**A PRESENÇA E O DESVANECIMENTO
DA FIGURA PATERNA:
O CASO DA NARRATIVA DE MILTON
HATOUM E CRISTOVÃO TEZZA**

Chasqui, Vol. 48, No. 1 (Mayo 2019), pp. 180-195 (16 pages)

Cristiane Barbosa de Lira
University of Iowa

Edgar Salvadori de Decca, em seu artigo “Tal pai, qual filho? Narrativas histórico-literárias da identidade nacional,” em uma alusão a *Memórias de um sargento de milícias* (1854), propõe que o Brasil “é ainda satiricamente falando, aquele sargento de milícias, criança meio órfã e meio abandonada por um pai bonachão e por uma mãe meio libertina, que mantém, mesmo assim, a expectativa de um dia ser reconhecido e medido pelos mesmos valores do universo cultural do pai” (103). A proposição determina que a Europa estaria para a figura paterna enquanto o Brasil estaria para o filho. Em sua análise, Decca menciona “a negação do nome do pai” a partir da recuperação de como se deu a passagem do país de pai para filho pela literal transição entre Dom João VI e seu filho Dom Pedro, que, depois de 7 de setembro de 1822, tornou-se Dom Pedro I, recusando o nome do pai e assumindo a nova nação. A relação que vai sendo estabelecida por Decca ecoa a síndrome de menor abandonado, os primos pobres da Europa, que encontramos em tantas análises.¹

Ao mesmo tempo que se deseja encontrar um universo cultural próprio, nota-se que a régua pela qual este deve ser medido ainda é a europeia. A mesma relação é apontada por Flora Süssekind, ao examinar os diversos movimentos do Naturalismo na literatura brasileira, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), que, aliás, foi inspiração para o título do artigo de Decca. Segundo a autora, estudos do estilo se voltam à comparação do Naturalismo brasileiro à vertente estrangeira, “a maneira de um pai vigilante, a referência ao modelo estrangeiro é a sua marca. Como se até para criticar o texto latino-americano se tivesse que pedir uma bênção européia” (56). A ideia de heterogeneidade, portanto, apresenta-se intrinsecamente, uma vez que a produção de uma literatura nacional está cravada pelos espectros das anteriores e, quanto mais se busca um distanciamento, mais se avalia o sucesso a partir de um suposto modelo. Em seu artigo, Decca sugere, em termos históricos, que falta ao Brasil um modelo propriamente nosso, no qual possamos nos espelhar para que nós, também, possamos dar à pátria filhos.

Neste trabalho, partindo do pressuposto da ausência de modelos (Decca), da necessidade de pedir a bênção (Süssekind) e das considerações de Jeremy Lehnen acerca da crise da masculinidade a partir da representação desta em dois romances de Daniel Galera, examinamos as figuras paternas fragmentadas e enfraquecidas delineadas nos romances *Dois irmãos* (2000)², de Milton Hatoum, e *O fotógrafo* (2004), de Cristovão Tezza. Argumenta-se que a leitura dos dois romances de maneira comparativa e alegórica desvenda figuras paternas que em muitos momentos se assemelham, permitindo que se vislumbre um padrão. Embora tradicionalmente a figura paterna se associe a controle, autoritarismo e ordem, nos dois

¹ Ver Silvano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano” e “O cosmopolitismo do pobre”; ver também Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”.

² Todas as referências ao romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, presentes neste trabalho são da edição da Companhia das Letras de 2006.

romances aqui analisados, vê-se que essas características relacionadas a um “paradigma masculino tradicional e hegemônico” (Lehnen 278) estão enfraquecidas, quase apagadas. Isso é evidente porque nos romances as personagens paternas não têm figuras com as quais aprender a como serem pais, falta-lhes um modelo. Ao mesmo tempo, porém, que se afastam desse paradigma, em alguns momentos são atravessadas por rompantes deste, por exemplo, quando exercem sua autoridade por meio da agressão física (no caso de *Dois irmãos*). Além disso, uma vez que ambas as narrativas trazem em seu escopo fragmentos das ansiedades políticas de determinados períodos—em *Dois irmãos*, a ditadura militar brasileira (1964-85); e em *O fotógrafo*, a primeira eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, marcando uma mudança de modelo³ de governo na frágil e ainda adolescente democracia—, crê-se na possibilidade de leitura das figuras paternas associadas ao eterno questionamento acerca da identidade nacional brasileira, buscando respostas para a pergunta quem somos nós? a partir das afirmações e das negações dessas figuras, tanto como o reflexo dos pais acerca do exercício da paternidade quanto dos filhos em relação ao exercício de serem filhos ou se tornarem pais.

Elisabeth Badinter em *XY: sobre a identidade masculina* menciona que as ansiedades em torno do papel masculino ideal são inauguradas como questionamento pelos teóricos das ciências humanas nos Estados Unidos, sendo a década de 1970 o marco temporal dos primeiros estudos sobre a masculinidade. A estudiosa comenta ainda que embora os pesquisadores franceses tenham atuado com discrição—e aqui ela destaca o trabalho precursor de Emmanuel Reynaud (191)—, os romancistas, “em troca, sentiram a acuidade dessas questões e falam da sua perplexidade com clareza” (5). Para ilustrar o seu ponto, ela menciona Phillipe Dijan e seu romance *Lent dehors*. Assim como Dijan é apontado por Badinter como um expoente dessas discussões em torno de uma masculinidade diversa e em câmbio, propõe-se que as obras aqui analisadas servem à mesma dinâmica, mas para pensar os câmbios na sociedade brasileira desde o ponto de vista cultural e literário, até as ansiedades políticas descritas nos romances em questão. Nesse sentido, as figuras paternas observadas em *Dois irmãos* e *O fotógrafo* servem para ilustrar esse câmbio não apenas como exemplos, mas também como construções e questionamentos dessa mudança.

Ao se observar a literatura brasileira desde obras emblemáticas de cada período literário, nota-se que a figura paterna não aparece de maneira tão perene em muitas narrativas. Se considerado, por exemplo, o início do romance brasileiro, vê-se que as personagens centrais, geralmente, são os filhos. Não se trata de afirmar que figuras paternas sejam inexistentes, mas que ali estão como uma consequência, isto é, são presenças secundárias, raramente postas como protagonistas da narração. Nesse sentido, vê-se uma clara ausência da figura paterna como corpo, mas uma presença dela como autoridade e lei. Para ilustração, recorre-se a alguns exemplos de obras da literatura brasileira. No caso do romance A

³ Marilena Chaui comenta que “em política, há ações e acontecimentos com força para se tornar simbólicos. É assim que podemos contrapor dois momentos simbólicos que marcaram a política brasileira entre 1990 e 2002: o primeiro nos leva de volta ao ‘bolo de noiva’, que inaugurou a era Collor; o segundo, à pergunta singela feita pelo recém-eleito presidente da república aos âncoras do *Jornal Nacional* da Rede Globo, na noite de 28 de outubro de 2002 [...]. O ‘bolo de noiva’ simbolizou a entrada do país no modelo neoliberal. O pronunciamento e a pergunta do novo presidente da república simbolizaram a decisão de sair desse modelo. Entre esses dois momentos, intercalaram-se os governos de Fernando Henrique Cardoso, que tornaram esse modelo hegemônico ao realizar a chamada reforma e modernização do Estado, isto é, a adoção do neoliberalismo como princípio definidor da ação estatal (privatização dos direitos sociais, convertidos em serviços vendidos e comprados no mercado, privatização das empresas públicas, direcionamento do fundo público para o capital financeiro etc.)” (“Uma nova classe trabalhadora”).

moreninha (1844), que é considerado como o marcador do início do gênero no Brasil, as personagens centrais são Augusto e Carolina. Ainda que o pai de Augusto apareça na narrativa como a figura autoritária que deseja que o filho estude, sua presença não é bem desenvolvida. Também em Alencar, há vários exemplos da figura paterna secundária exercendo seu poder em torno do destino de suas filhas, como em *O guarani* (1857) e *Lucíola* (1862). Em *Dom Casmurro* (1889), Bentinho é criado pela mãe, Dona Glória, e tem a identidade formada com o auxílio do agregado da família. Uma vez que ele se torna pai de Ezequiel, não exerce a paternidade, antes a nega por não se ver no filho, mas ver o amigo. Do mestre Machado, também temos *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), que traz a paternidade como negação a partir da célebre frase “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (263).

Entre os representantes do Naturalismo, temos *Bom-crioulo* (1895), com a ausência da figura paterna, ainda que esta possa ser recuperada de algum modo na relação entre Amaro e Aleixo, na proteção e na camaradagem sendo depois transmutada em paixão por parte do primeiro. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), a figura paterna surge como fantasma. Por um lado, como a leitura do estado nação, a pátria que Policarpo Quaresma tenta tão quixotesca descobrir pura e preservar. Por outro, como os ecos da biografia de Lima Barreto cuja loucura paterna inspirou a personagem (*Arantes* 876); contudo, o pai, em si, está ausente. *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, uma das obras mais importantes do modernismo brasileiro, tem como seu protagonista o “filho do medo da noite” (Andrade 15), apagando completamente a figura paterna ou, como argumenta Urânia Tourinho Peres, *Macunaíma* é “o herói sem pai” (65). Em seu estudo, Peres coloca em paralelo a ausência da figura paterna com a ausência de caráter do protagonista.

Ainda no modernismo brasileiro, pode-se comentar sobre a galeria de personagens femininas que predominam na obra de Rachel de Queiroz, especialmente em *O quinze* (1930), e como a paternidade é representada como inábil e impossível, uma vez que Chico Bento, na travessia para Fortaleza, perde dois de seus filhos (um desaparece e o outro morre por ter comido mandioca crua). Na mesma linha de impossibilidade e inaptidão, temos a figura de Fabiano em *Vidas secas* (1938). Em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, o protagonismo é das personagens mulheres, incluindo-se aí a principal, Macabéa, que também surge desprovida do signo paternal, embora, no caso dessa narrativa, possamos dizer que o autor, Rodrigo S.M., é a alegoria dessa presença, ainda que bastante frágil e conflituosa. Há ainda narrativas cuja representação da figura paterna e as relações estabelecidas por esta com a família servem como alegoria a um só tempo de resistência⁴ e de dismantelamento do poder patriarcal. É o caso de *Lavoura arcaica*⁵, de Raduan Nassar escrita em pleno regime militar. Esse curto panorama de obras emblemáticas de períodos da literatura brasileira

⁴ Rex P. Nielson em “Fading Fathers: Writing through Patriarchy in Contemporary Brazilian Literature” (2010) argumenta que *Lavoura arcaica* (1975) é uma obra de resistência uma vez que o romance “not merely reflect a domestic world of patriarchy but refract it, that is [...] reveal[s] the monological vision of patriarchal authority and simultaneously tamper[s], distort[s], double[s], and deflect[s] that authority” (17).

⁵ Lembrando que a figura paterna de *Lavoura arcaica* é analisada em diversos trabalhos como autoritária, símbolo do patriarcado, além de, em muitas análises, ser considerada em termos psicanalíticos (sobretudo Freud e Lacan), como o desvio do desejo de André, personagem principal apaixonado pela irmã, que é assassinada pelo pai. Ver, por exemplo, os apontamentos de Fabiana Rached de Almeida-Abi em “A imagem do pai em *Lavoura arcaica*” (2009).

apresenta a figura paterna de maneira periférica nas narrativas, ressaltando que sua presença ocorre como alegoria, fantasmagoria ou como referência a partir do exercício de alguma força e poder retomados por parte das personagens centrais. Um dos exemplos mais ilustrativos dessa presença é a figura ausente do pai no conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” (1962). Na narrativa, o filho, na sua incapacidade de tomar o lugar do pai na canoa, questiona-se “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (Rosa 36). Impossibilitado de reproduzir o destino paterno, vê-se uma ruptura entre pai e filho, mas a presença está ali por meio da culpa sentida e não assimilada.

Em muitos momentos, a partir de alguns dos exemplos paternos até aqui capturados, nota-se que, mesmo quando ausente, há circunstâncias nas quais o pai se apresenta como uma figura repressora, e isso é corroborado pelo fato de que a sociedade brasileira, conforme as colaborações de Gilberto Freyre, é fundada nos pressupostos do patriarcado. Segundo o estudioso, “a formação patriarcal do Brasil explica-se tanto nas suas virtudes como nos seus defeitos, menos em termos de ‘raça’ e de ‘religião’ do que em termos econômicos, de experiência de cultura e de organização da família, que foi aqui a verdadeira colonizadora” (Casa grande e senzala 202). Nesse sentido, o pai era uma figura centralizadora, agindo como um triângulo fundante ao exercer os seus papéis de provedor, dominador e agregador da empresa familiar em decorrência de ser a figura no poder que lhe fora conferido pela monocultura, o latifúndio e a escravidão (Sobrados 2003).

Com o enfraquecimento desse ritmo social e a passagem da sociedade para a modernidade, além da concreção de movimentos de resistência como o movimento feminista dos anos 60 e outros ligados a direitos humanos, observa-se que a figura paterna recuperada nos pressupostos patriarcais, associada a virilidade, violência e domínio, vai perdendo a sua força entrando em colapso. Como aponta Jeremy Lehnen (2016), o macho está em crise. O crítico analisa as crises identitárias sofridas pelos protagonistas de dois romances de Daniel Galera, *Mãos de cavalo* (2006) e *Barba ensopada de sangue* (2012), lendo-as como “simbólicas do estado instável da masculinidade na sociedade atual” (278). Para o estudioso, essas narrativas são marcadas “pela ambiguidade que, por um lado, representa esta crise numa forma crítica, através de protagonistas socialmente desarraigados e, por outro, lamenta a perda de um paradigma tradicional e hegemônico que os guie” (278). Seria nessa ambiguidade que a “crise do macho” residiria, uma vez que por ela “entrevemos a sua ansiedade frente ao declínio da dominação masculina e o questionamento da configuração tradicional da masculinidade baseada nesta dominação” (Lehnen 278-79). No caso específico da figura paterna, não se trata de uma ausência que exerce poder sobre as personagens, como vimos no breve panorama apresentado, mas de uma presença cujas características de um modelo primevo de masculinidade perderam força, desvaneceram, mesmo que não sem fissuras, sem os próprios espectros que se sobressaem quando da retomada da violência ou da autoridade por parte dessas figuras.

No romance de Milton Hatoum que narra a história dos irmãos Yaqub e Omar, bem como de todos que os ladeiam, há duas figuras paternas potenciais que interessam mais neste momento. A primeira é Halim, que de todas as personagens seria a figura paterna mais desenvolvida porque é aquela que assume a paternidade, sabe-se pai de Omar e Yaqub. A segunda é a junção Omar-Yaqub como pais potenciais do narrador, Nael. Seria possível, ainda, falar de outros pais presentes, como o amigo de Halim, pai de Zahia e Nahda, ou o pai de Zana; contudo, dada a natureza deste trabalho, o foco será as personagens principais. Já o romance de Tezza narra a história de um fotógrafo quarentão perpassado por uma melancolia e uma solidão profundas. As demais personagens ou são conectadas a ele por um laço familiar—sua esposa, Lídia, e a filha, Alice, seu pai e a companheira deste—, ou vão se

conectando a ele por meio dessas pessoas. Alguns exemplos dessa rede de interconexões podem ser vistos quando Lídia inicia um relacionamento extraconjugal com o professor dela, Duarte. Este, por sua vez, é casado com Mara que é também a terapeuta de Íris, a jovem que o fotógrafo é contratado para seguir e fotografar. Assim, de um modo ou outro, todas as personagens estão interligadas ao fotógrafo por meio de uma relação direta ou indireta. Diante dessa imbricada relação entre as personagens, na obra de Tezza serão observadas mais detalhadamente três relações paternas: a do fotógrafo em relação a sua filha, Alice; a relação dele com o próprio pai; e a relação de Íris, a jovem capturada pelas lentes do fotógrafo, com o pai dela. Além disso, serão também trazidos outros exemplos de representação de figuras paternas. O primeiro deles se conecta a alguns dos romances emblemáticos da literatura brasileira apresentados como panorama neste trabalho, isto é, figuras cujos corpos estão ausentes, mas cuja autoridade se faz presente. O segundo ilustra fissuras na expressão da cultura patriarcal por meio de marcas do discurso ou por observações desse fenômeno a partir do olhar das próprias personagens umas para as outras ou para si mesmas em *O fotógrafo*.

Pensando no modelo tradicional de paternidade e na sua representação, temos a seguinte definição para o termo pai, “símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus” (Chevalier e Gheerbrant 678). Vê-se com os adjetivos aplicados à figura paterna que esta se liga, sobretudo, à noção de autoridade e poder, pressupondo-se, com isso, que existam os filhos que são os subjugados, aqueles que são influenciados por essa figura. Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant, a influência paterna “pode então aparentar-se à do atrativo exercido pelo herói ou pelo ideal. O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor” (678). Há, portanto, um imaginário em torno da figura paterna que faz com que todas essas definições sejam agregadas a ela. Obviamente, estas surgem dos ecos dos discursos históricos e sociais dos quais somos fundadores e fundantes, uma vez que constituímos a sociedade. Logo, os sujeitos edificam a sua subjetividade a partir das conexões que estabelecem com o meio social no qual estão inseridos e do qual são constituintes. É através de uma intrincada rede de conexões que o eu é capaz de se diferenciar do outro, afirmando a sua individualidade.

Contudo, como mencionado anteriormente, esta é contaminada pelos discursos socialmente construídos que servem de modelo para que se possa edificar a própria maneira de interagir no mundo. Partindo disso e da galeria de pais apresentados para análise neste trabalho, verifica-se que estes não têm modelos com os quais aprender a como serem pais. Dessa maneira, como exercer a paternidade de maneira eficaz?

Começando com Halim, nota-se, em diversos momentos da narrativa que ele não queria ser pai, “os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso [...] foi o que se poderia chamar de pai, só que um pai consciente de que os filhos tinham lhe roubado um bom pedaço de privacidade e prazer” (Hatoum 53). Vale lembrar que essas observações são feitas a partir do filtro de Nael, isto é, o modo como a paternidade de Halim é pensada é também a partir do modo como aquele observa a interação do avô com o mundo no qual se insere. O uso do modal “poderia” acentua a questão entre o ser e o querer ser pai, revelando a distância entre um e outro. O exercício da paternidade por parte de Halim foge ao esperado socialmente, uma vez que sendo homem ele deveria, conforme a sociedade patriarcal descrita por Freyre, proter e multiplicar para preservar o clã ou, ainda, não se submeter aos desejos da mulher dele, Zana, aos quais não resiste porque a ama perdidamente. Uma vez que não consegue se impor à mulher, que “golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado” (Hatoum 40), Halim vai descrevendo as suas fraquezas e a sua

falência em termos de pertencimento do que se espera dele como chefe de família. Durante a narrativa é possível vislumbrar literalmente o desvanecimento de Halim.

Este é conduzido pela maneira como Yaqub fala dele já nas partes iniciais da narrativa, “por pouco não esquecer o rosto do pai, os olhos do pai e o pai por inteiro” (11). À medida que a autoridade, e a marca do pai, aos moldes de um “paradigma masculino tradicional,” vão sendo recuperadas—, seja nos rompantes de violência, como ocorreu quando esbofeteou Omar ⁶ ; seja na atitude de querer evitar o confronto com a realidade—, percebe-se que Halim vai se tornando cada vez mais transparente na tessitura discursiva, ao ponto de quase desaparecer, culminando na sua morte. Seus momentos, porém, de exercer a paternidade, surgem de uma transferência geracional, capturada na sua relação com o neto Nael. Um exemplo disso é quando Domingas conta para o filho que Halim havia pedido para escolher o nome dele, “Nael, ele me disse, o nome do pai dele” (Hatoum 180). Na análise de Solange Rebuszi, Halim, “quando surge no lugar do pai do pai (grifos no original), ou seja, do avô, aparece mais liberto e mais aberto em suas considerações e memórias” (2).

Com o desenrolar do enredo, conhecemos, também, a história de vida de Halim e ficamos cientes de que ele provém de uma família desmembrada e que não tivera modelo paterno no qual se espelhar, “um pai... eu nunca soube o que significa... não conheci nem pai nem mãe... Vim para o Brasil com um tio⁷, o Fadel. Eu tinha uns doze anos... Ele foi embora, desapareceu, me deixou sozinho num quarto da Pensão do Oriente...” (135). A passagem tanto remete às ideias aqui defendidas da dificuldade de reproduzir modelos não conhecidos, como pode ser lida, também, em termos histórico-alegóricos, porque é uma referência à noção de estar sem pátria, isolado em país estrangeiro. É possível ainda ser vista como um eco de um passado anterior em um passado mais recente, haja vista que Yaqub também teve seu destino alterado, pois foi arrancado da pátria que conhecia como sua e enviado ao Líbano contra a sua vontade. Desse modo, a história de vida de Halim ecoa na de Yaqub como se fosse o cumprimento de um destino, repetindo a negação às origens e o desterro à força.

De forma paralela e de certo modo antagônica, ao mesmo tempo que Halim desvanece como figura paterna, dando-se conta das falhas como modelo paterno para os próprios filhos e reconhecendo a falta de desejo de exercer a paternidade, ele também vai se descobrindo e se tecendo como pai a partir da proximidade estabelecida com o neto. No entanto, esse reconhecimento ocorre por meio das narrações das conversas que tem com Nael, ou seja, a palavra assume poder de constituir a paternidade de Halim. Ao mesmo tempo, Nael experimenta, de algum modo, seu aspecto filial, quando ao ouvir as histórias do avô consegue vislumbrar uma possível figura paterna nos fragmentos de memória que vai recuperando da relação discursiva que tem com o avô e a mãe. Destaca-se que Nael pode ser lido como uma alegoria de todas as crianças sem pai, símbolo de filhos que precisam constituir a si mesmos, tal e qual o próprio avô, mas que já percebe, desde muito jovem, a fragilidade da fundação familiar e histórica da qual é ao mesmo tempo parte e elemento exterior. Assim, embora Nael se assemelhe àquele filho primevo da literatura brasileira, Moacir, o filho da dor de Iracema (América) e Martim, ele também se distancia. Nael é o filho sem pai que reconhece

⁶ Nael conta que viu quando Halim pegou o filho que fingia dormir e lhe deu uma bofetada (68).

⁷ O tio de Halim que o abandonara pode ser lido como mais uma figura paterna, de empréstimo, que falha com Halim. Desse modo, ele passa pelo abandono paterno mais uma vez, vendo-se completamente sozinho em um país novo. Os modelos de paternidade aos quais teve acesso são todos de negação, ausência e abandono.

paternidades em histórias que ouve, nas recuperações orais de sua mãe e seu avô, fruindo para si mesmo. Moacir, por outro lado, mesmo simbolizando a própria origem da pátria brasileira, está “condenado a ver a própria terra de longe, com um olhar aculturado e semelhante ao do pai estrangeiro [...] nasc[ido] sob os escombros de uma cultura e uma terra devastadas” (Süssekind 196).

A respeito da maneira como Nael constitui a figura do pai, vemos que esta é edificada em uma dualidade, “um dos gêmeos era meu pai,” (54) “pergunt[ei] se Yaqub era o meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que eu via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar” (152). Desse modo, na ambiguidade, Nael nega e aceita o pai, inversão que também vai ser verdadeira mais ao fim do romance quando, ao fazer um balanço, ressalta o espírito calculista e sórdido de Yaqub (Hatoum 196). No entanto, uma vez que a figura paterna está alicerçada em dois significantes, ele consegue fazer uma evolução em relação a Halim, pois já não tem o pai idealizado e inexistente que ecoa dos discursos históricos e sociais, mas um pai particular que é montado de acordo com o fino equilíbrio entre os dois irmãos e a dúvida fundante de sua origem. Desse modo, na ambiguidade entre aceitar e negar o pai, Nael consegue, como símbolo da nova pátria, alicerçar-se de modo contraditório, aceitando a sua raiz híbrida, encontrando-se como pátria de si mesmo. A um só tempo, ele nega a necessidade do conhecimento de um modelo a ser seguido e se descobre detentor potencial dele, haja vista que “alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos” (Hatoum 196).

Ainda com relação a Nael, destaca-se que embora realize durante o romance inteiro o difícil exercício de costurar as memórias da família para encontrar a sua raiz, ele consegue se libertar das amarras da rejeição com um julgamento que ele mesmo profere, “hoje, penso [...]. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos” (196). Ao afirmar isso, ele se apodera das próprias origens e nega, a um só tempo, os dois possíveis pais; afinal, mesmo que tenham sido pais biológicos, não exerceram a paternidade no sentido do amor. Mesmo que Yaqub ainda tenha provido a ele alguns bens materiais, Nael também o nega com essa afirmação. Ao final, nem Omar, nem Yaqub foram capazes de reproduzir os ideais do patriarcado e, com isso, também são representantes da mudança deste. Ainda existe a figura de Rânia, que toma o espaço do trabalho na casa e se torna provedora, assumindo o lugar do pai. Há, também aqui, um exemplo da reconfiguração do patriarcado, uma amostra do declínio do domínio masculino.

A respeito das figuras paternas em *O fotógrafo*, representa-se com Rodrigo⁸ um duplo movimento: por um lado, o seu exercício como pai de Alice; por outro, o exercício de ser filho, o modo como reflete sobre a relação com o próprio pai e como o vê. Na primeira posição, notamos que Rodrigo não sente ter preparo para ser pai de Alice, a qual é criança e é sempre capturada como sedenta da presença dele, que não parece pronto para o papel, “beijou [a filha] na testa e livrou-se de seus braços com um misto de delicadeza e impaciência” (Tezza 46); “não tenho mesmo direito à minha filha—e afinal sempre poderei vê-la” (154). Nos trechos supracitados, além de em outros momentos, verifica-se que a filha é representada como um peso na vida de Rodrigo, algo que é um laço eterno com a esposa,

⁸ Adota-se aqui o nome Rodrigo como o fotógrafo é chamado por Otávio, um deputado que ele foi fotografar e que descobriu se tratar de um amigo seu de infância. Embora durante a maior parte do romance o fotógrafo não seja nomeado, aqui ele não só recebe um nome como, mais tarde na narrativa, divaga sobre isso ao refletir sobre si mesmo, “não há nada espetacular sobre mim; nem mesmo o meu nome (o deputado só acertou o segundo nome, pelo qual o fotógrafo nunca foi chamado)” (Tezza 124).

Lídia, mas que ele não sente como parte de si mesmo. Quando não capturada com enfado, a presença da filha é descrita à semelhança de um animal de estimação, “Alice esperava-o com o nariz colado à janela [...] um pequeno animalzinho agitado agora surpreendentemente quieta, a cabeça enterrada no seu pescoço” (125) ou “Alice dorme profundamente, como um cachorro [...] um cão que se larga na sombra de um pátio para dormir” (173). O modo como observa a filha aponta não apenas o quanto ele se sente inapto para o exercício paterno, mas também o distanciamento que tem da criança. Esse comportamento pode ser justificado pelo fato de que Rodrigo, assim como Halim de Dois irmãos, expressa que não queria ter concebido filhos, “sou um homem naturalmente desligado, ele pensou, não indiferente. Eu nunca quis ter um filho; é como se estivesse ainda esperando preencher os requisitos mínimos da paternidade, o certificado ISO 5000 de pai-padrão” (122). Se por um lado o trecho citado destaca o não desejo do exercício paterno, também revela a presença de um imaginário do que significa ser um bom pai, cujos requerimentos mínimos Rodrigo sabe que não consegue cumprir. Desse modo, a paternidade é experimentada como falência tanto no sentido do cumprimento de algo que ele nunca desejou como, também, no de uma inabilidade.

Assim como Rodrigo demonstra a dificuldade de exercer a paternidade, ele não parece empenhado em ter um relacionamento com o próprio pai. Em diversas situações aponta por atitudes e pensamentos que gostaria de “ficar sozinho, em paz” (Tezza 51), em vez de passar tempo com o próprio pai e conversar sobre coisas cotidianas. Segundo Rodrigo, “o velho não tinha o que fazer na vida” (50). O protagonista está sempre apontando o desejo de preservar a solidão; entretanto não sem antes detonar julgamentos àqueles que o rodeiam ainda que destaque que não se queixava do pai (68). Se as reclamações não surgem na narrativa explicitamente dirigidas ao progenitor, o modo como o descreve revela que ele o vê como uma figura fraca, “tudo em torno do meu pai [...] é mais forte do que ele” (68) e, de certo modo, patética, “ouviu o pai mijando, em jatos lentos, intermitentes” (71). Esses olhares julgadores do filho servem como gatilhos para que ele se compare ao pai, pois considera que “talvez seja um pouco assim [como o pai],” aproximando-se do velho. No entanto, na sequência, ele se distancia, “mas não me aceitei assim como ele se aceitou” (68). A relação paterna-filial, portanto, pelo ponto de vista do filho, dá-se não pelo que ele repete a partir do pai, mas pelo quanto é diferente dele, voltando-se para uma observação e uma preservação de si mesmo.

A narrativa, que apresenta somente títulos com verbos no presente simples e parece respaldar as conclusões de Beatriz Resende em “A literatura brasileira na era da multiplicidade,” com relação aos aspectos da presentificação, reverbera as conclusões de Regina Pentagna Petrillo ao analisar a obra *Era dos extremos: o breve século XX*, de que nessa sociedade “indivíduos egocentrosados sem nenhuma conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação imediata (o lucro, o prazer etc.) vivem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público de sua época” (2). Nesse contexto, o exercício da paternidade não é conveniente, e os pais que buscam uma forma de compreender a própria relação individual com o mundo acabam não permitindo que haja espaço para os filhos. Acredita-se que isso respalde a frase (e suas variantes⁹) que ecoa em todo o romance, “a solidão é a forma discreta do ressentimento” (Tezza 9); afinal, ainda que as pessoas procurem a solução para a solidão ao tentar viver em grupo e constituir família, ela está presente nas falências cotidianas, nas impossibilidades de corresponder aos ideais

⁹ A mesma frase aparece em vários momentos do romance intercalada por pensamentos das personagens. Em dois outros momentos, porém, ela surge com variações, “A solidão é a forma suave do ressentimento” (18) e “A solidão é o charme discreto do ressentimento” (191).

sociais que são esperados e na ânsia de obter sucesso em todos os papéis sociais que se propõem a desempenhar.

Ainda sobre o modo como Rodrigo vê o próprio pai, temos os momentos em que os pensamentos dele são flagrados e evidenciam a porção de desprezo que ele tem pela figura paterna, vendo nesta um pai frágil que necessita de assistência e que, aparentemente, lembra-o a todo instante da morte da mãe e de como ele é incapaz de amar o próprio pai como a mãe amara o companheiro. O pai, para Rodrigo, era “um pai sem densidade, felizmente; opaco, mas suave; um pai em meio-tom, de pouco contraste; um pai discretamente à espera; uma espécie de sobrevivente na penumbra” (Tezza 68). Essa descrição feita pelo protagonista remete ao próprio desvanecimento da imagem paterna, como Yaqub o faz em *Dois irmãos*.

O pai torna-se uma sombra, algo vago, quase uma mancha. A partir da maneira como Rodrigo descreve o próprio pai, é possível aproximá-lo de Halim, pois assim como o patriarca de *Dois irmãos*, também não tivera um modelo no qual se espelhar para a construção da própria paternidade. No entanto, se a Halim esse modelo foi completamente negado, no caso de Rodrigo, ele o tem, mas o enxerga como um pai falido, um modelo “opaco” de pai. Ressalta-se ainda que a visão que o fotógrafo tem do próprio pai, “no espelho via a imagem do velho apoiando-se no batente da porta” (52), é não só o modo como enxerga o seu progenitor, mas também um resquício da maneira como percebe a si mesmo e a sua impossibilidade de desempenhar o papel de pai de acordo com o que a sociedade espera dele. Também Rodrigo, nesse sentido, é um velho a se escorar no batente da porta. Pai e filho são duas estruturas inaptas a constituírem parâmetros para que seja possível o espelhamento da imagem primeva de pai. Eles são, antes, exemplos da desestabilização da figura paterna, reproduzindo o seu desvanecimento. Por meio de Íris, a personagem capturada pelas lentes do fotógrafo, também se acessa o desvanecimento de Rodrigo. Em um momento em que ela tenta se lembrar dele, ela nota que “não conseguia se lembrar exatamente do rosto dele,” adicionando que “ele parecia mais um vulto que uma pessoa [...] uma presença tranquilizadora, que não ocupa espaço” (74). Com isso, ele se assemelha ao próprio pai e também a Halim de *Dois irmãos*; é capturado como uma pessoa em meio-tom, opaca.

Com relação a Íris, a figura paterna pode ser recuperada de duas formas. A primeira, a partir de seu amante, Joaquim. Ainda que Íris não o compreenda como uma figura paterna em si, ela se sente submissa a ele, “Joaquim é o meu senhor e o meu proprietário, já há muitos e muitos anos” (Tezza 74). Embora Íris não se descreva como vítima dele, fica claro que sua figura autoritária, atrelada ao domínio exercido sobre ela por indiretamente contribuir para o seu sustento, a torna prisioneira. A premissa paterna desse relacionamento, no entanto, é destacada porque o romance coloca nas reminiscências de Íris as conclusões de seu primeiro analista de que a presença de Joaquim em sua vida ocorreu porque ela precisava de alguém “para compensar a outra figura paterna” (76). Sua decisão de romper com Joaquim, depois de obrigá-lo a lhe pagar mais de dois mil reais, não apenas aponta o desejo de Íris de começar uma nova vida, mas também o desprezo que ela tem por sua figura e o que ele simboliza em sua vida. Essa decisão ilustra uma ruptura com uma estrutura de poder, iniciando com Joaquim, mas se fundindo com o pai, “o meu pai, ela poderia dizer, é mil vez mais rico que você... Eu não preciso dele, ela insistiu, e corrigiu-se: eu não preciso deles. Eu não preciso: isso é liberdade” (20). Esse afastamento, portanto, que ilustra o começo do dia no qual se centra toda a narrativa, se relaciona à segunda figura paterna, ausente, mas não menos soberana.

Essa figura é o pai biológico de Íris, em torno do qual se centra o mistério de uma parte do enredo. A trama aponta que o fotógrafo foi contratado para tirar fotos da jovem e

entregá-las ainda em seu estado primevo, isto é, sem que fossem reveladas, em troca de duzentos dólares por cada rolo de filme. Ao final da narrativa revela-se que o autor de tal solicitação é o pai dela. Assim como algumas das figuras paternas emblemáticas da literatura brasileira, que mencionamos neste trabalho, o pai de Íris é um corpo ausente no romance, mas que se corporifica por sua autoridade, sua lei, espalhada e respeitada também pelo fotógrafo que se submete a ela em troca de dinheiro. Ainda que seu corpo nunca se presentifique, ressurgue nas memórias do fotógrafo na negociação para que tirasse fotos de Íris—“um homem gordo, de barba” (Tezza 213)—, e também em outras instâncias, como, por exemplo, quando os leitores tomam conhecimento do abuso sexual sofrido por Íris, a partir de suas próprias reminiscências com o primeiro analista e quando Mara, a atual terapeuta, em um devaneio, reconta o momento em que a paciente lhe revelou a sua iniciação sexual aos nove anos no quarto do pai, destacando que a descrição que Íris fazia daquele momento no passado não era exatamente “com frieza” (119).

Desse modo, o patriarca é posto como o fantasma que habita as memórias de Íris pelo trauma, ao mesmo tempo em que se faz presente na imposição da tomada de fotos. Uma vez que Rodrigo decide não obedecer às ordens dele, fazendo revelações—tanto físicas, porque ele revela as fotografias de um dos rolos fílmicos, quanto discursivas, pois conta a Íris que fora contratado para fotografá-la—, os dois rompem, em alguma medida, com o círculo de dominação que o pai exercia sobre ela. As cenas finais do romance, entre a entrega das fotos e a revelação para Íris de quem Rodrigo de fato era, permitem, também, que tenhamos acesso à nuance que sugere a violência da qual Íris fora vítima quando criança e que só contara “para a mãe, que a ignorou, e para a analista, e no mesmo instante, nos dois momentos, dez anos entre um e outro, arrependeu-se como alguém que, pelo sopro da palavra, perde a alma para todo o sempre” (Tezza 213). Assim, quando Íris decide que ela e o fotógrafo devem fazer uma espécie de acordo para que consigam receber mais dinheiro do pai dela, notamos uma inversão. O pai, que antes era o manipulador, passa a ser o manipulado. Desse ponto em diante, Íris se liberta da figura paterna, vendo-a somente como fonte de lucro, e não como provedor, o que ela também renega, mas como forma de demonstrar maior presteza do que a do próprio pai. Essa figura, assim como as demais, vai perdendo a sua força, tornando-se também um pouco ridícula.

Da mesma forma como o pai de Íris é essa figura ausente-presente no enredo de *O fotógrafo*, ressoando outras representações de figuras paternas na literatura brasileira, também a presença do pai de Mara, a terapeuta de Íris, é notada em partes do romance como uma figura que, embora morta, se faz presente nas reminiscências da filha e de Duarte, seu esposo. No entanto, se é trazido ao corpo textual pela lembrança de autoridade e poder—“o velho era nazista” (185), como pensa Duarte—, surge também permeado por uma aura de fracasso. Isso é visto no trecho em que Mara lembra do pai à beira da morte resmungando que “o sangue preto do Duarte” nada tinha conseguido diante da força germânica da raça dele, acrescentando que o pai falava como se fosse “um general das SS” (116). Ao mesmo tempo que despreza o genro, “o sujeito pardo que destruía a família povoando-a de netas,” o velho patriarca é ironizado pela filha por meio dessa lembrança, haja vista que ele também só tivera filhas mulheres e que, ao criticar o genro, também destilava a crítica a si mesmo. Relembrar isso suscitava em Mara “o desejo da gargalhada” (117). O pai deixa de ser o sujeito temido por quem ninguém chorara quando morreu para o sujeito ridículo e caricato que apenas Mara compreendia e a quem desejara esconder “até o fim dos tempos, como a um animal de estimação” (117). Mesmo quando ainda vivo e presente, o velho patriarca já era visto pela família como deslocado, fora de seu tempo, sendo necessário que fosse escondido para o mundo como forma de prevenir que outras pessoas tivessem acesso ao “horror de seus preconceitos contra tudo” (117). A morte dessa figura paterna, portanto, pode ser lida no

contexto do romance como o desejo de que o patriarcado também morra e, com ele, morram também preconceitos.

Essa morte simbólica permeia um tópico recorrente para ilustrar as ruínas do patriarcado, que é a ansiedade existente diante da ascensão das mulheres. Enquanto Gilberto Freyre, em *Sobrados*, ilustra a queda do sistema patriarcal a partir do distanciamento entre o velho e o jovem, haja vista que Dom Pedro II foi o “protetor do Moço contra o Velho, no conflito, que caracterizou o seu reinado, entre o patriarcado rural e as novas gerações de bacharéis e doutores” (Freyre 81), Tezza atualiza essa mudança ao marcar as ansiedades contemporâneas, apresentando personagens masculinas incomodadas com a ocupação de espaços pelas mulheres. *Sobrados* aponta a elevação das figuras jovens, destacando a perda de prestígio da velhice, resultando na diminuição do patriarcado rural. Essa queda é até observada por Freyre no câmbio linguístico, uma vez que de “Senhor Pai” passou-se para “pais” e até “papais” (87). Na mesma linha, mais de um século depois, Tezza traz essa marca em seu texto quando Duarte reflete sobre o modo como sua filha o trata, simplesmente com o uso de “você” (187). Se em Freyre a mudança é o destaque para o sistema patriarcal que passa a ruir, em Tezza o câmbio parece surgir ainda mais forte. Ainda que as mulheres não sejam, necessariamente, descritas em posição direta de poder, há muitas evidências no romance de que elas avançam em diversos sentidos. Alguns exemplos podem ser observados a partir das ansiedades postas pelas personagens masculinas. É o caso de Duarte, que se diz “um marido ornamental” (81) quando coloca sua relação com Mara em perspectiva, acrescentando que ela ganhava três vezes mais do que ele, além de terem três filhas mulheres, fantasiando que “as mulheres tomam conta do mundo” (82).

Com discurso semelhante, um dos amigos de Íris, em uma confraternização, anuncia que leu uma reportagem que o devastou. Segundo ele, “o mundo é só das mulheres agora,” ao que completa se incluindo, “somos seres em extinção. Não servimos mais nem pra fazer filho. Não servimos mais literalmente pra porra nenhuma” (138).

De certo modo, essas afirmações presentes no romance ressaltam o incômodo com uma perda de poder que emerge no enredo nos pequenos momentos de entretenimento, mas que de fato revelam muito do modo como a sociedade brasileira tem assimilado o avanço da luta das mulheres e o enfraquecimento do patriarcado.

Assim, o sistema patriarcal como modo de inconsciente coletivo, essa ausência-presença, no romance, é enfrentado. Quando emerge, é contrastado com uma força que não o elimina em totalidade, mas o combate: “é o triunfo das mulheres sobre o mundo” (117), como menciona Mara ao finalizar a reminiscência paterna que a acometera enquanto olhava um sapato na vitrine de uma loja. Essa força aqui descrita, agente de mudança, é também ilustrada no romance com as ansiedades associadas à direção do país, o próximo ponto a ser explorado na comparação entre *Dois irmãos* e *O fotógrafo*.

Como previamente mencionado, há mais um ponto relacionado à figura paterna em torno do qual os dois romances analisados entram em contato. Ao considerar as duas narrativas no âmbito político, partindo de alguns momentos históricos sobre os quais os romances se debruçam, conforme sugerido no princípio desta análise por meio da leitura de Decca, ver-se-á que nas duas obras a questão da figura paterna pode ser relacionada à história da identidade da nação brasileira.

Em *Dois irmãos*, por exemplo, cada filho pode ser lido como simpatizante de um sistema de governo, haja vista as relações de Omar com a esquerda, por meio do seu relacionamento com o professor preso, e o apreço de Yaqub pela ordem, ilustrado de muitas

formas, mas cujo ápice é o episódio no qual ele desfilou fardado (31). O pai, Halim, pode ser visto como o sistema velho— o patriarca—que é pressionado entre duas forças, falhando no seu papel de moderador desses opostos. Nael, por sua vez, poderia ser observado como um representante da nação brasileira a partir da imersão e do colapso desses dois sistemas, a democracia que desponta da luta entre a ditadura e os movimentos de resistência, além da própria população que, por um lado, apoiou a subida dos militares ao poder com as marchas pela família e liberdade; por outro, mais tarde foi se atentando para as ações geridas por um estado repressor. Considerando, sobretudo, o fundo histórico que a narrativa traz à tona, vemos que a leitura do Brasil como um menino órfão e perdido que, no entanto, aprende a circular e circundar a ordem, transitando em duas instâncias, observado na figura de Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias*, é agora transportado para a figura mais complexa e problematizada de Nael. Este tenta avaliar a si mesmo e a sua constituição histórica a partir do recontar da história, ato que, como sabemos, é extremamente necessário em países que passaram por muitos anos de ditadura, ficando tantos anos em reclusão silenciosa.

Por sua vez, em *O fotógrafo*, há inúmeras passagens nas quais as personagens se questionam se vão, ou não, votar no Lula, “o senhor vai de Lula?” (188), “você vai votar no Lula,” (215), “minha mulher vai votar no Lula. Eu não sei ainda” (216). Também Íris, quando pensa em colocar a própria vida em ordem, que começaria por parar de fumar (pelo menos maconha) e em seguida parar de beber e retomar os estudos de inglês além da faculdade de História, aponta o voto em Lula em uma sequência de aprumos para a própria vida, “Fazer as pazes com a analista. Votar no Lula. Assumir definitivamente os valores da civilização ocidental” (Tezza 28-29). O imaginário da eleição de 2002 permeia todo o romance, desde as personagens centrais, como visto nos exemplos anteriores, às figurantes, como um taxista que tem em seu carro a estrelinha do PT (188). A menção a essa questão coloca em pauta os diversos significados da candidatura de Luiz Inácio da Silva e de sua trajetória de homem nordestino, simples e trabalhador ascendendo até a presidência do Brasil ¹⁰.

Aliás, por uma parte da população, como aponta Perry Anderson em “O Brasil de Lula” (2011), ao falar de Fernando Henrique Cardoso e seus seguidores: Ainda dominantes na intelligentsia e na mídia, Lula encarna as tradições mais retrógradas do continente, seu governo sendo apenas outra variante do populismo demagógico de um líder carismático, que despreza tanto a democracia quanto a civilidade, comprando o favor das massas com caridade e bajulação. No Brasil, esse foi o legado desastroso de Vargas, um ditador que voltou ao poder pelo voto popular como o ‘pai dos pobres’, e cometeu um suicídio melodramático quando a face criminoso de seu regime foi exposta. Na Argentina, o reinado de Perón tinha sido ainda mais desastroso e corrupto. Não menos manipulador e autoritário, mas em pequena escala, o lulismo é — no veredicto de Cardoso — ‘uma espécie de subperonismo’. O elemento de rancor partidário nessa descrição não é nenhum mistério; ter sido tão ofuscado na estima popular por Lula foi um duro golpe para seu antecessor. Mas, expresso de maneira mais moderada, a classificação básica não soa tão estranha assim e pode ser ouvida tanto

¹⁰ Vale destacar que as origens de Luiz Inácio Lula da Silva geralmente foram utilizadas nas diversas campanhas das quais participou (1989, 1994, 1998, 2002 e 2006), contudo sua imagem mudou muito entre uma campanha e outra. A respeito disso ver “A trajetória imagética de Lula: de líder sindical a presidente da República” de Cristiane Sabino Silva e Paulo César Boni (2005).

entre os que respeitam a memória de Vargas quanto entre aqueles que o detestam. (33)

Nesse sentido, de forma positiva ou negativa, Lula foi recuperado no imaginário coletivo como uma figura mais contemporânea do pai dos pobres, alcunha que até então remetia a Getúlio Vargas. Acredita-se ainda que seja possível fazer uma leitura extensiva que se aplica também a um toque de pessimismo associado à figura de Lula no período de campanha. Isso devido à sua história em conjunto com a pouca experiência política e a falta de bons líderes (pais) da nação brasileira que pudessem lhe servir de parâmetro. Para isso, pode-se notar a direção da voz narrativa de O fotógrafo diante da representação da paternidade falida. Nas palavras do pai do fotógrafo, a eleição do inexperiente Lula era a receita para um “desastre” (Tezza 50). A esse comentário, a personagem ainda acrescenta em tom profético: “escreva o que eu digo” (50). No período eleitoral, essa visão de catástrofe foi também fomentada pelo uso da imagem de Regina Duarte, famosa atriz brasileira, que, durante a campanha de 2002, afirmou ter medo do PT.¹¹ O romance, de alguma maneira, retoma essas ansiedades do período¹² por meio das tensões entre as gerações. Seja Íris afirmando o voto em Lula, seja o pai questionando o filho a respeito de seu voto, acentuando a atmosfera de medo do período.¹³

Para encerrar, em ambas as obras, o extrato mais pungente é aquele relacionado à discussão de que o pai—como figura máxima—espécie de deus (como apresenta Chevalier e Gheerbrant), em tempos pós-modernos é uma figura que está em colapso, em crise, a desvanecer, perdendo a sua força e sendo retratada pelas obras aqui analisadas como falha e rota. No entanto, esse movimento não parece se refletir nos filhos

¹¹ Sobre a imagem de Regina Duarte e a famosa frase proferida durante um programa eleitoral do concorrente de Lula, José Serra, ver o artigo de Patricio Dugnani, “Medo e mídia na pós-modernidade: o discurso do medo na sociedade de consumo em duas eleições presidenciais” (2015).

¹² Em abril de 2018, enquanto este artigo estava sendo avaliado para publicação, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi condenado e preso. Parece-nos interessante que ambos os contextos, embora distantes temporalmente, alimentem o mesmo sentimento de medo associado à figura de Lula. Se, em 2002, conforme apresenta o romance, o medo era, em parte, fomentado pela inexperiência de Lula, agora, em 2018, parece se vestir de duas faces da mesma moeda. Por um lado, o medo da oposição de que Lula chegue, novamente, à presidência do Brasil, por isso um julgamento rápido e apenas com evidências circunstanciais. Por outro, tomando de empréstimo as palavras de Marilena Chaui na Conferência Lula Livre, realizada em São Paulo pelo PT, “o ódio e a violência [que] vêm de cada um que tem no seu ser a ideia de que é pela competição que se vive a vida. É isso que o capitalismo produz. E este ódio vai escolher algo para se expressar, daí a perseguição a Lula” (qtd. in “Efeitos do neoliberalismo”).

¹³ Lula, em entrevista concedida a Emir Sader e Pablo Gentili, ao falar sobre uma carta recebida por um pai que agradecia a formação do filho dele em Biomedicina, comenta que “essas coisas [o número de universidades e o acesso dos mais pobres ao ensino superior] aconteceram porque, na sua sabedoria, o povo conseguiu, depois de tanto medo, depois de tanto preconceito, testar um deles para governar este país” (“O necessário, o possível e o impossível”). Para nós, de algum modo, o ex-presidente está referenciando, ainda que indiretamente, a famosa frase que tanto reverberou no período. Embaixo da retórica do medo havia também muito preconceito de que Lula chegasse ao cargo de maior poder administrativo do país.

como uma herança, mas como modo de partida para, em um primeiro momento, questionar essa paternidade falha e, mais tarde, sinalizar a busca por alternativas à falta de modelos, resultando em uma maior independência por parte dos filhos. Nesse sentido, vê-se o movimento de Nael ao tentar recolher e conciliar os cacos desse enorme mosaico que o forma, buscando não apenas o encontro com as suas origens, mas a independência delas, aceitando e negando a figura paterna. É possível que o traçado das diversas figuras paternas da literatura brasileira, como apresentamos, especialmente por meio do foco em *Dois irmãos e O fotógrafo*, auxilie-nos a responder algumas perguntas acerca da maneira como representamos a nós mesmos e como nos abarcamos como nação. Enquanto esse traçado é delineado, temos, nas obras analisadas, por meio de Íris e Nael, filhos que conseguem evoluir desde o estado no qual se encontrava Leonardinho e, embora com menos ginga e graça, começam a sinalizar outros caminhos possíveis para compreendermos as nossas origens e transformá-las.

Obras citadas

- Almeida-Abi, Fabiana Rached. "A imagem do pai em *Lavoura arcaica*." *Revista criação & crítica* 2 (2009): 44-53. Web. 13 Jun. 2017.
- Anderson, Perry. "O Brasil de Lula." Trad. Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Costa. *Novos estudos-Cebrap* 91 (2011): 23-52. Web. 20 Jun. 2017.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- Arantes, Marco Antonio. "Estranhos interiores: a loucura em *Triste fim de Policarpo Quaresma*." *Psicologia em estudo* 13.4 (2008): 875-83. Web. 19 Jun. 2018.
- Badinter, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Chai, Marilena. "Uma nova classe trabalhadora." 10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. Kindle ebook file.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- Decca, Edgar Salvadori de. "Tal pai, qual filho? Narrativas histórico-literárias da identidade nacional." *Projeto história: revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* 24 (2002): 87-111. Web. 19 Jun. 2018.
- Dugnani, Patricio. "Medo e mídia na pós-modernidade: o discurso do medo na sociedade de consumo em duas eleições presidenciais." *Anais do congresso ComuniCon 2015*, 5-7 de outubro. Web. 6 Jun. 2018.
- "Efeitos do neoliberalismo." *Rede Brasil atual*. Redação RBA. 14 Apr. 2018. Web. 19 Jun. 2018.
- Freyre, Gilberto. *Casa grande e senzala* (1933). Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- . *Sobrados e mucambos* (1936). São Paulo: Global, 2003.
- Cristiane Barbosa de Lira 195
- Hatoum, Milton. *Dois irmãos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.
- Lehnen, Jeremy. "Machos em crise? A masculinidade nos romances de Daniel Galera." *Do trauma à trama: o espaço urbano na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara, 2016. 273-300.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- Nielson, Rex P. "Fading Fathers: Writing through Patriarchy in Contemporary Brazilian Literature." Diss. Brown University, 2010.
- Peres, Urânia Tourinho. "Macunaíma: o herói sem pai." *Pulsional: revista de psicanálise* 188 (2006): 65-73. Web. 19 Jun. 2018.

Petrillo, Regina Pentagna. "Memória e identidade no romance contemporâneo." *Revista soletras* 22 (2008): 49-57. Web. 5 Jun. 2017.

Rebuzzi, Solange. "A figura do pai na obra Dois irmãos de Milton Hatoum." *Revista Famigerado* 7 (2006). Web. 19 Jun. 2017.

Resende, Beatriz. "A literatura brasileira na era da multiplicidade." *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Rosa, Guimarães. "A terceira margem do rio." *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Santiago, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

—. "O entre-lugar do discurso Latino-americano." *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 11-28.

Schwarz, Roberto. "Nacional por subtração." *Que horas são?* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987. 29-48.

Silva, Cristiane Sabino, e Paulo Cesar Boni. "A trajetória imagética de Lula: de líder sindical a presidente da República." *Discursos fotográficos* 1 (2005): 89-113. Web. 22 Jun. 2017.

Silva, Luiz Inácio Lula da. Interview. "O necessário, o possível e o impossível." *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. Kindle ebook file.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Tezza, Cristovão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004 .