

CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELATO DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM*

Paulo Maués CORRÊA
Universidade Federal do Pará

RESUMO: Trata-se de uma leitura do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, em que faço um pequeno passeio pelo texto, com vistas a explorar a fragmentação e o hibridismo, dentre outros aspectos variados.

PALAVRAS-CHAVE: fragmentação, hibridismo, memória.

RESUMÉ: Il s'agit d'une petite lecture du *Relato de um certo Oriente*, premier oeuvre de Milton Hatoum, où je explore la fragmentation, la hybridation et d'autres détails du texte.

MOTS-CLÉS: fragmentation, hybridation, memoire.

Um dos grandes dilemas em face de uma obra a ser analisada é, sem dúvidas, a escolha da forma e da linguagem mais apropriadas para a abordagem. Imagine-se, por exemplo, um estudo sobre Lima Barreto que se acerque de uma excessiva carga de eloquência. Tal procedimento provocaria uma contradição entre o analista e o seu corpus. Tendo isso em mente, devo adaptar meu procedimento ao meu objeto de estudo, o *Relato de um certo Oriente*, romance de estréia do amazonense Milton Hatoum. Sendo uma obra fragmentada, como demonstro a seguir, vejo-me obrigado a explorá-lo também de modo fragmentado, tanto formal quanto teoricamente.

* É inegável nesse título a interferência de Walter Benjamin, pois como não lembrar do ensaio *O Narrador*, em que ele faz *consideração* sobre Leskov? O presente estudo corresponde à atividade final da disciplina Seminário de Literatura Regional, ministrada pelo Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo, no segundo semestre de 2004, no Curso de Mestrado em Letras / Estudos Literários, na Universidade Federal do Pará – UFPA.

Meu procedimento, tomando exemplo de Sérgio Paulo Rouanet, em *O Édipo e o Anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, “será benjaminiano: não percurso metódico, mas *flânerie*” (1981, p.10); tal como um *flâneur*, que passa pelos caminhos e se fixa em detalhes aparentemente sem importância, passeio pelo texto de Hatoum. Esse procedimento não é imposto à análise do romance, mas sim pescado dele próprio, pois o olhar, por exemplo, do narrador da primeira parte é o olhar que expressa a *flânerie*, pois,

A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia um rabisco de uma criança fixada na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. (1989, p.10)

Note-se que, mesmo em um ambiente carregado de objetos, foi um pequeno pedaço de papel que despertou o interesse do narrador. De modo similar, assim também procedo, dando atenção a elementos dispersos no romance, sem me preocupar tanto com a exposição do enredo.

Adentrar no texto de *Relato de um certo Oriente* é penetrar num labirinto de significações e de vozes múltiplas, que ressoam de várias direções e de diversos tempos.

Tais configurações da obra de Hatoum trazem à tona propriedades muito presentes – não exclusivas – na narrativa moderna mais contemporânea: a fragmentação e o hibridismo.

Num primeiro momento deste estudo, exploro a fragmentação, principalmente em termos de estrutura do romance, tomando, para tanto, o contraponto com outra obra que também é fragmentada, de modo a apresentar, à semelhança do *Relato*, diversos narradores: *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse. Esta parte do trabalho é como uma ponte para chegar a uma outra etapa, em que aprofundo o fragmentário em relação aos personagens, aliando tal

questão, da fragmentação, à outra apontada, o hibridismo, que, em certo sentido, corresponde à fragmentação – ou seria melhor multiplicação? – no plano do sujeito.

No romance de Hatoum, há oito grandes partes, de modo que os narradores vão se alternando, dificultando, por vezes, inclusive uma identificação mais precisa do sujeito do enunciado.

Em contrapartida, na referida obra de Hesse são três os narradores. O primeiro deles encontra-se no *Prefácio do Editor*, o qual se mostra disposto a “acrescentar, às do Lobo da Estepe, algumas páginas que me ficaram de sua pessoa” (20-, p.7); recordações que o situam dentro da diegese, como personagem secundário, pois se sabe que ele era sobrinho da dona da casa em que Harry Haller, personagem que inspira o nome do livro, havia alugado um quarto.

O papel básico desse primeiro narrador é, como indica o *Prefácio*, fazer a apresentação ou a introdução aos fatos a serem narrados pelo próprio Lobo da Estepe, que é o segundo narrador. Entremendo o discurso de Haller, há um terceiro narrador, no *Tratado do Lobo da Estepe / só para loucos*, o qual se aproxima do narrador dos contos de fada: “Era uma vez um certo Harry Haller, chamado o Lobo da Estepe” (20-, p.46). Posteriormente, Haller retoma o fio narrativo.

De modo análogo, no *Relato*, os narradores vão se sucedendo. Nas palavras de Davi Arrigutti Jr., na orelha do volume, “Este livro é um relato da volta de uma mulher, após longos anos de ausência, à cidade de sua infância, Manaus”. Após, seguem-se narrações de uma filha de Emilie (Emilie corta e norteia todo o romance), do fotógrafo alemão Dorner, do marido de Emilie, entre outros.

O *Relato* é fragmentado não só quanto à composição em capítulos, mas também quanto ao conteúdo narrado. Exemplo disso é encontrado na morte de Emilie, declarada no início do livro, porém detalhada somente ao final.

Uma proximidade maior entre Hatoum e Hesse é ainda possível. Neste, o protagonista, vulgo Lobo da Estepe, traz em si grafada a marca da hibridização – humano e animal ao mesmo tempo:

O Lobo da Estepe tinha, portanto, duas naturezas, uma de homem e outra de lobo; tal era o seu destino, e nem por isso tão singular e raro. Deve haver muitos homens que tenham em si muito de cão ou de raposa, de peixe ou de serpente sem que com isso enfrentassem maiores dificuldades. (20-, p.47)

O *Lobo da Estepe* é híbrido como o é Dioniso, apontado por Donald Schüler (1995, p.12), em seu interessante artigo *Do homem dicotômico ao homem híbrido*, pois o deus do vinho é ao mesmo tempo de natureza divina e de natureza humana, já que é filho de Zeus e da mortal Semele.

No caso de Hatoum, o termo “híbrido” é citado na última página do romance, referindo-se ao “idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias” (1989, p.166), o que dispensa maiores comentários, pois sugere a mistura da língua materna da personagem com o português.

Como forma de expressar ainda mais o hibridismo, exploro a genealogia dos personagens, em especial os filhos de Emilie, híbridos por excelência, posto que resultado do cruzamento entre um muçulmano e uma cristã, como Xerxes, fruto da mistura de sangue e de classes sociais, ainda de acordo com Schüler (1995, p.12). Tomando esse parâmetro de hibridização, não posso deixar de destacar que tal temática vem sendo abordada na Literatura Brasileira pelo menos desde o final do século XIX, especialmente em *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em que o personagem Raimundo encarna o papel pejorativo do resultado do cruzamento entre um senhor português e sua escrava (negra). O teor pejorativo atribuído então ao híbrido é patente já no título da obra, pois mulato equivale a “cor de mula”. Também nos romances de Inglês Sousa o mesmo aspecto presente em Azevedo é detectado.

Esse tom negativo em relação às pessoas que são resultado de cruzamentos étnicos é uma tônica do discurso dos intelectuais brasileiros da segunda metade do século XIX e início do XX. Dentre eles, Sílvio Romero, para quem o mestiço, resultado da mistura das três “raças” que mais contribuíram para a formação do homem brasileiro, não passa de uma “sub-raça”. O tom preconceituoso se acentua ainda na afirmação totalmente sem amparo científico – hoje o sabemos – segundo a qual, nas palavras do próprio Romero, “O elemento mais progressivo tem sido o branco, que vai assimilando o que de necessário à vida lhe podem fornecer os outros dois fatores”. (1953, p.1007)

Em uma outra passagem do *Relato*, um dos narradores alterna sua condição em relação a Emilie, expressando ora o nome desta ora traíndo-se e referindo-se a ela como sendo sua mãe. Tal duplicidade camufla o hibridismo da identidade do sujeito que narra, o qual seria a expressão do sujeito pós-moderno, na classificação de Stuart Hall. Esse teórico aponta três tipos de sujeitos: o Iluminista, que é o centrado e uno; o Sociológico, que se define por meio da interação com o Outro; e o Pós-Moderno, comentado pelo autor nos seguintes termos:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. (2003, p.13)

O discurso de Hall acerca desse último sujeito se coaduna com uma proposição presente n’*O Lobo da Estepe*:

O peito, o corpo, é sempre uno, mas as almas [alegorias da identidade?] que nele residem não são nem duas, nem cinco, mas incontáveis, o homem é um bulbo formado por cem folhas, um tecido urdido com muitos fios. (2003, p.65)

Porém, de um modo declarado, é a dupla face que se destaca no protagonista de Hesse, homem e lobo, duplicidade visível também no seu nome, no qual aparecem letras dobradas: Ha(rr)y Ha(ll)er. Caso se queira fazer um jogo *à la* Roland Barthes (1992) em seu *S/Z* (aqui lembro especialmente da consideração barthesiana segundo a qual o /Z/ de Zambinela já estava no nome Bal/Z/ac), pode-se contrapor a criatura ao criador: Ha(rr)y Ha(ll)er *versus* Herma(nn) He(ss)e. A letra inicial também é a mesma, o que provoca outra aproximação significativa entre os nomes. /H/ também é a inicial do (H)atoun, que, somado ao prenome Milton, expressa também hibridismo, dada a origem distinta dos termos. Porém há uma marca de diferença, para lembrar uma lição de Jacques Derrida: o /H/ de Hesse é expirado, ao passo que o de Hatoum não possui expressão sonora, somente gráfica¹. Tal *insight* alegoriza, em certo sentido, a colocação de Silvano Santiago, em seu estudo ultra-citado *O entre-lugar do discurso latino-americano*, segundo o qual um método de leitura pautado na busca de fontes e influências está totalmente defasado. De acordo com o autor:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a *diferença*. (2003, p.19) (grifo nosso)

Entretanto, devo chamar a atenção para o perigo em se tomar esse fragmento de Santiago fora do contexto do todo do artigo, bem como em relação a outros textos do crítico, pois isso pode conduzir ao outro extremo: não mais proximidades, mas só diferenças, como

¹ Na verdade, é uma inversão do preceito derridiano, pois Derrida contrapõe *différence* ao seu *différance*, com “a” mesmo, não com “e”, aspecto marcado gráfica mas não sonoramente, ao contrário do que aponto em relação a Hesse e Hatoum, em que a diferença é demarcada em termos sonoros, não no tocante à grafia.

se não houvesse co-incidências. No presente estudo procuro ficar no entre-meio (trocadilho explícito com o *entre-lugar*) dos dois extremos possíveis. Aqui os pontos de toque entre Hesse e Hatoum objetivam não indicar a dívida deste em relação àquele, mas sim tomar o intertexto como chave mútua de leitura mais aprofundada das duas obras, em consonância com afirmação do mesmo Santiago, em outro artigo, *Apesar de dependente, universal*, em que fala do objeto da Literatura Comparada:

Basicamente, o objeto tem de ser duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais. (1982, p.19)

Acrescente-se a isso que a busca de uma suposta fonte original seria índice de ingenuidade de minha parte, pois o questionamento da noção de sujeito iluminista ou filosófico concorreu, de acordo com Eneida Maria de Souza, “para a desconstrução do cogito racional, da ‘morte do sujeito’ e do apagamento da origem” (1991, p.35). Como se vê, o paraíso está mais perdido do que nunca – breve intervenção psicanalítica!

Caso se queira efetuar uma panorâmica da História da Literatura Ocidental, há que se levantar inúmeros aspectos recorrentes, dentre os quais destaco um verdadeiro bestiário, seja de animais naturais seja de sobrenaturais. Como exemplo, exponho Argos, o cão de Ulisses, na *Odisséia* de Homero, e a cachorra Baleia, do *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, animais que possuem papel significativo dentro das obras em que figuram.

Também em Ramos, um outro animal traz à tona aquilo que se poderia chamar de “o drama da linguagem”, o papagaio. Na Literatura Brasileira, essa não é a única obra em que se encontra tal ave. No *Macunaíma*, de Mário de Andrade, sabe-se ao final que é um papagaio quem passa adiante a história do *herói sem nenhum caráter*. A Professora Eneida Maria de Souza, em *A Pedra Mágica do Discurso*,

afirma que esse papagaio metaforiza “O comércio de signos, o mimetismo lingüístico do herói”. (1999, p.13)

No *Vidas Secas*, o papagaio foi comido porque não sabia falar, mas não sabia falar porque não poderia efetuar o mimetismo concretizado por seu igual em *Macunaíma*:

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesmo que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a baleia. (1992, p.11)

Note-se a ironia: o modelo é a Baleia. Em passagem posterior, Fabiano, ao ser preso, se identifica com a ave:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancavam as criaturas inofensivas. (1992, p.36)

No *Relato de um certo Oriente*, também aparece um papagaio, que fora um presente de Hindié Conceição a Emilie e do qual esta se desfizera, na negociação de um relógio desejado por ela, junto a um marselhês. O papagaio era “dotado de forte sotaque do Midi e capaz de pronunciar ‘Marseille’, ‘La France’ e ‘Soyez le bien venu’” (1989, p.26). Foi após um mau-trato de uma empregada de Emile que o bicho parou de falar e foi levado por Hindié para que aprendesse algumas palavras em francês, o que impressionou o comerciante e o estimulou à negociação com Emilie. O nome de animal, Laure, se tomado em sua pronúncia afrancesada, se aproxima do “louro” do *Vidas Secas*. Aqui há a expressão daquilo que Roberto Schwarz (2001) denominou de *as idéias fora do lugar*, como o são também os nomes de determinados estabelecimentos, como o hotel Fenícia e a loja Parisiense.

Levado pelo comerciante, a primeira providência foi modificar o nome, de Laure para Strabon, conforme o texto, “contrariando o sexo do animal” (1989, p.27). Em certo sentido, nomear é dominar, e renomear é substituir um domínio por outro, porém, no *Relato*, tal nomenclatura/dominação vai além desse caráter simbólico, como se vê na seguinte passagem:

Os franceses e clientes do restaurante “La Ville de Paris”, situado na rua do Sol, ficaram surpresos ao ver uma gaiola do tamanho de uma jaula, pendendo do eixo do ventilador de teto: a gaiola oscilava e girava como um móvel gigantesco flutuando à deriva no meio do pé direito de oito metros. Só quando as palhetas do ventilador paravam de girar é que era possível enxergar Strabon, encolhido, as penas eriçadas e a cabeça enfiada no corpo. Livre das rajadas de vento, a ave recobrava sua forma original: o calor lhe devolvia a plumária furta-cor e o jeito sobranceiro, e uma voz gransenta repetia a última frase aprendida: “Je vais à Marseille, pas toi?” Uns riam sem compreender, outros se entristeciam porque o porto para onde Strabon se destinava era-lhes impossível e só aguçava a nostalgia do Midi distante. Emilie, por sua vez, enfureceu-se ao saber que o marselhês expunha Laure ao vendaval artificial para que o animal se aclimatasse, desde já, às lufadas de vento frio do inverso europeu. (1989, p.27)

Tem-se aqui, no nome do restaurante e na atitude do homem em relação ao papagaio, mais *idéias fora do lugar*. Se tomado por um outro prisma, o episódio do papagaio associa-se a um outro: à semelhança da aproximação entre Fabiano e o louro, aqui há uma ligação entre Laure e o marido de Emilie. Este viera do Oriente à Amazônia seguindo o rastro de seu tio Hanna. Tal qual o papagaio na gaiola, *fora de seu lugar*, o esposo de Emilie se expressa de modo incômodo: “Indaguei-lhe, em português sofrível, se conhecia o homem estampado no retrato que pousava na palma de minha mão” (1989, p.73-74). Há ainda outras passagens que ilustram o impacto sofrido pelo personagem diante do novo meio em que está. O comportamento dele, assim como o do papagaio após sua nova condição, é sempre descrito como sendo acabrunhado, como se

verifica nesta consideração de Dorner: “Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras) e tentei sondar algo do seu passado”. (1989, p.70)

Como desdobramento do mesmo “drama da linguagem” de que tratei anteriormente, evoco outra personagem do *Relato*: a misteriosa Soraya, filha de Samara Delia, que, por sua vez, era desprezada pelos irmãos, “dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (1989, p.11). Porém o drama de Soraya tem um tom diferenciado. Se os personagens abordados anteriormente não eram propriamente privados da palavra, mas sim, ao contrário, quase obrigados a pronunciá-la de acordo com o poder, o caso de Soraya se distingue por conta de sua impossibilidade física de fazer uso do verbo – era surda e muda. Mas as esperanças da mãe não cessaram: “Samara Delia (...) lia os jornais de cabo a rabo com a esperança de encontrar uma descoberta da medicina que devolvesse à filha os dois sentidos que lhe faltavam” (1989, p.13).

O nascimento da menina foi o motivo do desprezo dos irmãos para com Samara. No geral, Saraya, por não falar, era tida mais como um animal, um xerimbabo, para fazer uso de um termo recorrente na região. Porém um fato muda a percepção a seu respeito: a entrada no universo da escrita, considerada, grosso modo, como uma substituta da fala. Para Emilie, foi um momento sublime:

Emilie chegou depois, e todos se afastaram para que ela visse Soraya Ângela sentada entre os tajás brancos e com um giz vermelho à mão esquerda rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome tão familiar. / — 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. (1989, p.13-14)

O ingresso ativo ao universo da palavra possibilitou à personagem não ser mais vista de modo animalesco ou não-humano, visão que havia se perpetuado não somente pela ausência da palavra, mas também por conta das atividades miméticas de Soraya, que fazia caretas, “imitando o bicho preguiça a escalar uma árvore; o corpo estático imitando a imobilidade das sentinelas de bronze plantadas diante do quartel”. (1989, p.18)

No livro, o silêncio é similar à morte. Assim ocorre no discurso da narradora da oitava parte, que se refere às pessoas que passavam e nunca a olhavam, qualificadas como “corpos sem fala, excluídos do diálogo”, sob os quais paira o “sopro da morte” (1989, p.163), como de fato aconteceu com Soraya, primeiramente num plano metafórico (não ser reconhecida entre os familiares), depois no plano concreto.

Como esse meu estudo, à semelhança do romance de Hatoum, também é um ato de memória, lembro-me da possibilidade de entender o episódio aqui relatado sob a ótica de Ernst Cassirer, que, em *Antropologia Filosófica*, postula uma proposição segundo a qual o homem não é propriamente um *animal rationale*, mas sim um *animal symbolicum*, visto que é por meio do simbólico que o homem ingressa no mundo racional e nem sempre determinadas manifestações culturais são pautadas na razão (no sentido do logos), como o mito, por exemplo. Numa outra parte de seu livro, Cassirer sentencia: “Com sua universalidade, sua validade e sua aplicabilidade geral, o princípio do simbolismo é a palavra, o Abre-te Sésamo!, que dá acesso ao mundo especificamente humano, ao mundo da cultura”. (1972., 65)

Portanto, torna-se coerente que Soraya, após manifestar a palavra, atributo restritamente humano, seja reconhecida como igual pelos demais membros da comunidade. Até então, era apenas um “animal”, destituído do domínio do símbolo.

O final fatídico de Soraya é pontuado pela ironia, pois os tios que a desprezavam encomendaram “flores de organdi suíço à Madame Verdade” (1989, p.14), para enfeitar a “cabecinha esfacelada” da menina. Verdade era tudo o que não havia em se tratando daqueles

irmãos, que, diante de Emilie, fingiam tratar bem a irmã para obter determinadas regalias e não sofrer castigos da autoridade paterna.

O mesmo tom irônico está presente no nome do cozeiro, Adamor Piedade, que, numa alusão benjaminiana, falou a uma das narradoras a respeito dos “mortos ilustres da cidade e os pés-rapados, enterrados ao léu, sem querubins ou cantos celestiais, nenhuma ilusão de vida futura” (1989, p.157). Para Benjamin, “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (1994, p.222). Aqui, vislumbram-se as ruínas da História!

Para Emilie, no casco da tartaruga encontra-se a ambivalência do ser humano, o alfa e o ômega: nascimento e morte. O primeiro, como já exposto, se situa na escrita feita por Soraya, nascimento simbólico aos olhos da cultura, na proposição de Cassirer. A outra, é enfatizada na mesma cor vermelha do giz usado por Soraya – o sangue de Emilie:

[Sálua] Era o único bicho que parecia estar vivo, tinha a carapaça manchada de *pintas encarnadas*, eram manchas e filetes escuros espalhados no piso da copa e que conduziram Hindié através do corredor até a guarita do telefone. Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos cabelos dela; o auricular sumia na sua mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos. (1989, p.138) (grifo nosso)

A relação entre Emilie e Sálua é estreita por uma questão de identificação, como se nota na seguinte fala da personagem: “Sálua é meu espelho vivo” (1989, p.152), pois possuíam marcas, advindas da mesma origem – o confronto com as agruras da vida:

Uma manhã encontrei-a sentada perto do tanque, esfregando com palha de aço a carapaça de Sálua e tapando com cera de abelha as fissuras e buracos provocados pelas colisões com outros animais e pelas brincadeiras perversas de filhos, netos e enteados. (1989, p.152)

É como se Emilie estivesse curando suas próprias feridas, atividade inútil, como já se sabe.

Inquestionavelmente, a fotografia é um objeto que recorta o *Relato de um certo Oriente*. Dentre os autores de minha predileção, dois se debruçaram sobre o tema: Em 1931, Walter Benjamin traçou uma *Pequena História da Fotografia*; e em 1979 foi a vez de Roland Barthes enveredar pelo estudo da fotografia, em *A Câmara Clara*, numa nítida tentativa de desvendar os mistérios da Foto, daí o título do livro, em oposição à câmara obscura, citada por ele e mais explorada ainda por Benjamin. José Arthur Bogéa (1993), no *Abc de Milton Hatoum*, faz essas mesmas conexões, entre Benjamin e Barthes.

Dos dois teóricos, o que mais argumentos me empresta para uma análise do papel da fotografia em Hatoum é Barthes. Na primeira parte do romance, Samara declara acerca da filha falecida: “— Um diabinho lindo, com cabelos claros e cacheados, e um corpinho esbelto, de gazela. Acordo de manhã ansiosa para contemplar a fotografia dela, como quem apressa os passos para colher uma rosa”. (1989, p.20)

Para entender o papel da foto na citação, há que se lembrar de Barthes:

E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (1984, p.20)

Assim também retorna o tio Hanna, quando o marido de Emilie vem para a Amazônia e reconhece que dois retratos enviados para sua família são do próprio Hanna, um quando era jovem, e outro em idade mais avançada.

Além desses, outro morto que retorna no *Relato* é Emir, o querido irmão de Emilie. Bogéa (1993) aponta uma “sugestão de

incesto” entre os dois irmãos, especialmente por conta de dois episódios: “no convento em Ebrin”, quando ela se havia enclausurado; e em Marselha, quando Emir se apaixonou por uma mulher, mas foi obrigado a abandoná-la.

O vínculo de família é demarcado entre Emilie, Emir e também Emílio, por meio de seus nomes, que guardam sintomática semelhança.

Emir, tal qual Ofélia, personagem de Shakespeare, se entrega às forças acolhedoras das águas. E a última pessoa a vê-lo é o fotógrafo Dorner, o rapaz de Hamburgo, que tirou uma foto do amigo no coreto da praça. Cito o seguinte fragmento:

A foto contava o que Dorner não pôde dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo. (1989, p.60)

O olhar de Dorner é nitidamente o do *flâneur*, não atento para a expressão de sofrimento, mas sim para um pequeno detalhe: a orquídea que está na mão de Emir. Em termos barthesianos, pode-se contrapor dois conceitos: *studium* e *punctum*. No olhar corriqueiro, tem-se noção do *studium*, pois se toma a foto como um todo. Entretanto, o *punctum* quebra o *studium*, posto que corresponde, conforme Barthes, a “esse acaso que, nela [foto], me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (1984, p.46), como é o caso da orquídea que Emir segura, um detalhe pungente e dilacerante para a percepção de Dorner.

Para Barthes, a fotografia define-se como “*Isso foi?*” (1984, p.168), pois se distingue de outras formas de arte, como a Literatura, por exemplo, em que não se tem garantia de que os fatos aconteceram ou não, correspondem ou não ao real – daí o conceito aristotélico de verossimilhança –, ao passo que a fotografia apresenta uma certeza: o que se vê aconteceu, num tempo passado, e potencialmente aqueles retratados estão mortos, tanto que Barthes considera: “Todos esses

jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte” (1984, p.137). Nota-se aqui uma ressonância da máxima de Heráclito, “nunca se banha duas vezes no mesmo rio”.

O disparo da máquina é como o disparo de um revólver, daí a angústia de Dorner ante a lembrança do último encontro, daí a foto, prenúncio da morte de fato para Emir. Conforme Dorner, “Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria” (1989, p.61); suspensão do tempo é, paradoxalmente, a demarcação da eternidade para o morto, o tempo não faz mais sentido para o *Spectrum* no seu “pequeno mundo de fantasmagoria”. Ante a imagem do amigo Emir, Dorner angustia-se: “Um sentimento esquisito tomou conta de mim, como se eu estivesse impressionado por um presságio, um indício de um acontecimento adverso”. (1989, p.63)

Inconscientemente, Dorner sabe que “matou” Emir, seja no plano metafórico (tirar a foto), seja no concreto (não notar o estado de torpor do outro). É também no plano do inconsciente que vem a autopunição:

Percebi, então, que *esquecera a Hasselblad* no restaurante, e a apreensão do esquecimento se mesclou à certeza de que Emir não mais seria encontrado com vida. Até aquele instante eu me esforçava para acreditar nos rumores, e tinha os ouvidos aguçados para não deixar escapar cada versão que tentava reconstruir o itinerário do meu amigo. Observava, com indiferença, as imersões sucessivas dos homens-rãs, pois a chispa de esperança se dissipou quando me dei conta da ausência da câmera. Até Emilie e o teu tio Emílio notaram o meu assombro. Senti no rosto um vazio, *como se tivessem vendado meus olhos*, uma sensação de inconsciência do corpo, algo parecido a uma vertigem seguida de uma cegueira súbita. (1989, p.64) (grifos nossos)

É notória a relação entre os olhos e a castração, evidenciada por Freud (1976), especialmente em seu *O Estranho* – eis a autopunição de Dorner; não é à toa que o Édipo perfura seus olhos – castração

simbólica. A máquina é o filtro através do qual Dorner apreende o que está em sua volta. Depois do episódio da morte de Emir, Dorner se abstém de usar a máquina. Mesmo diante dos inúmeros pedidos de Emilie para que revele a foto de Emir, ele não volta à prática, por fim troca tudo por um acervo bibliográfico. Somente diante do pedido do marido de Emilie é que ele providencia a revelação, deixada a cargo de um outro fotógrafo. É como se Dorner se negasse a rever a “volta do morto” de que fala Barthes: “Teria sido doloroso ver Emir emergir lentamente da química, a orquídea na mão bem próxima à lapela, como um coração escuro surgindo de dentro do corpo” (1989, p.78). O retorno do morto pode se dar em outro plano, que não o icônico, o onírico:

Um susto me despertava no meio da noite, uma noite que passaria em claro, atazanado, fustigado não pela fuga de imagens, mas por diálogos indecifráveis, perdidos para sempre. Nos sonhos, eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuveiro num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuveiro incessante, nos sonhos. (1989, p.67)

Após a morte do irmão, Emilie recebe, de Dorner, diversas cópias da foto. O número de cópias também projeta o retorno do falecido: 13. Como não lembrar da Carta da Morte no Tarô, demarcadora de mudanças?

A reprodução, em Barthes, não possui um tom que possibilite um aprofundamento da análise que venho desenvolvendo, pois é situada na relação entre a foto e a cena retratada: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p.13), portanto deixa um pouco de lado a noção de fotografia como arte,

ao passo que, para Benjamin, as reproduções correspondem à perda da Aura. Diz o filósofo alemão: “Em suma, o que é a aura? É a figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. (1993, p.101).

A reproduzibilidade técnica, para lembrar expressão fortemente arraigada ao texto de Benjamin, é a responsável pelo apagamento da Aura da obra de arte, e, no caso específico do romance de Hatoum, por extensão, uma tentativa de apagar definitivamente o morto. Tentativa vã! – como já o provou Barthes –, pois a reprodução pode apagar a Aura, no sentido benjaminiano, mas não é capaz de anular a relação da foto com o referente.

O *Relato de um certo Oriente* termina com a narração de uma mulher, num corte irônico em relação ao jogo Literatura e Sociedade, pois há a superação de uma interdição no tocante ao discurso.

As interdições foram objeto de estudo de diversos pesquisadores, especialmente dos que se detiveram a trabalhar com a narrativa mítica, na qual existe um cunho moralizante fortemente arraigado. Porém há quem tenha identificado e se dedicado a estudar interditos dentro das sociedades modernas, como é o caso de Michel Foucault.

Em *A Ordem do Discurso*, o estudioso francês vê nas interdições um modo de exclusão. A exclusão, nesse e em outros trabalhos de Foucault, está estreitamente relacionada ao discurso, à relação entre desejo e poder. Em suma, nem todos estão autorizados a falar [de] determinadas coisas. Para ele, são “três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade” (1996, p.19). No livro em questão, ele trata de modo mais acentuado do terceiro, “a vontade de verdade”, porém aqui me detenho no segundo, “a segregação da loucura”.

O discurso do louco é desconsiderado na sociedade, não só na atual como em anteriores à nossa, salvo algumas exceções, em que o louco era considerado um emissor da “verdade” – categoria

capital em Foucault. Portanto, o louco está fadado ao silêncio, uma morte simbólica, para fazer referência a uma parte anterior deste trabalho. Entretanto, há que se ressaltar o papel questionador da Literatura. E aí encontramos o elo de ligação entre o romance de Hatoum e alguns dos postulados teóricos de Foucault.

Na sociedade, o louco é calado, no entanto, na Literatura ele se manifesta. A narradora da oitava parte do *Relato* foi internada em um... hospício – falta-me um eufemismo: “E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares”. (1989, p.160)

A voz reprimida declara-se plenamente poderosa ao final do livro, pois foi capaz de “organizar os episódios em desordem ou encadear as vozes” (1989, p.165). Em seguida, a narradora considera: “Isso me alijava o ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso”. (1989, p.165) (grifo nosso)

Essa ordem do relato / discurso estaria de acordo com a lógica do consciente? Ou segue uma ordem de outro plano? Há algo de *non sense* na estruturação e na linguagem do romance, o que acaba por se coadunar com o discurso do louco, pois o leitor fica por vezes perdido ante os fatos narrados. Seria o revés daquele reprimido? Ou simplesmente ruminação das ruínas da memória – para lembrar mais uma vez Benjamin.

Os argumentos aqui apresentados não são de forma alguma suficientes para abarcar o *Relato de um certo Oriente* na sua plenitude. Ainda há muito a ser explorado!

Nesse sentido, a divisão deste artigo em oito partes aponta para um sem-fim analítico-interpretativo, tomando-se o aspecto icônico do oito arábico, um número que não possui começo nem fim, portanto indica um porvir inatingível.

Tal estruturação corresponde à divisão do próprio *Relato*, só que no livro o número indica uma continuidade das experiências, o que apresenta uma visão distinta da de Benjamin, segundo a qual

haveria uma pobreza de experiências relatáveis ou, em outros termos, haveria uma decadência da arte de narrar. Ironicamente, a narrativa se insere no corpo do romance, apontado por Benjamin como uma das causas do declínio da narrativa, e nele se perpetua. Isso já está presente no ensaio *O Narrador*, no qual Benjamin considera: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p.198). Assim, o espírito da narrativa se encontra no romance de Hatoum, fato confirmado não só pelo caráter fragmentário do discurso, bem ao estilo do oral, mas também pela proximidade de alguns narradores do romance com os “narradores anônimos” de que fala Benjamin.

Assim, a narrativa faz do seu algoz um hospedeiro e vai minando seu organismo. Seria tal fenômeno mais um índice de hibridização entre gêneros, o que conduziria a um novo tipo de romance?

Sem mais questões por hora!...

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOGÉA, José Arthur. *ABC de Milton Hatoum*. Belém: UFPB, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica: ensaio sobre o homem*. Trad. Vicente Félix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- DERRIDA, Jacques. A Diferença. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Porto: Rés, 1986. p.27-69.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 8.ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.83-128.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HESSE, Hermann. *O Lobo da Estepe*. Rio de Janeiro: Record, [20-]
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ROMERO, Sílvio. *A História da Literatura Brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v.3.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *O Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo Brasileiro; 63).
- SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silvano. *Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.13-24.
- SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silvano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.
- SCHÜLER, Donald. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In: BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (orgs.). *Imprevisíveis Américas: Questões de hibridização cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra – DC Lazatto/ ABECON, 1995. p.11-20.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.59-83.
- SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e Identidade Cultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC*. Niterói: ABRALIC, p.34-40, março, 1991.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Encantada do Discurso*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.