os familiares e amigos de Emilie podem mergulhar duas vezes na mesma água que deslizou pelo rosto, sotaque híbrido e sangue da autêntica Mãe. Dada a breve permanência em Manaus, a narradora depara-se com a dificuldade em reconstituir o passado que se lhe apresenta como uma trama vasta e densa, constituída pela vertigem de narrativas, vozes imbricadas e a existência de elos desconexos. Na segunda etapa de reordenação dos textos, sem se afastar completamente dos depoimentos gravados, a narradora procede a ajustes discursivos que lhe permitem comunicar, por escrito, ao irmão, as falas engroladas, imbuídas de diversos sotaques e cosmovisões. Ciente do emaranhado de informações recolhidas, a narradora assume-se como um pássaro gigante e frágil que analisa com lucidez o entrelaçar de vozes, de forma a transfigurá-las ao guiar-se pela bússola da sua própria memória revitalizada. O seu exercício de reescrita deriva da inter-relação de reminiscências dos confidentes e da sutura de alguns não-ditos que permitem reconfigurar a sua identidade dilacerada. É na reescrita do imaginário que a narradora encontra a modulação plena da sua voz, após ter atravessado o “coral de vozes dispersas” (Hatoum, 1999: 218) dos familiares e amigos de Emilie que a ajudaram a ultrapassar a fronteira do não-lugar. O passado – a casa revisitada – ganha novos acordes modulados por um sujeito enunciador que atravessou o espelho de Emilie para atingir a sua libertação através da escrita auto-reflexiva. A narradora experencia o *kairos* e o *aion*, quando a sua releitura do passado reaviva o olhar fecundante da reminiscência e confere coesão à casa desfeita:

[...] comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias (Hatoum, 1999: 219).

A narradora e o irmão anulam o tempo do esfacelamento familiar para moldarem a terra da infância que se revivifica graças ao acto da escrita: ambos entranham o inefável e procuram captar a eternidade do instante. O texto-amálgama da remadora perseverante faz emergir o canto da atemporalidade: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (Hatoum, 1999: 218).

NAEL: ENTRE A CONTENÇÃO CALCULADA E O EXCESSO

No romance *Dois irmãos* (2000), o foco narrativo incide na voz de Nael, filho bastardo de um dos gémeos da família de origem libanesa, assumindo a condição frágil de agregado. Ele carrega o fardo de ser “filho de ninguém” (Hatoum, 2000: 275): é filho da empregada índia Domingas, “sombra servil” (Hatoum, 2000: 38) da matriarca Zana. Domingas e Nael vivem numa fronteira móvel, inscritos numa família que os explora como servidores: por não terem um laço sanguíneo com a família, eles estão descentrados e situam-se na margem da casa: “eu dormia num quatinho construído no quintal, fora dos limites da casa” (Hatoum, 2000: 33). Nael ocupa um lugar vazio, já que permanece inominado na maior parte da trama e desconhece as suas origens: “Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto (Hatoum, 2000: 79). Instaurando uma ligação com o episódio bíblico de Moisés, Nael traduz o seu completo abandono num lugar estanque, num não-lugar identitário. Para Zana, Nael é uma ausência:

Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença (Hatoum, 2000: 14).

Na verdade, para Zana, eu só existia como rastro dos filhos dela (Hatoum, 2000: 39).



No início da intriga, Nael não tem raízes nem solo fundador para alicerçar a sua identidade fragmentada, mas ele não se conforma com o facto de ser o filho da empregada, por isso mergulha nos meandros da memória para se reconstruir como subjectividade. A partir dos testemunhos da mãe Domingas e do avô Halim que são narradores coadjuvantes, Nael narra a história da discórdia dos gémeos Yaqub e Omar, filhos de Zana e Halim. Nael tenta ainda sondar o enigma da paternidade oculta, enfrentando a atitude distanciada da família libanesa e o silêncio da mãe, como se “por um acordo, um pacto qualquer com Zana, ou Halim, ela estivesse obrigada a se calar sobre qual dos dois era o meu pai” (Hatoum, 2000: 86). A condição de agregado não implica a integração no núcleo familiar libanês: Nael sacrificou os seus estudos no Liceu Rui Barbosa para servir os moradores – Halim, Zana, Omar e a irmã dos gémeos, Rânia – embora fosse filho de um dos gémeos. Apesar de ter enterrado o corpo da mãe Domingas no jazigo da família e ter recebido uma parte da herança, Nael figura, inicialmente, como o excluído familiar. Com dor e revolta, Nael testemunha como a mãe Domingas é explorada pelos familiares libaneses sem concretizar o seu sonho de liberdade: “Domingas meio escrava, meio ama louca para ser livre” (Hatoum, 2000: 72). Esta escravidão da mãe influencia o modo de viver e de pensar de Nael que se sente frustrado ao ser apenas o rapaz dos recados e dos caprichos de Zana. Para se libertar da dependência familiar, Nael entrega-se de corpo e alma aos estudos como projecto de autonomia: conseguir o diploma do liceu foi a sua “alforria” (Hatoum, 2000: 42). Para Nael, falar da sujeição extrema sofrida no seio familiar significa a recriação do seu “eu” e do seu passado. Nael faz uma travessia pela vida dos gémeos para se afirmar como uma identidade em busca de sentido. O primeiro embate entre Yaqub e Omar acontece quando ambos têm treze anos: Omar faz uma cicatriz com um caco de vidro no rosto de Yaqub, por este ter suscitado o interesse da menina Lívia, a paixão da infância dos gémeos. Esta ferida é a marca indelével da violência desmedida de Omar que fica tatuada no corpo de Yaqub, indiciando o germe do ódio. Para aliviar os atritos entre os dois irmãos, Halim decide enviar Yaqub para o Líbano durante cinco anos, o que representou a “brusca separação [...] do seu mundo” (2000: 126). Esta tentativa de conciliação falha porque Yaqub não compreende a razão de ser o escolhido para o exílio, enquanto Omar continua a ser o filho protegido pelo zelo excessivo de Zana. Após a viagem, Yaqub surge como um ser calado e cheio de mistérios que ocultava

os segredos da sua permanência no Líbano. Ele decide estudar em São Paulo, rejeitando a ajuda financeira dos pais, forma-se em Engenharia Civil e casa-se com Lívia, comunicando a união à família por meio de um telegrama. Contrariamente a Omar que apresenta um comportamento desregrado, perdido em bebedeiras e noitadas, Yaqub mostra perseverança em vencer e construir um futuro promissor. Para obter o sucesso de Yaqub, Omar é enviado a São Paulo na tentativa de domar a sua desmesura. Mas a desunião está escrita no destino dos gêmeos, como aconteceu com Abel e Caim e Esaú e Jacó: Omar descobre que o irmão se casou com Lívia, a causadora do conflito da adolescência, e manifesta a sua violência ao fazer desenhos obscenos nas fotos do álbum de casamento do irmão, intensificando ainda mais a inimizade. Num acto de desvario, Omar rouba o dinheiro e o passaporte de Yaqub, fugindo para os Estados Unidos.

Anos mais tarde, Omar faz amizade com o indiano Rochiram que tinha o projecto de construir um hotel em Manaus. Na tentativa de conciliar os filhos desavindos, Zana sonha com a abertura de uma construtora e escreve uma carta a Yaqub que ignora a participação de Omar. Ao sentir-se traído nos negócios, Omar agride Yaqub, mandando-o para o hospital. Yaqub espera que a morte de Zana aconteça para pôr em prática a sua vingança de forma a “arruinar” a vida de Omar (Hatoum, 2000: 282) “com truz de pantera” (Hatoum, 2000: 283). Dominado pelo ódio, Yaqub persegue Omar que foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão. Considerando que é Nael quem norteia toda a narrativa e analisa o comportamento dos gêmeos, é importante frisar o seu ponto de vista. Em quase toda a trama, Nael salienta a desmesura de Omar que traz o desassossego na casa libanesa, encarnando uma força dionisíaca que se revela até às entranhas, concebendo a vida como “um palco de algazarra” (Marcondes e Toledo, 2004: 74). O facto de ser um parasita que só gera desordem e de obrigar Domingas a humilhações são motivos de ódio por parte de Nael:

Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim me havia contado bastava para me fazer detestar o Omar. Não entendia por que a minha mãe não o destratava de vez, ou pelo menos não se afastava dele. Por que tinha que aturar tanta humilhação? (Hatoum, 2000: 222-223).



De forma distinta, Yaqub merece a admiração do narrador pelo modo como luta em São Paulo, pelas manifestações de afecto e de cumplicidade com Domingas e pelo interesse pelo futuro de Nael. Ao evidenciar a personalidade positiva de Yaqub no início da narrativa, Nael deseja que ele seja o seu pai (Marcondes & Toledo, 2004: 48). Mas o modo reservado de Yaqub aproxima-o do modelo apolíneo (Marcondes & Toledo, 2004: 76) que suscita o mistério em Nael, como se fosse uma serpente que rasteja silenciosamente para dar o bote. O olhar de fora de Nael permite-lhe ressaltar em Omar um comportamento positivo, quando defende a causa do mestre francês Antenor Laval que luta contra a ditadura, ao contrário de Yaqub que se alia ao regime militar. Omar escreveu um manifesto contra os golpistas e “deu pena desperdiçar tanta coragem numa sala quase vazia, porque só eu ouvi as frases ousadas, com tantas palavras duras” (Hatoum, 2000: 223). Após a morte de Halim, Domingas e Zana, Nael “recusa os modelos de identidade de seus possíveis pais” (Birman, 2007: 199), dado que o seu olhar amadurecido analisa como os projectos dos familiares se inscrevem na desmesura. O jovem salienta a perseguição calculada de Yaqub, um espírito doentio, movido pela sede de vingança contra o irmão Omar: “Rânia escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão” (Hatoum, 2000: 287). Nael rejeita o padrão de vida de Yaqub:

Eu já havia jogado no lixo as folhas do projeto que Omar rasgara com fúria. Nunca me interessei pelos desenhos de estrutura com suas malhas de ferro, tampouco pelos livros de matemática que Yaqub me havia dado com tanto orgulho. Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub [...] Só guardei um único envelope. Aliás, nem isso: uma fotografia em que ele e a minha mãe estão juntos, rindo, na canoa atracada perto do Bar da Margem. Ela quase adolescente, ele quase criança. Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas (Hatoum, 2002: 289-290).

A única memória que Nael conserva de Yaqub é a foto da empatia que o ligava à

mãe Domingas. O narrador tem a lucidez de ver que o comportamento desmedido de Yaqub contra Omar é o reflexo de um espírito frio e calculista:

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 da sua ambição calculada.[...] Hoje, penso: sou e não sou o filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida (2000: 290).

Em relação a Rânia, esta só se uniria com um pretendente que fosse a fusão dos dois gémeos. Ela entrega-se de corpo e alma ao comércio, afastando os pretendentes, levando uma vida enclausurada, uma vida regrada de solteirona: “Parei de trabalhar com ela [...] me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido” (2002: 288). Para Nael, a imagem que mais perdura de Omar é a da brutalidade insana que viola a mãe Domingas: “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (Hatoum, 2000: 265). No fim do romance, Omar aparece envelhecido na casa desfeita e entra no refúgio de Nael sem poder exprimir a culpa, sem poder emitir uma palavra de perdão: “Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava uma só. O perdão” (Hatoum, 2000: 292). Contrariamente à palavra amor que está oculta no seu nome, Omar carrega o peso da decadência ao perder a oportunidade de se redimir: ele leva tatuado no seu corpo e alma a loucura da violência desenfreada, ele perdeu o uso da linguagem, ele divaga como um ser disperso, um ser à deriva, um ser cindido entre o excesso e o nada.

A comemoração da maioridade de Nael constitui uma cena simbólica em que Nael ganha protagonismo, relegando Omar para um segundo plano. Graças às atenções da família, Nael atravessa um rito de passagem, ao cessar de ser o filho de ninguém para ser considerado um sujeito merecedor de apego e carinho. É neste momento de profundo convívio que Nael tem, simbolicamente, o amor de um possível pai:

Foi um aniversário inesquecível, com minha mãe,
Halim e Yaqub ao lado da minha cama, todos falando

de mim e do meu futuro. Lá em cima, o outro, enfermo enciumado, quis roubar a comemoração da minha maioridade. Escutamos gemidos, gritos, pancadas, sons de metal, uma zoadada dos diabos. Omar enfurecido, tinha chutado o penico e a escarradeira, badernando o quarto dele como se renegasse seu próprio canto. Não [...] ele não ia permitir que eu reinasse um só dia na casa [...] Yaqub, pronto para partir, entrou no meu quarto. Eu não sabia se ia vê-lo de novo. Ele não gostava de prolongar a despedida; segurou as minhas mãos e disse que me ia escrever e enviar livros (Hatoum, 2000: 220-221).

No fim do romance, Nael consegue construir o seu padrão de vida ao tornar-se professor do liceu Rui Barbosa, onde tinha estudado, associando-se ao modelo do mestre torturado Laval que lhe ensinara a arte da poesia francesa e a revolta pela liberdade. Quando Domingas lhe anuncia que o avô Halim lhe dera o nome de baptismo, nome procedente do pai, este gesto significativo é um enraizamento na família libanesa que ancora Nael – anagrama de anel – numa narrativa de vida:

«Quando tu nasceste» ela disse, «seu Halim me ajudou, não quis me tirar de casa... me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não te ia deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele» (Hatoum, 2000: 265).

Para se poder estruturar como identidade autónoma, Nael consagra-se à escrita que lhe permite aprofundar a busca criadora da memória:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (Hatoum, 2000: 291).

A escrita será o anel, o elo que associa duas referências – Laval e Halim – permitindo que Nael reconstruísse a sua identidade, fora da impostura da ausência de pai:

Nael redige o próprio nome após ter conseguido, por meio da escrita e da memória, criar um eu para falar que recusa qualquer fundamento originário, libertando-se assim não apenas da ausência de um “pai” mas da necessidade de um solo fundador que garanta o sentido da sua história e uma identidade una e estável para si mesmo (Birman, 2008: 187).

Ao centrar a busca de sentido na evocação de Emilie, a narradora inominada do *Relato de um certo Oriente* liberta-se do fardo da mãe biológica que a abandonou e captura a beleza e legado da mãe adotiva. De modo semelhante, ao revelar e assumir o seu nome, Nael afirma que o seu destino já não depende mais da existência de um pai, nem do reconhecimento do seu nascimento. Tanto a narradora inominada do *Relato de um certo Oriente* como Nael dos *Dois irmãos* decidem escrever o seu passado, realizando uma experiência de escrita literária, que implica um rito de passagem por meio do qual se transformam em sujeitos criadores. De maneira diferenciada, os narradores inserem-se no modelo de Xerazade: trata-se de movimentar o passado através do trabalho da memória, implicando o deferir da morte. A narradora inominada do *Relato* terá que transcender a morte simbólica associada ao sofrimento psíquico, vivido na clínica onde esteve internada. Escrever é um acto terapêutico em que narrar significa recriar o presente. Escrever as lembranças do passado com base nos depoimentos dos narradores é um acto de catarse que permite à narradora a reinvenção de si e a recriação positiva do presente. Para Nael, escrever o passado constitui um acto de libertação do estigma do filho bastardo que celebra a assunção de um nome e o afirma como sujeito autónomo. Os romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* exploram a experiência do sujeito em trânsito de identidades, que se auto-questiona e escreve sobre “um certo Oriente” miscigenado e ficcionalizado, integrando a memória reinteriorizada, poro a poro.

BIBLIOGRAFIA

Birman, Daniela, 2007, *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*, dissertação de doutoramento em Literatura Comparada sob a orientação de João Camillo Penna e Co-orientação de Beatriz Resende, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Birman, Daniela, 2008, "Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 12, pp. 157-189.

Braga, José Manuel da Costa Santos, 2007, *Relato de um certo Oriente ou o delicado território do Alter*, dissertação de Mestrado em Estudos Românicos, área de especialização em Estudos Brasileiros e Africanos sob a orientação de Vania Pinheiro Chaves, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Hall, Stuart, 2005, *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. de Tomaz Tadeu Silva e Guaracira Lopes Louro, 10 edição, Rio de Janeiro, DP&A.

Hatoum, Milton, 1999, *Relato de um certo Oriente*, Lisboa, Cotovia.

Hatoum, Milton, 2000, *Dois irmãos*, Lisboa, Cotovia

Maalouf, Amin, 1998, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.

Marcondes, Marleine Paula & Toledo Ferreira de, 2004, *Entre olhares e vozes. Foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. São Paulo, Nankin Editorial.

Ramalho, Maria Irene & Ribeiro António Sousa, 2002, "Identidade e nação na(s) poética(s) das modernidades: os casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hoffmannsthal", in Ramalho, Maria Irene & Ribeiro António Sousa (org.), *Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Afrontamento, pp. 382-435.

Todorov, Tzvetan, 1979, "Os homens narrativa", in *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, pp. 81-94.