

Universidade Federal Fluminense
Instituto de História
Programa de Pós-Graduação em História

FABRÍCIO LUCAS SAMPAIO MOREIRA ALMEIDA

Vozes da alteridade: diálogos entre história e literatura em Milton Hatoum e Mahmud
Darwich

Niterói
2025

FABRÍCIO LUCAS SAMPAIO MOREIRA ALMEIDA

VOZES DA ALTERIDADE: diálogos entre história e literatura em Milton Hatoum e
Mahmud Darwich

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade
Federal Fluminense como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
História.

Setor Temático: História Contemporânea II

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Francine Iegelski

Niterói
2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A447v Almeida, Fabrício Lucas Sampaio Moreira
Vozes da alteridade : diálogos entre história e literatura
em Milton Hatoum e Mahmud Darwich / Fabrício Lucas Sampaio
Moreira Almeida. - 2025.
127 p.

Orientador: Francine Iegelski.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de História, Niterói, 2025.

1. Milton Hatoum. 2. Mahmud Darwich. 3. Literatura
contemporânea. 4. Temporalidades. 5. Produção intelectual.
I. Iegelski, Francine, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

FABRÍCIO LUCAS SAMPAIO MOREIRA ALMEIDA

VOZES DA ALTERIDADE: diálogos entre história e literatura em Milton Hatoum e
Mahmud Darwich

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Setor Temático: História Contemporânea II

Aprovada em 07 de abril de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Francine Iegelski - UFF
Orientadora

Prof. Dr. Maurício Barreto Alvarez Parada - PUC-Rio

Prof.^a Dr.^a Stefania Rota Chiarelli - UFF

Niterói

2025

Aos palestinos,
cuja existência já é uma memória para o esquecimento.

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos desta dissertação, para mim, significa percorrer as várias veredas que se bifurcaram e, felizmente, se encontraram nestes dois anos de pesquisa. Minha escrita é uma confluência de pessoas, sonhos, encontros e temporalidades.

À Francine Iegelski pela valiosa orientação nesse novo ciclo formativo. Grato pela parceria desde a graduação e espero que esse tenha sido apenas mais um dos vários itinerários que percorreremos juntos.

À Stefania Chiarelli e Maurício Parada pelas fundamentais contribuições na qualificação e na defesa. A leitura atenta, bem como as sugestões e críticas relativas ao meu trabalho deram novos contornos ao meu texto.

À José Lucas Arantes e à Maria Eduarda Cardozo por nossas conversas que me transformam e que definitivamente transformaram essa dissertação. Vocês me mobilizam, e fico muito feliz de saber que nossa vida e nossos interesses de pesquisa se intersectam. Seja pela psicanálise, pela história ou pela ficção, que permaneçamos em busca dos tempos vividos. Se o Real é difícil de ser encarado, pelo menos em nossas trocas sei que é minimamente possível.

Aos meus alunos, que constantemente põem em evidência a necessidade de lutar contra os tempos mortos. Ser professor é estar em constante contato com a alteridade e dar novas formas à história.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, e ao Observatório do Tempo Presente, pela possibilidade de ampliar as minhas redes e minha visão sobre a escrita da história do tempo presente.

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past*

*If all time is eternally present
All time is unredeemable
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present*

*Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden*

(T.S Eliot, *Burnt Norton*)

RESUMO

Essa pesquisa investiga as condições narrativas na história e na literatura a partir da análise comparativa de *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Memória para o esquecimento* (1987), de Mahmud Darwich, obras que engendram reflexões sobre temporalidades. Em ambos, há a mobilização da memória como temática e como estratégia de composição narrativa, visando à transmissão de um legado cultural árabe. Contudo, as tentativas de conexão com o inventário das tradições nas duas obras encontram entraves à medida que as ruínas tornam as experiências do passado cada vez mais fragmentárias. Nesse sentido, toma-se o trabalho com a linguagem, expresso na escrita literária, como um esforço de compreensão e explicação dessa nova experiência temporal do tempo presente, configurada em torno de alguns vetores em comum, como a viagem, o exílio e a violência. A dissertação realiza, por meio da abordagem de História Intelectual, uma aproximação entre os campos da História do tempo presente e da Literatura contemporânea no que diz respeito às formas alternativas de mobilizar e pensar as temporalidades, na medida em que as experiências históricas contemporâneas tensionam e problematizam as concepções mais tradicionais de tempo, levando a uma desestabilização das formas de narrar o passado e o presente. Argumento que esse caráter instável é uma marca da literatura contemporânea, uma expressão multifacetada que, pela montagem do artista, faz emergir um conglomerado de tempos e espaços no agora, propiciando o terreno para que as obras sejam mobilizadas pela historiografia por sua capacidade de inquirirem o passado e o presente a partir de procedimentos estéticos.

Palavras-chave: Milton Hatoum; Mahmud Darwich; Literatura contemporânea; Temporalidades.

ABSTRACT

This research investigates the narrative conditions in History and Literature, through a comparative analysis of Milton Hatoum's *Relato de um certo Oriente* (1989) and Mahmud Darwish's *Memory for Forgetfulness: August, Beirut, 1982* (1987), which engender reflections on temporalities. In both, memory is mobilized as a theme and as a strategy for narrative composition, with the goal of transmitting an Arab cultural legacy. However, the attempts to be in touch with the inventory of traditions in both works are hindered by the fact that ruins make the experiences of the past increasingly fragmentary. In this sense, the work of language, expressed in literary writing, is taken as an effort to understand and explain a new temporal experience, configured around a common ground, such as traveling, exile and violence. Through the Intellectual History approach, the dissertation brings together the fields of history of the present time and contemporary literature in terms of alternative ways of mobilizing and thinking temporalities, insofar as contemporary historical experiences tension and problematize more traditional conceptions of time, leading to a destabilization of ways of narrating the past and the present. I argue that this unstable character is a hallmark of contemporary literature, a multifaceted expression that, through the artist's montage, brings out a conglomeration of times and spaces in a now of knowability, paving the way for the works to be mobilized by historiography because of their ability to investigate the past and the present through aesthetic procedures.

Keywords: Milton Hatoum; Mahmoud Darwish; Contemporary Literature; Temporalities.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Relato de um certo poeta: a literatura de Milton Hatoum	17
1.1 Tempo, modos de usar: a narradora e a urdidura do tempo	18
1.2 “O delicado território do alter”: história e literatura no Eldorado hatouniano	31
1.3 O certo oriente amazônico: a itinerância como espaço de reflexão geográfica	42
2. A atualização de uma catástrofe: a Nakba na literatura de Mahmud Darwich	52
2.1 “Vocês não são daqui”: o exílio palestino no Líbano em Memória para o esquecimento (1987)	60
2.2 A poesia na destruição: o Oriente darwichiano entre o mito e a memória	71
3. Certos orientes em diálogo: Hatoum e Darwich e as formas literárias no Sul Global	80
3.1 Existências espectrais: figurações do tempo e do espaço em Relato de um certo Oriente e Memória para o esquecimento	85
3.2 Língua, modos de usar: a experiência poética no Sul Global em Darwich e Hatoum	97
Conclusão	109
Referências:	118

Introdução

Início esta dissertação com um trecho do conto de Jorge Luis Borges, *O jardim das veredas que se bifurcam*, publicado pela primeira vez em 1944 no compilado *Ficções*. A reflexão sobre o tempo e a história nessa produção ficcional apresenta pontos que considero centrais a serem explorados pelos historiadores em seus trabalhos de tessitura narrativa das ações humanas no tempo.

O jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma¹.

Penso que a narrativa do autor argentino se destaca por duas questões que atravessam a produção historiográfica mais recente e a literatura contemporânea: a tematização do fazer poético e as estratégias de leitura e de escrita das experiências do tempo. Na história borgiana, forma e conteúdo são indissociáveis, visto que as próprias experimentações formais também indicam concepções estéticas e históricas que se desdobram ao longo do texto. Borges se ancora na ficção para complexificar e problematizar as visões mais tradicionais de história, tempo e destino. Sugiro que esse caráter desestabilizador da literatura, em vez de enfraquecer a dimensão epistemológica da História, poderia se tornar a razão de ser da escrita historiográfica, sobretudo para aqueles que se debruçam sobre o tempo presente.

É curioso notar que essa reflexão mais apurada sobre o tempo, apesar de delineada timidamente na historiografia da primeira metade do século XX, toma contornos mais definidos apenas em suas últimas décadas. Michel de Certeau observa categoricamente essa situação ao afirmar que “sem dúvida a objetivação do passado, nos últimos três séculos, fizera do tempo o elemento impensado de uma disciplina que não deixava de utilizá-lo como um instrumento taxinômico”². Das mais diversas viradas epistemológicas ocorridas em finais do

¹ Borges, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Najar. São Paulo: Globo, 1999. Obras escolhidas, vol. 1, p. 50.

² Certeau, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 89.

século, eis a *temporal turn*, um esforço teórico sobre as múltiplas modalidades de apreensão temporal³.

O que se anuncia nesta guinada é a temporalização do tempo, um esforço que procura desnaturalizar a dimensão temporal enquanto um elemento autoevidente da História, o que invariavelmente nos leva ao questionamento acerca do ofício do historiador. Se, de fato, a história é a ciência dos homens no tempo, e ao historiador compete a análise daquilo que aconteceu, algumas questões nos são impostas: quais tempos e sujeitos são mobilizados pela historiografia? Seria possível ao historiador a produção de um conhecimento científico que tivesse como alicerce o reconhecimento da multiplicidade das experiências temporais sem que com isso houvesse o comprometimento da força argumentativa e epistemológica de seu saber? De que maneira a leitura de obras literárias poderia fornecer perspectivas para a apreensão desses tempos desorientados?

É surpreendente constatar o descompasso cronológico da ascensão de outras formas de mobilizar o tempo nas produções de historiadores e artistas. A relegação do caráter compreensivo da literatura, agora alocada no campo das narrativas ficcionais, pode ter sido a salvação dos escritores. O distanciamento entre história e literatura permitiu que esta última se debruçasse sobre a realidade humana em seus próprios termos, antecipando querelas que hoje orientam as discussões dos mais diversos cientistas sociais. Escrever literatura, em um certo sentido, seria escrever a vida, não em sua configuração unidirecional e homogênea, mas em sua faceta múltipla e ao mesmo tempo coletiva, forjada nas contingências históricas e, por isso, abertas ao devir. A literatura é a escritura do devir, pois ela “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot)”⁴. Essa capacidade de produzir uma voz coletiva, acessando o inventário das experiências humanas, coloca em xeque a concepção da ficção enquanto falseamento da realidade ou, ao menos, compreende o processo de ficcionalização como uma operação que visa à construção de um conhecimento profundo de si e do outro.

É por essas searas que Milton Hatoum e Mahmud Darwich caminham. Embora suas trajetórias individuais sejam bastante distintas, a dissertação procura alcançar as veredas em que os autores se encontram. Busco, por outro lado, não recorrer aos caminhos mais óbvios.

³ Ramos, André; Hartog, François; Cezar, Temístocles; Rodrigues, Thamara. Formas de repensar e experimentar a temporalização do tempo e regimes historiográficos. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1–16, 2023. DOI: 10.15848/hh.v16i41.2177. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/2177>>. Acesso em: 1 de mar. 2024.

⁴ Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Gallimard, pp. 29-30, e *L'Entretien infini*, p. 563-564 *apud* Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 13.

Mobilizo dois autores de ascendência árabe por compreender que em suas obras as figurações do tempo tornam possível a proliferação de outros modos de vida e de existência, na medida em que ambos os autores carregam consigo um projeto ético e estético que tomam a alteridade não como um elemento a ser suprimido, mas como parte constitutiva de sua própria identidade. Há a abertura para vários trilhos da história e da memória, e o manejo com a palavra nos dois autores promove uma constelação de tempos e espaços que incidem no agora, desafiando as mais tradicionais concepções de história ao borrarem as fronteiras entre o real e o ficcional, sem com que com isso seja comprometido o conteúdo de *verdade* de seus escritos.

Em linhas gerais, penso que o espaço artístico é um ótimo itinerário para mapear uma cartografia do tempo. Se momentos de crise nas relações entre passado, presente e futuro propiciam o terreno para outras histórias possíveis⁵, as obras de arte podem e devem ser vislumbradas não só como produtos do seu tempo, mas como produtoras de temporalidades. Essa qualidade requer o reconhecimento de duas ideias que são intrinsecamente relacionadas. Em primeiro plano, a de que as relações que os homens estabelecem com a sua própria existência se dão *no* tempo e *com* o tempo de formas não-determinísticas. Além disso, para conseguir dar conta dessas múltiplas possibilidades temporais, é necessário apropriar-se criticamente dos lugares intervalares, rejeitar as hierarquias entre modos de inteligibilidade e povoar nossa realidade com outros seres, incluindo os seres de ficção, iniciativas que podem ser observadas na produção literária dos dois autores.

Reconhecer a existência objetiva de seres de ficção poderia parecer uma aventura reservada aos ficcionistas. Penso que é preciso ir além dessas divisões. Essa é a iniciativa levada a cabo por Bruno Latour em *Investigação sobre os modos de existência*. Movido pela ascensão do negacionismo climático nas sociedades ocidentais, o antropólogo da ciência realiza o mesmo procedimento dos cientistas sociais no contato com o Outro; realiza um catálogo da modernidade, analisa seus pressupostos para, enfim, questionar se, de fato, todas as promessas feitas pelos modernistas se concretizaram.

Para compreender a natureza dos seres de ficção, Latour percorre um caminho pouco habitual, deslocando a análise do campo da linguagem para o da ontologia. O objetivo de Latour é propor métodos de veridicção adequados a diferentes modos de existência, pois ainda que haja pontos de contato entre discursos de natureza distinta, seus modos de inteligibilidade não devem se confundir.

⁵ Hartog, François. *Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Trad. Andréa Souza de Menezes (et. al.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Comparando conflitos de valor dois a dois — o científico e o religioso, por exemplo, ou o direito e o político, ou o científico e o ficcional etc. —, notaremos muito rapidamente que a maioria das tensões (...) resultam do fato de que, para julgar a *veracidade* de um modo, usamos as condições de veridicção de outro modo. Obviamente, isso supõe (será necessário dedicar bastante tempo a essa questão essencial) que se aceite o *pluralismo* dos modos e, portanto, a *pluralidade* das chaves pelas quais se julga sua veracidade ou falsidade⁶.

A ontologia dos seres de ficção é peculiar: ao passo que possuem autonomia, descolando-se de seus produtores, só existem na medida em que continuam mobilizando outros seres para sua realização no mundo. Mas essa não é uma relação unidirecional — engendramos e somos engendrados por esses seres.

Dizer que os seres de ficção povoam o mundo é dizer que eles vêm a nós e se impõem, mas com a particularidade de que necessitam, no entanto, como notou com razão Souriau, da nossa *solicitude*. Nós formamos, diz Souriau, “seu polígono de sustentação”! Seu estatuto próprio é que: “O composto deve se sustentar sozinho”, como dizem Deleuze e Guattari. Mas se não os retomarmos, se não cuidarmos deles, se não os apreciarmos, eles correm o risco de desaparecer para sempre. *Eles têm a peculiaridade de que sua objetividade depende de sua retomada por subjetividades que não existiriam se eles não as tivessem dado...* É estranho, sim, mas não cabe à etnóloga decidir a arte e a maneira daquilo que existe ou não⁷.

A abordagem teórico-metodológica que sustenta em grande medida esta pesquisa é a da História Intelectual. O exercício dessa abordagem pressupõe uma relação do historiador com os textos que não se estabelece no puro procedimento de enquadramento diacrônico das obras. Em ensaio esclarecedor, Dominick LaCapra propõe a história intelectual como um diálogo com o passado, em que a relação entre texto e mundo é acionada com vistas à compreensão das complexas teias que se estabelecem entre as temporalidades, fazendo com que obras do passado permaneçam mobilizadas para além de seu contexto histórico, tendo em vista a capacidade de apresentar questões que vão além das contingências históricas⁸.

Na medida em que “Vida social e individual têm, em parte, uma estrutura textual e são envolvidos em processos textuais que são geralmente mais complexos do que a imaginação histórica está disposta a permitir”⁹, a aproximação entre história e literatura é uma instigante maneira de aferir as maneiras pelas quais as sociedades estabelecem relações com o tempo e com a história. Seria interessante, por isso, analisar os textos tomando como ponto de partida menos os enquadramentos de gêneros, sempre arbitrários, que pela compreensão das

⁶ Latour, Bruno. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos Modernos*. Tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019, p. 27-28.

⁷ *Ibid.*, p. 202. Meu grifo.

⁸ LaCapra, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. *History and Theory*, Oct., 1980, Vol. 19, No. 3 (Oct., 1980).

⁹ *Ibidem*, p. 247. Minha tradução.

modalidades discursivas que se instauram em um mesmo texto. Não se trata de, com isso, afirmar que tudo é ficção, mas de compreender o ficcional como parte integrante e indissociável da produção de conhecimento.

Essa é a perspectiva defendida por LaCapra:

Dizer isso não é advogar pela obliteração de todas as distinções [de gênero] nem oferecer uma compreensão puramente homogênea de uma entidade misteriosa chamada de “texto”. É, na verdade, direcionar a atenção a problemas que são obscurecidos quando se debruça acriticamente sobre o conceito de “reinos de discurso”. Por exemplo, é comum se distinguir história e literatura baseando-se na ideia de que a história lida com o reino do fato enquanto a literatura se move ao reino da ficção. É verdade que o historiador não pode inventar seus fatos ou referências, enquanto o escritor “literário” pode, e nesse aspecto este tem uma margem maior de liberdade. Mas, em outros níveis, historiadores também fazem uso de ficções heurísticas e modelos para orientar suas pesquisas dos fatos, e a questão que tenho tentado levantar é se historiadores estão restritos ao relato e análise dos fatos em seu diálogo com o passado. Por outro lado, a literatura também toma emprestado elementos do repertório factual de diversas maneiras (...) Mesmo quando a literatura tenta “colocar entre parênteses” a realidade empírica ou suspender funções documentais mais comuns, ela se envolve em um trabalho ou prática autorreferencial por meio do qual o texto documenta seu próprio modo de produção¹⁰.

O primeiro capítulo da dissertação tem como objetivo apresentar as discussões sobre temporalidade e narrativa em *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum. No primeiro tópico, atendo-me à análise de algumas linhas narrativas da obra que evidenciam a noção de um tempo desorientado, não-linear, que apostam na memória como forma de organização de um passado irremediavelmente marcado pelas ruínas. É esse mesmo caráter instável e desordenado do tempo que torna pertinente pensar *Relato* como um romance que reflete sobre a experiência histórica, um texto que lança luz às maneiras como os sujeitos temporalizam a sua própria existência, sempre contraditória e aberta ao devir.

Ao refletir sobre temporalidade e narrativa, também mobilizo as formas pelas quais o romance, ainda que esteja ancorado nos clássicos do gênero romanesco, desafia algumas dessas orientações por meio das vozes narrativas, sobretudo a voz da mulher anônima. A escolha da mulher anônima como a voz narrativa que plana sobre todas as outras vozes faz emergir outra experiência de alteridade. A construção da subjetividade feminina faz com que haja uma outra maneira de habitar a linguagem, o que também caracteriza uma relação distinta com o mundo e com o tempo. Em diálogo com algumas perspectivas da teoria crítica feminista, da psicanálise e da filosofia benjaminiana, proponho repensar o enquadramento de *Relato* como um romance de formação.

¹⁰ LaCapra, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. *History and Theory*, Oct., 1980, Vol. 19, No. 3 (Oct., 1980), p. 270.

Nessa mesma seara, ao mobilizar a fortuna crítica do livro é reconhecida na obra de Hatoum uma mescla de gêneros literários que se intersectam na narrativa romanesca e que, por isso, problematizam a urdidura que possibilitaria que seus textos fossem enquadrados no gênero romance. Essa escrita que flerta com o ensaio social mas que se ancora no ficcional produz um texto intervalar, fragmentário, que aposta nos recortes e nas desterritorializações. Nesse sentido, no segundo subtópico, a questão das alteridades é mobilizada como uma estratégia do autor diante do reconhecimento do Outro como um impulso produtivo rumo à compreensão das identidades em trânsito.

No terceiro subtópico do primeiro capítulo, procuro mapear algumas das formas literárias pelas quais o romance apresenta a tradição cultural árabe-amazônica como uma forma de questionar as identidades nacionais fixas, procurando, assim, dialogar criticamente com alguns paradigmas que orientaram a escrita ficcional da literatura brasileira, propondo uma apropriação crítica desta. A itinerância é um dos temas fundamentais para conseguir apreender esse certo oriente plasmado nas terras manauaras, fazendo com que os espaços sejam definidos exatamente por esse caráter móvel e perspectivo.

No segundo capítulo, viso analisar a obra *Memória para o esquecimento*, texto em prosa do autor palestino Mahmoud Darwich. O livro configura-se como um texto de *literatura do real*¹¹ e narra um único dia da invasão do Líbano, 6 de agosto de 1982, sob a perspectiva da resistência dos palestinos às forças israelenses. A reflexão sobre a Nakba palestina no livro vai ao encontro de uma das maneiras de delimitar a abordagem do campo de estudos da história do tempo presente, a dimensão dos “passados que não passam”. A historiografia mais recente sobre a desapropriação e colonização do território palestino pelo Estado de Israel tem definido o caráter processual do empreendimento como *ongoing Nakba*, Nakba em andamento. Procuro demonstrar, nesse sentido, a importância da literatura como um lugar de enunciação dessa experiência histórica, sugerindo alguns dos caminhos utilizados por Darwich para apresentar mais um capítulo do exílio dos palestinos sem que, com isso, recorresse à construção de um relato puramente testemunhal, utilizando a ficção como um dispositivo que problematiza e aprofunda a compreensão sobre o real.

No terceiro capítulo, procuro estabelecer algumas relações entre as obras de Hatoum e Darwich a partir de dois eixos que sustentaram a análise pormenorizada das prosas nos capítulos anteriores: as figurações do tempo e do espaço. Os dois autores produzem reflexões sobre as origens que não tem a ver com uma tentativa de cristalização de um passado

¹¹ Jablonka, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais*. Tradução de Verónica Galíndez. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

idealizado ou recuperação de um paraíso perdido, mas de resignificação, no presente, de sua própria existência, ancorada numa memória crítica diante das várias ondas de esquecimento do mundo contemporâneo. Com isso, fazem habitar no mundo várias existências reais e virtuais, retirando do embaralhamento dessas dimensões sua força poética.

Por fim, realizo algumas reflexões sobre a geografia literária do Sul Global por meio dos dois autores, sugerindo quais foram as estratégias encontradas para extrapolar as categorizações mais rígidas de suas obras, na medida em que ambos procuravam se ancorar em um projeto estético de contornos universais. O esforço em mapear essa cartografia literária tem a ver com a compreensão de que existe um mercado de bens culturais que atravessa a circulação das obras literárias de formas desiguais, especialmente em se tratando de autores de países colonizados¹².

Ainda assim, é possível constatar que Darwich e Hatoum integram, em algum sentido, o cânone, e a leitura de suas obras no presente reacende a questão sobre a possibilidade de compreensão, por meio de obras artísticas, de nossos tempos desorientados. Essa capacidade de atualização tem a ver com um trabalho com a língua que reverbera a tradição, ao passo que instaura a modernidade literária. Argumento, por sua vez, que há três eixos que tornam possível estabelecer na literatura dos autores uma articulação complexa entre o particular - a trajetória dos indivíduos tomados pela violência colonial - e o universal: o silêncio, a errância e o sonho diante de um real avassalador. Nessas implicações, é possível ouvir as vozes da alteridade que compõem a dissonante melodia de nosso presente.

¹² Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

1. Relato de um certo poeta: a literatura de Milton Hatoum

Poesia: procura de um agora e de um aqui.

(Octávio Paz, O Arco e a Lira)

Milton Hatoum é um dos grandes nomes da literatura contemporânea brasileira que tem se destacado por estratégias de composição que problematizam o tempo e a narração à medida que também exploram tematicamente a escrita literária como um esforço de compreensão de um mundo irremediavelmente marcado pelas ruínas. Em suas obras, é possível observar um diálogo profícuo entre os campos das ciências humanas, da filosofia e das artes contemporâneas, conformando uma literatura que se alicerça também num intenso trabalho de pesquisa.

Isso não é arbitrário. A busca pelo significante adequado ou por um encadeamento preciso de ideias em Hatoum vai além de um mero exercício estético; é, de fato, uma visão de literatura que a concebe não como seara do prazer diletante, mas como espaço em que se proliferam outros modos possíveis de existência no tempo. A exploração dessas múltiplas possibilidades que reverberam em sua prosa vem, antes de tudo, de sua prática de leitura¹³: de Borges a Edward Said, o escritor manauara se apropria criticamente dos diferentes textos da tradição, produzindo uma síntese que acena ao passado tomando-o como ponto de referência para a produção de novos horizontes literários.

Por isso, penso que há um sentido histórico na produção hatouniana que se desdobra em dois planos, um intrínseco e outro extrínseco às obras. Este se refere ao contexto de produção de seus textos, que conscientemente evocam autores e temas clássicos da literatura, passeando também pelo campo das Ciências Humanas e Sociais. Aquele, por sua vez, se dá no interior de seus romances, na medida em que os enredos expressam uma reflexão sobre a história e os diferentes modos de articulação do tempo. A historicidade se revela no desvelamento dos dilemas que engendram a vida humana, se desdobrando também na maneira como os sujeitos experimentam o tempo ou, em outros termos, temporalizam sua própria existência.

Ainda que grande parte dos enredos tenha como pano de fundo os dramas políticos das terras manauaras, isso não se traduz numa literatura de cunho panfletário ou “missionária”.

¹³ 451 MHz. #100 - Relatos de um certo autor — Milton Hatoum. Entrevistado: Milton Hatoum. Entrevistador: Paulo Werneck. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 24 nov. 2023. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7iTjS0epH11843xHiH756S>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Longe de realizar romances de tese, Hatoum procura instigar a indagação no leitor de seus romances. Há um caráter enigmático em sua urdidura que nos leva a questionar quais são as veredas pelas quais suas personagens caminharão, quais são os tempos e sujeitos mobilizados em sua narrativa e, por fim, de que forma alcançar a verdade diante da multiplicidade de perspectivas que emergem em torno de uma experiência social cada vez mais fragmentada.

1.1 Tempo, modos de usar: a narradora e a urdidura do tempo

Muitas das tendências que figuram na narrativa hatouniana se relacionam com seu engajamento no mundo literário desde tenra idade. Em diversas entrevistas, bem como em algumas de suas crônicas e ensaios, o autor destaca a importância da contação de histórias e da educação como dois alicerces da capacidade imaginativa que deságuam em sua produção literária. Hatoum se vê, nesse sentido, como um tributário dos narradores de sua infância e dos escritores modernos, estes apresentados ora pelos professores de literatura de sua época ginásial ora pela própria comunidade intercultural daquele certo Oriente manauara. Evocando a tradição, o autor é modesto ao afirmar que não inventa nenhuma estratégia narrativa que já não possa ser identificada em seus antecessores:

Não morde a isca da inovação formal que significa apenas um exercício de estilo. Na verdade, muita coisa do que se diz inovador é algo que já foi feito. Por exemplo, afirmar que um texto não linear é inovador é uma piada. A *Ilíada* não é linear, nenhum romance de Balzac caminha em linha reta. E escrever sem pontuação é algo que vem de Joyce. Osman Lins percebeu o impasse da vanguarda e optou por uma narrativa que inovava em sua estrutura, e não na sintaxe. Quando escrevo, olho para a nossa tradição e para alguns livros que conheço das literaturas do Ocidente e do Oriente. Vejo a tradição como um patrimônio da humanidade. Quando você lê um conto de Machado de Assis, você lê Voltaire e Shakespeare. Num romance de Stendhal há toda uma biblioteca lida pelo narrador. O mais importante não é perseguir uma inovação a todo custo, e sim escrever o que de fato passou por uma experiência verdadeira¹⁴.

A busca por um relato de uma “experiência verdadeira” nada tem a ver com a precisão exaustiva que alguns dos romances da literatura real-naturalista do século XIX recorriam, convém pontuar. Fazer surgir a experiência por vias da escrita em Hatoum significa recorrer ao diálogo sempre difuso e multifacetado com os textos clássicos, fazendo desse coral a condição de emergência de uma nova sinfonia. É, portanto, uma escrita que se debruça sobre a experiência histórica, nos termos de Walter Benjamin: “matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se [com] dados acumulados, e com frequência

¹⁴ Barreto, Francismar; Pires, Maria Isabel; Pires, Mônica; Simões, Sara. Entrevista com Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 28, p. 141–147, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9109>>. Acesso em: 16 jun. 2024.

inconscientes, que afluem à memória”¹⁵. Essa reorganização dos discursos do arsenal cultural é o que possibilita compreender a prosa de Hatoum como uma polifonia, um encontro de vozes que, sob o jugo da inventividade do escritor, concretiza uma posição de destaque à obra. Como afirma o filósofo Mikhail Bakhtin:

Ao lado das contradições internas do próprio objeto, revela-se ao prosador também o heterodiscurso social em torno dele, aquela mescla babilônica de línguas que passa em torno de qualquer objeto: a dialética do objeto se entrelaça com o diálogo social em torno dele. Para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, “não ecoam”¹⁶.

Acredito que a concepção do romance como uma obra inerentemente polifônica é muito adequada para caracterizar a escrita de Hatoum, sobretudo no seu primeiro romance. Em *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, a profusão de vozes não é dissimulada, mas reforçada pela forma narrativa que remete às *Mil e uma noites* de Sherazade. Como uma espécie de colcha de retalhos, os capítulos são narrados por personagens que estão imbricados nas tramas de uma família de imigrantes árabes que se estabelecem no Norte brasileiro em finais do século XIX e início do XX. Dividido em oito capítulos, o texto é constituído pela transcrição, em cartas, das falas daquela que dá início ao relato e de seus familiares e amigos¹⁷. Mesmo havendo a divisão entre capítulos, não há exatamente uma separação entre os discursos, de forma que um relato está contido em outro, como aponta Francine Iegelski:

Assim, no encadeamento do romance, a segunda voz é a de Hakim (um dos filhos de Emilie), que está dentro da voz da narradora; a terceira voz é de Dorner (curioso imigrante alemão que vivera em Manaus e era amigo da família de Emilie), dentro da voz de Hakim; a quarta voz pertence ao marido de Emilie que está por sua vez dentro da voz de Dorner; a quinta voz pertence a Dorner, que logo volta a ser a voz de Hakim; a sexta voz é a da narradora, que conta do seu retorno a Manaus e fala sobre a morte de Emilie; a sétima voz é a de Hindié (amiga de Emilie que lamenta sua morte); a oitava voz é a da narradora, que desfecha o relato como o resultado de um pedido¹⁸.

¹⁵ Benjamin, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3, p. 105.

¹⁶ Bakhtin, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance” In _____. *A teoria do romance*. Vol. I. A estilística. São Paulo: Ed. 34, 2015, p. 51.

¹⁷ Embora Hatoum construa uma narrativa que remete àquilo que os escritores do XIX realizavam com vistas à produção de um efeito de real, alguns elementos estruturais demonstram rotas de fuga que problematizam as mais tradicionais formas romanescas. A estrutura epistolar, por exemplo, é um indício de um romance que não escamoteia o caráter dialógico da escrita, utilizando a heterodiscursividade como recurso que cria uma relação de solidariedade entre leitor e escritor. Renato Cabral Rezende investiga as maneiras pelas quais o gênero carta realiza a progressão textual no romance, defendendo que a referência metadiscursiva é a condição para o desenrolar dos enredos e a criação de uma ambiência memorialística. Cf. Rezende, Renato. Referência metadiscursiva no gênero carta pessoal no interior do romance: um estudo de caso. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 12, n. 3, p. 813–838, set. 2012.

¹⁸ Iegelski, Francine. *Tempo e memória, literatura e história: alguns apontamentos sobre Lavourea Arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 70.

Afinal, quem é a dona da voz que engendra todas as outras vozes no romance? Adotada pela família, esta é uma das personagens cujo nome não é revelado. Tal estratégia talvez tenha como intuito o deslocamento da posição do narrador como enunciador onisciente, levando o leitor a assumir o papel ativo de urdidor do enredo. Nesse mesmo caminho, a junção de vozes é uma característica que desestabiliza a linearidade da narração, levando à compreensão de que o que está sendo narrado não parte de uma enunciação acabada e completa em si mesma, mas que só é compreensível por sua dimensão coletiva.

Essa condição de uma autoria compartilhada entre os diversos narradores e também leitores do romance é um elemento que estabelece *Relato* como um dos mais expressivos romances contemporâneos. Trata-se não somente de uma característica formal, mas de uma concepção política de literatura que reforça o seu caráter contingente e histórico: literatura é aquilo que ela se tornou, e o discurso literário nada mais é que o produto dessas tensas e complexas teias entre passado, presente e futuro, entre escritores e leitores. Reconhecer esse diálogo com o passado e com o outro é ao mesmo tempo forjar novos futuros à escrita e também à leitura.

Definir a literatura de Hatoum tem sido um desafio à crítica literária, principalmente se levada em consideração uma certa preocupação do próprio autor em controlar a recepção de sua obra, como aponta Stefania Chiarelli¹⁹. Como uma forma de recusa às categorizações generalizantes que agregam produções muito distintas, a estratégia de Hatoum é reforçar quais são as suas bases, deixando aberta a sua própria torre de Babel literária àqueles interessados. Esse movimento produz um duplo desdobramento: permite que o autor reconheça os limites e potencialidades de sua própria escrita, compreendendo-a como um refluir de vários outros

¹⁹ Chiarelli, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 73. Chiarelli argumenta a partir de entrevista de Hatoum a Susana Scramin que “é possível constatar o desejo (frustrado) do autor de controlar a criação, estabelecendo com ordem e rigor o andamento do processo criativo. Tal ânsia de domínio se estende à própria recepção de sua obra, uma vez que Hatoum não se furta a dar pistas sobre seu modo de fabricar a escrita, aí incluindo o vasto elenco de predileções e influências (...) Na qualidade de professor e crítico, Hatoum inúmeras vezes sucumbe à tentação de esmiuçar em detalhes as entranhas de sua própria obra, diminuindo o espaço da imaginação e do devaneio do leitor”. Apesar de essa percepção ter sido compartilhada há quase duas décadas, concordo com as reflexões da autora. Até o ano de 2022, uma pequena parcela da fortuna crítica de Hatoum estava disponível no site <http://miltonhatoum.com.br>, o que já expressa uma certa tentativa de delimitação, por parte do autor, das maneiras pelas quais sua obra deve ser lida. Sugiro ainda que esse impulso em Hatoum se relacione com as calorosas discussões sobre a função da Literatura e sua dimensão política, temática bastante presente em entrevistas concedidas pelo autor. O exemplo mais recente desse engajamento enquanto escrevo essa dissertação é o caso de censura ao livro de Jeferson Tenório, *O avesso da pele*, por parte de uma escola pública do Rio Grande do Sul que recusou a distribuição da obra embora ela estivesse no Plano Nacional do Livro e do Material Didático do Ministério da Educação (PNLD - MEC). A iniciativa levou uma série de artistas, incluindo Hatoum, a assinar uma petição contra a censura à literatura. Cf. APÓS censura, Jeferson Tenório recebe apoio de 250 artistas e pensadores. *ICL Notícias*, 04 mar. de 2024. Disponível em: <<https://iclnoticias.com.br/apos-censura-tenorio-recebe-apoio-250-notaveis/>>. Acesso em: 16 jun. de 2024.

textos, e, ao mesmo tempo, estabeleça, mesmo que sensivelmente, quais as formas possíveis de interpretação de suas obras²⁰.

Em se tratando das múltiplas influências que configuram a escrita de Hatoum em *Relato*, é possível notar que a escrita memorialística remete às estratégias de Marcel Proust em *A busca do tempo perdido*. O tempo da narração não segue o ponteiro dos relógios, mas os meandros da memória. O primeiro capítulo já se inicia em um espaço e tempo indeterminados. Aos poucos, compreende-se que se trata da narração de uma personagem que volta ao seu lugar de infância, embora ainda não se possa afirmar quem é ela e em que momento ocorre esse retorno.

Um esforço de organização cronológica seria trabalhoso e talvez inócuo, na medida em que a imprecisão diante dos variados discursos é a única certeza possível em *Relato*, mas, ao tomar algumas das linhas narrativas mais expressivas do romance, observa-se que a narração já começa se encaminhando para o final: a protagonista retorna a Manaus à procura de Emilie, a matriarca da família, depois de um longo período de ausência. Algumas páginas à frente, ainda em seu relato, é revelada ao leitor a morte de Emilie um pouco antes do retorno de seu filho Hakim. Somente no sexto capítulo, quando a narradora-protagonista retorna como voz narrativa, é que se discorre sobre as circunstâncias da morte da matriarca árabe, ocorrida também às vésperas de seu retorno.

Além da ambiência memorialística muito expressiva dos romances modernos do século XX, ao refletir sobre seus romances, Hatoum procura inseri-los na tradição dos *Bildungsroman*, romances de formação, gênero emblemático por centrar suas linhas narrativas em personagens que nascem e se desenvolvem imersos em um universo já espoliado de experiência. O herói moderno seria aquele que mergulha no mundo em ruínas em busca de sua própria identidade. Movimento perigoso, a imersão rumo à compreensão de quem se é leva as personagens ao reconhecimento de um mundo fragmentado, mas que não é obrigatoriamente articulado como um entrave imobilizador. É justamente o percurso traçado pelo herói que constitui o cerne do romance, isto é, sua aventura. Como afirma Franco Moretti:

Assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias: e a prosa prospectiva é perfeita para a aventura, sintaxe e trama movendo-se em conjunto. Não estou certo de que exista um ramo principal na família de formas a que chamamos

²⁰ Essa tentativa de ancoragem na tradição literária fica clara quando Hatoum informa que o manuscrito de *Relato de um certo Oriente* foi lido por grandes críticos, como Davi Arrigucci, Leyla Perrone-Moisés, Alfredo Bosi, Irleamar Chiampi, João Alexandre Barbosa. Cf. Companhia na Educação. Companhia no vestibular - trajetórias e carreiras com Milton Hatoum. YouTube, 14 jun. 2024. 27min27s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cn08Z1nEjBY&list=PLej6jahmLZDIiv_g88B3u78I9AVWaqJNZ&index=4>. Acesso em: 15 jun. 2024.

romance, mas se há, é esta: seríamos capazes de reconhecer a história do romance sem o modernismo ou mesmo sem o realismo; sem aventuras em prosa, não²¹.

As aventuras traçam o percurso decisivo do protagonista do *Bildungsroman*, que, diante da aceleração do tempo moderno, é confrontado com uma série de desafios que, por fim, serão integrados à sua experiência rumo à integração social. Nos romances de formação, ser herói é aprender a ser *homem*, como bem apontam as primeiras definições desse novo subgênero literário em diferentes línguas europeias²².

O que aconteceria caso a protagonista da narrativa fosse uma mulher? Esse é o questionamento brilhante de diversas escritoras, reunidas por Cristina Ferreira Pinto em ensaio sobre o cenário do gênero em terras brasileiras. À guisa de introdução, a autora mobiliza a revisão dos clássicos pela crítica literária feminista, identificando a dificuldade de enquadrar uma mulher como a narradora ou protagonista do *Bildungsroman*, na medida em que existe uma

incompatibilidade entre a personagem que cresce e se desenvolve como pessoa e o mundo à sua volta. Para a mulher, a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade (...) enquanto o herói do “Bildungsroman” passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao status quo, colocando-se em uma posição marginal²³.

Tomar algumas das características que figuram no romance de aprendizagem, tais como a infância da personagem, a relação com o mundo exterior e a busca por uma autorrealização é um exercício interessante que revela os motivos pelos quais as mulheres, caso fossem alocadas ao centro da narrativa, estariam fadadas a um destino muito distinto dos heróis do gênero. Ajustar-se significaria manter-se nos confins da vida privada, exercendo os papéis socialmente impostos de mãe ou de esposa. Qualquer tentativa de ruptura com essas condições levaria a um fim trágico ou incerto, em que a possibilidade de uma certa integração estaria condicionada ao fato de manter-se amarrada às estruturas que as aprisionam.

Buscando rotas de fuga, algumas autoras como Annis Pratt, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch propõem uma redefinição do gênero a partir da categoria *romances de renascimento e transformação*. Em linhas gerais, trata-se de um conjunto de textos que tomam as características do romance de formação, subvertendo-o na medida em que abre caminhos para outros destinos às protagonistas femininas, ainda que reconheça a incompatibilidade entre sua

²¹ Moretti, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, n. 85, 2009, p. 205.

²² Jost, François. “La Tradition du Bildungsroman”. *Comparative Literature* 21 (Spring 1969): 97-115; Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: the Female "Bildungsroman" in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang, 1986 *apud* Pinto, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 11.

²³ Pinto, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 13.

integração na sociedade moderna e sua realização pessoal. Por isso, nos romances de renascimento, a mulher “está disposta a abrir mão de um determinado sentido de ‘integração social’ para alcançar algo mais valioso e satisfatório - a integração do EU”²⁴.

A busca por sua própria identidade em um universo que nega tal possibilidade é tortuosa para a protagonista feminina, como pode ser observado no primeiro romance de Hatoum. Talvez por isso a evasão seja um recurso utilizado na escrita do relato da narradora. A descrição minuciosa dos objetos da Parisiense ou dos cenários da cidadela se contrapõem à evasiva narração sobre o passado daquela que organiza todas as versões dos episódios vivenciados pela família. Trata-se de uma forma de suspensão que leva o leitor a indagar de forma mais contundente quem é, afinal, aquela que dá forma aos conflitos de uma família árabe em terras manauaras; indagar também se seria possível confiar naquilo que é apresentado por alguém que se encontra desterritorializada, alguém que emerge de formas bastante furtivas ao longo dos relatos.

Dorner falava muito baixo, quase murmurando; e sempre que a chuva golpeava a cúpula com mais intensidade, ele alterava um pouco o registro da voz, enquanto arregalava os olhos e esfregava um lenço no rosto salpicado de suor. Às vezes parecia sentir falta de ar, pois respirava erguendo o tórax e a cabeça. Havia uma certa agonia nesse gesto que servia de pausa quando tocava em assuntos melindrosos. Contou-me sucintamente, e em pinceladas que saltavam anos, algo de sua longa permanência em Manaus. A sua discrição ajudou-me a silenciar sobre a minha vida. Ao notar um quê de curiosidade nos seus olhos, apressava-me a perguntar alguma coisa, fingindo interesse, pinçando um detalhe que havia escapado. Mas ao tentar me esquivar de sua curiosidade, acabava enveredando por trilhas indesejáveis de sua vida. Conversar era roubar uma crença, violar um segredo do outro. Para quebrar o silêncio e evitar uma revelação, recorriamos ao destino de amigos²⁵.

Recorrer ao destino de amigos como uma forma de fugir de si mesmo significava também recorrer a um outro tempo e a um outro espaço, elemento comum entre a escrita da narradora de *Relato* e do autor da obra, Hatoum. A escrita das memórias, tanto na mulher inominada quanto no, agora, escritor renomado, tinha a ver com a busca de um distanciamento de seu próprio presente ou pelo menos com uma tentativa de compreendê-lo em perspectiva. Afinal, como bem relembra o destinatário das cartas no romance, “a vida

²⁴ Embora a autora pense o lugar da escrita a partir da autoria feminina, acredito que seja possível compreender o romance hatouniano a partir desses referenciais teóricos na medida em que dialoga com aquilo que a crítica literária feminista francesa chama de *écriture féminine*, como proposto por Hélène Cixous. Trata-se menos de estabelecer uma identidade essencializada às mulheres empíricas, mas de conceber o feminino como um princípio lógico que coloca em xeque o pensamento binário, apropriando-se das características que compõem o Outro em vez de suprimi-las. Nas palavras de Pinto, a escritura feminina seria “uma prática libertadora se se lembrar que não exclui o Sujeito masculino; se privilegia o ‘feminino’ é porque este representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental e, por outro, porque o ‘feminino’ identifica-se com o Sujeito capaz de *menos* reprimir seu componente ‘masculino’ do que o Sujeito ‘masculino’ reprime o seu ‘feminino’” (p. 21).

²⁵ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 131.

começa verdadeiramente com a memória”²⁶, e na dinâmica da rememoração é possível um relance mesmo que provisório de si mesmo e do outro, uma confrontação entre identidade e alteridade.

Isso, por sua vez, envereda pela busca de um outro uso do tempo e também por uma outra experiência com a linguagem, na medida em que ela não é usada como simples meio de comunicação, mas como fundamento existencial, o que põe em jogo as próprias categorias que constituem a linguagem humana²⁷. Se existe uma proliferação de vozes no relato, é significativo também que haja muitas zonas de silêncio, em que o não-dito não é apenas um símbolo da impossibilidade de alcançar o Outro em sua completude, mas um aspecto que diz respeito à identidade daquela responsável por arrematar todos os discursos em seu próprio relato.

O silenciar da narradora, por isso, parece apontar para dois planos interpostos: em um, há uma reflexão sobre a própria linguagem, em que a verborragia dos discursos é contrastada com as lacunas da narração, que abarcam as experiências que carecem de significação mas que ainda assim habitam a linguagem; no outro, há uma reflexão acerca da relação entre ser e linguagem que nos leva a pensar no papel da narradora.

Enquanto figura feminina, a mulher sem nome representaria uma negatividade: o não-dito, o não-todo²⁸. Mas é justamente essa posição que torna possível encontrar

²⁶ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 22.

²⁷ Muitas dessas reflexões partem de uma releitura do pensamento de Walter Benjamin realizada pela filósofa Isabela Pinho, que mapeia de forma instigante a presença da figura feminina nos escritos do alemão como um sintoma de uma outra maneira de habitar a linguagem e o tempo. A distinção entre linguagem como *Medium* ou *Mittel*, esboçada em Benjamin no ensaio de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” é central na crítica à concepção da linguagem como mero instrumento de comunicação, tendo em vista que o filósofo visa à linguagem em sua concepção mais ampla, em que subsiste a ideia de elementos que estão fora do âmbito da significação humana, mas que ainda habitam a esfera da linguagem na medida em que não existe nada fora dela. A linguagem como *Medium* é essa esfera mais ampla, o lugar que abarca a “essência linguística” das coisas, que vai muito além de seu conteúdo linguístico em si. Pinho faz dialogar esse ensaio com *Metafísica da Juventude*, também de Benjamin, em que ele evoca as figuras da prostituta e da lésbica como emblemas dessa linguagem como “puro meio”. Nelas, não há a intenção de comunicar algo, visto que são figuras femininas cuja relação com o mundo não se dá em função do cumprimento dos papéis sociais historicamente impostos a elas, o que leva a uma outra relação com a linguagem, com o prazer e com o tempo. Representam, nesse sentido, uma rota de fuga à linguagem masculina e sua verborragia sufocante, utilitarista, a que Benjamin se refere em 1916 como a língua do tribunal. Cf. Pinho, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023.

²⁸ Proposição presente nas fórmulas de sexualização de Jacques Lacan. Partindo de uma releitura do mito da horda primitiva que explica a origem da civilização e da cultura em *Totem e Tabu* de Sigmund Freud, Lacan interpreta que é nesse momento em que se instaura uma relação indissociável entre lei e falo. Já em Freud subsiste tal ideia, na medida em que ele identifica a falta fálica como o princípio dinâmico da libido, cujo desenvolvimento sexual do homem é orientado pelo medo de perder seu pênis e o da mulher pela vontade de tê-lo, o que realiza por meio de seu marido ou filho. Em suas fórmulas de sexualização, Lacan se apropria do pensamento freudiano, concebendo o homem e a mulher como instâncias lógicas que operam dentro da função fálica. Uma vez que a mulher não possui o falo, ela seria o não-todo, o Outro, a negação da lei universal que instaura a cultura e a organização social. Vale lembrar que, por se tratar de categorias lógicas, não se referem a identidade empírica mas a uma posição subjetiva diante da linguagem, o que nos permite inferir que indivíduos de diferentes gêneros podem estar inscritos na fórmula do “homem” ou da “mulher”.

alternativas diante de uma série de imposições que o mundo moderno apresenta. A narração da mulher anônima não teria a intenção de comunicar algo, posição fálica, mas a de usar a linguagem como forma de desatar o nó entre o dito e o indizível, de usar as temporalidades contra o tempo vazio e linear, exatamente pela escolha deliberada de abdicar de sua integração social em prol à integração de seu Eu.

A impossibilidade de integração social faz lembrar aquilo que Cristina Pinto e diversas outras autoras compreendem como o final truncado das mulheres em romances de formação:

Verifica-se então que o final “truncado” de muitos “Bildungsromane” pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência. Essa forma de rejeição ‘muda’ é observada não só em romances de aprendizagem, mas também em outras formas narrativas nas quais o desenvolvimento da protagonista leva-a ao suicídio ou à loucura (...) O suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real²⁹.

Nesse sentido, a dinâmica de rememoração realizada pela narradora parece ser também uma forma de resistência a um tempo vazio, à proliferação de discursos que demarca a entrada da linguagem humana em sua era pós-adâmica, momento de cisão em que as palavras e as coisas já não mantêm sua relação de homonímia³⁰. A narradora, nessa delicada relação entre o silenciar e o falar, realiza uma urdidura do tempo que a insere no mundo e que desvela também o caráter vacilante de sua própria existência, análoga à sua narração: lacunar, em que só é possível enunciar a partir do reconhecimento de que qualquer tentativa de ultrapassar a barreira intransponível da linguagem que a separa do Outro levaria à falha.

Como bem aponta Walter Benjamin, “A linguagem não porta a alma das mulheres porque elas não confiam nada a ela”³¹, e é seguindo essa tônica que a mulher inominada, ainda assim, conta histórias, tornando-se guardiã de um passado inalcançável em sua totalidade, mas que é constantemente rememorado no presente da narração de seus interlocutores. É essa dimensão inefável que caracteriza a experiência feminina com a linguagem, em que se abre espaço para o olvido, o incerto, o inconsciente - aquilo que escapa. Sendo “falante do que foi falado”³², a narradora conta histórias num diálogo com o tempo que não é diacrônico, mas sincrônico: as temporalidades são dobradas e desdobradas ao bel prazer daquela responsável por organizar os discursos.

²⁹ Pinto, Cristina Ferreira. *Op. cit.*, p. 17-18.

³⁰ Benjamin, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: Benjamin, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico).

³¹ Benjamin, Walter. “Metafísica da Juventude”. Trad. de Isabela Pinho. In: Pinho, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 287.

³² *Ibidem*, p. 287.

Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos³³.

As formas outras de uso do tempo na produção artística de Hatoum dialogam abertamente com a teoria psicanalítica. Como disserta Safatle a partir de Jacques Lacan, a história é a espinha dorsal de uma série de estratégias clínicas, tendo em vista que o discurso do analisando faz emergir um novelo de tempos entrecruzados³⁴. A preocupação da análise não é a de posicionar diacronicamente os eventos descritos pelo paciente, mas a de reinscrevê-los em uma determinada narratividade que torne possível a perlaboração de seu sofrimento. Trata-se, portanto, de um trabalho de tramar e retramar sua própria história, retirando a poeira dos velhos arquivos da memória para dotá-los de vida, de significado.

Em *Relato*, não é fortuita a posição da narradora-anônima em uma clínica psiquiátrica, embora isso só seja revelado nas últimas páginas. Em sua estadia, a “Sherazade amazônica”³⁵ escreve cartas ao seu irmão e decide voltar ao seu lugar de origem, mesmo admitindo que esse retorno não a leve a uma solução esclarecedora do motivo que a levou à internação. Na verdade, o que se observa é o intento de resgate de um objeto perdido, mas que leva a uma trajetória difusa percorrida pela personagem, visto que não se sabe exatamente o que se perdeu. É precisamente essa incerteza sobre aquilo que foi deixado para trás que produz uma narrativa que flerta com a melancolia.

Sigmund Freud, em célebre ensaio publicado em 1915, observa uma íntima relação entre o enlutado e o melancólico, na medida em que ambos são marcados pelo processo de perda. Contudo, a melancolia é um fenômeno mais impreciso diante da dificuldade no mapeamento das raízes desse sofrimento. Enquanto o luto por alguém ou por algum ideal é facilmente identificável por irromper diante de uma proeminente perda do objeto amado, a melancolia se produz diante de várias linhas de força, e a dificuldade de elaborar a travessia

³³ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 165.

³⁴ Safatle, Vladimir. História, memória e o trabalho de luto do conceito. In: Milán-Ramos, J. Guillermo Milán-Ramos; Leite, Nina; Aires, Suely. (Org.). *A Historicidade não é o que se espera*: caso, ficção e poesia em psicanálise. 1ed. Campinas: Mercado de Letras, 2017

³⁵ Chiarelli, Stefania. “Sherazade do Amazonas - a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente”. In: Cristo, Maria da Luz Pinheiro de (org). *Arquitetura da memória*: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Universidade Federal do Amazonas: UNINORTE, 2007.

pelo sentimento melancólico se estabelece em função do retorno a um Eu que já não se reconhece, na medida em que sua identidade se torna um espelho do objeto de desejo. O investimento libidinal que é interrompido com a perda do objeto não se dissipa, mas retorna ao Ego, que, por sua vez, se transforma nessa relação. O sujeito melancólico, ao desejar o Outro, perde a si mesmo.

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que parece requerer várias condições para sua consecução. O investimento de objeto provou ser pouco resistente, foi suspenso, mas a libido livre não se deslocou para um outro objeto, e sim se retirou para o ego. Lá, contudo, ela não encontrou um uso qualquer, mas serviu para produzir uma identificação do ego com o objeto abandonado. Desse modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância como um objeto, como o objeto abandonado. Assim, a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa amada em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação³⁶.

Em apresentação do ensaio freudiano, Maria Rita Kehl realiza um bom panorama sobre seu estado da arte, identificando também algumas das influências em que o psicanalista alemão se debruçou para a formulação clínica da melancolia. Estudioso das bases do pensamento ocidental, é possível notar os ecos da mitologia e filosofia greco-romanas na construção conceitual do melancólico por Freud. Do ponto de vista psicanalítico, a melancolia e seu outro pólo, a mania, seriam resultados de uma des fusão de Eros e Tânatos, entidades representativas das pulsões de vida e de morte respectivamente.

Dentre as lacunas localizadas pela autora, convém citar a ausência de referência à longa tradição que vinculava a melancolia à criação artística. Em Aristóteles, o homem de gênio era movido por ímpetos de desejos violentos e que, por carregar consigo o peso do mundo em seus ombros, estaria mais propenso à criação³⁷. Freud não estabelece tal relação, afastando-se das tendências que concebem a patologia como condição para a produção estética, mas, ao suspender o diálogo com os clássicos, confina a melancolia à análise da vida privada, familiar, perdendo de vista a enigmática relação que se estabelece entre o homem e a cultura³⁸.

³⁶ Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2020, s/p.

³⁷ Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007.

³⁸ Um bom ponto de partida para compreender os discursos da tradição ocidental sobre a melancolia pode ser encontrado no ensaio de Jean Starobinski, *A tinta de melancolia*. Nele, o autor mapeia a história do tratamento da melancolia desde os clássicos, versando também sobre outros fenômenos análogos a ela, como a nostalgia. Enquanto no pensamento clássico toda patologia mental teria sua causa na hipotética bile negra, fazendo com que a melancolia integrasse os sintomas das mais variadas doenças, com a recém institucionalizada psiquiatria do século XIX perdeu-se a certeza acerca das raízes do sentimento melancólico, circunscrevendo-o como um sintoma da depressão cuja origem permanece desconhecida.

A reflexão aristotélica sobre a melancolia está em consonância com a medicina antiga e a teoria dos quatro humores que definiam a personalidade do indivíduo e suas patologias. De acordo com o médico e filósofo romano Cláudio Galeno, o melancólico era aquele constituído pela bile negra - regido por Saturno, o mais distante dos planetas outrora descobertos -, o que o tornava propenso a ser “quase no mesmo instante muito quente e muito frio”³⁹. Embora essas formulações tenham sido desmanteladas com a institucionalização das ciências médicas no século XIX, é interessante visualizar uma certa continuidade desta tônica no pensamento filosófico dos modernos. A habilidade de estar em dois pólos opostos foi traduzida na Modernidade como a condição *sine qua non* do artista e também do louco:

(...) é essa mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética. Ou seja: a “tornar-se outro” (Aristóteles) – como Madame Bovary, de Flaubert! Esse era o modo como os antigos entendiam a capacidade do poeta de inventar o que não existia. O outro modo de “tornar-se outro” seria a loucura. Por isso, para dominar esse outro que os habitava, alguns melancólicos, da Antiguidade até o apogeu da Era Moderna, vieram a público descrever sua experiência, ou escrever a partir dela. Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que *teria perdido seu lugar no laço social* e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem⁴⁰.

Em um certo sentido, poderíamos conceber a escrita da narradora-anônima de *Relato* como uma tentativa de travessia pelo sentimento melancólico. Esse impulso já começa na própria clínica psiquiátrica: à medida que lia as cartas de seu irmão, procurava dar forma àquilo que fazia parte de seu inventário pessoal, ainda que tais tentativas tenham sido falhas em um primeiro momento. Reconhecendo esses impasses, a personagem faz uma colagem a partir de rascunhos descartados, como se a montagem fosse a expressão de sua própria experiência fragmentada em vida, mas que *ainda poderia ser significada*, visualizada como a expressão de um rosto em construção:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granitos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou

³⁹ Pigeaud, Jackie. Prólogo. In: Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolia* (problema XXX). Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 71.

⁴⁰ Kehl, Maria Rita. Melancolia e criação. In: Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2020, s/p.

estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência⁴¹.

É importante fazer a ressalva de que não se trata de uma narradora mergulhada na melancolia. Isso levaria à criação de uma narrativa morosa, em que a personagem cederia aos impulsos tanáticos, criando uma imagem autorrecriminatória de si, vitimista. Não é o que se observa. Penso que o relato dessa mulher já é uma forma de sublimar suas experiências de abandono, apostando no potencial da palavra como possibilidade de contornar, mesmo que provisoriamente, suas dores, de “tornar-se outro”. Nesse caminho, é pertinente considerar que a escrita não é vista aqui como atividade reservada ao doente, símbolo da genialidade oriunda da melancolia, mas o contrário, uma afirmação da relação entre escrita e vida, como bem propõe Gilles Deleuze:

Não se escreve com as neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados nos quais se cai quando o processo se interrompe, quando está impedido, preenchido. A doença não é processo, mas paragem do processo, como no “caso Nietzsche”. E também o escritor como tal não é doente, mas médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura surge então como uma tarefa de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma grande saúde (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas usufrui de uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu, do que escutou, o escritor regressa com os olhos vermelhos, os tímpanos furados. Qual a saúde que seria suficiente para libertar a vida em todo o lado onde ela está presa, pelo homem e no homem? É a pequena saúde de Espinosa, enquanto dura, sendo até ao fim testemunha de uma nova visão, que se abre à sua passagem⁴².

Tudo isso também faz lembrar a narração de Sherazade das mil e uma noites. A transmissão de histórias pela filha do vizir foi a estratégia encontrada para sobreviver diante da iminência da morte. Há uma espécie de sedução produzida pelas palavras entoadas por ela e pelo enredamento que faz cada relato se articular ao outro, garantindo a partir disso uma suspensão que produz o efeito estético. Em *Relato*, essa pode ser considerada uma das formas de resistência ante à dissolução de todas as certezas ou ainda a admissão da contingência da verdade, que só pode ser apreendida pela abertura a outras vozes.

Deleuze ainda afirma que “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar o povo que falta”⁴³. Em certa medida, a escrita da narradora não seria também uma forma de invenção de um povo, ou melhor dizendo, de uma coletividade imaginada que se forja

⁴¹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 163.

⁴² Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 13-14.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

exatamente pelo desconhecimento de suas próprias origens? Aquilo que poderia ser considerado o sofrimento matricial, isto é, o abandono dos pais, é transformado em possibilidade de emancipação que não envereda numa alienação quanto ao passado, mas como indício de que este não determina impositivamente o futuro. Passado e futuro coabitam o presente de formas não-deterministas.

A colagem das memórias e a formação da imagem de um rosto ainda em construção a partir dos fragmentos recortados pela mulher anônima seriam metonímias de sua própria vida, indícios de uma experiência alternativa com a linguagem que faz parte do processo de subjetivação da narradora e do encontro com a sua própria Voz, que é um produto de todas as outras que escutara em seu percurso.

Uma das primeiras críticas direcionadas à urdidura do romance tem a ver com sua dicção narrativa, que aparentemente parece ser explicada já nas últimas páginas quando a narradora explicita recorrer à sua própria voz, “que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes”⁴⁴. Para Silviano Santiago, “Há falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem (...) Trata-se, na verdade, de uma narrativa indiferenciada e o leitor fica no limbo das conjeturas a maior parte do tempo porque lhe faltam as caracterizações clássicas e se furtam as caracterizações modernas”⁴⁵. Flora Sussekind argumenta em um sentido similar ao de Santiago, ao compreender que a justificativa encontrada pelo autor, por vias da narradora, “acaba forçando o romance a se auto-explicar no final, a avisar, de modo quase didático, o que já ficara claro para o leitor: que a voz é uma só”⁴⁶.

Acredito que a escolha de Hatoum não seja impensada. O que poderia ser visto como “falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem” ou didatismo dispensável se revela, na verdade, como uma posição ética e estética do autor, que compreende na literatura a possibilidade de encontro com a *outridade*, nos termos de Octávio Paz. Ao fim e ao cabo, a multiplicidade de vozes que conforma o diálogo é também uma forma de compreensão de uma identidade que é construída no choque entre essas diferentes perspectivas. A narradora, ao fazer planar sua voz diante de todas as outras, insere-a em um coral de vozes dissonantes que se tornam a razão de ser da sua escrita. A *poiesis* nada mais é que essa tentativa de consonância entre diálogo e monólogo, um ímpeto de compreensão do “outro que há em mim”.

⁴⁴ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 166.

⁴⁵ Santiago, Silviano, *Op. cit.*, p. 4

⁴⁶ Sússekind, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989, s/p.

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; o segundo, na identidade. *A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo.* A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade. O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência⁴⁷.

Em *Relato de um certo Oriente* são os outros que possibilitam a enunciação de um Eu: não somente Hakim, Dorner, Hindí e o patriarca, mas também aquele que lê os relatos. As lacunas deixadas pela mulher anônima traçam uma linha imperiosa que conecta a remetente ao seu destinatário, que agora já não é apenas seu irmão. As zonas inauditas condicionam a participação do leitor na constituição do próprio enredo, suprimindo as fronteiras que dividem a obra de sua recepção, pois como afirma Roland Barthes, “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”⁴⁸.

1.2 “O delicado território do *alter*”: história e literatura no *Eldorado* hatouniano

Susana Scramin, a propósito da narrativa hatouniana, insere-a num espaço híbrido, reconhecendo as influências que poderiam levar seus textos à seara da tradição ensaística latino-americana, mas que se intersectam no gênero romanesco:

Os contos e romances de Milton Hatoum, além de retomarem essa prática de aproximação do romance ao ensaio social, investem na relação individual-coletivo e tentam daí tirar sua força. Contudo, a partir disso, seria possível detectar uma série de problemas que estariam na ordem do malfeito ou mal resolvido, especialmente, em se tratando de uma escrita que vem a público na segunda metade do século XX, ou seja, após o momento de especialização estética e de uma hipotética dissolução dessa relação entre romance-ensaio social. Interessante perceber com a análise da obra de Milton Hatoum o quanto nela os dois diagnósticos se cumprem, vale dizer, existe a relação de proximidade entre romance-ensaio social e, no seu momento de realização estética, a máquina do gênero romance falha⁴⁹.

O primeiro romance de Hatoum se configura como essa mescla de referências, tanto do ponto de vista narrativo quanto das estratégias de composição. Como observado anteriormente, aquilo que permeia o gênero romanesco é reconfigurado e problematizado na urdidura da obra, seja pelo caráter instável da narrativa ou pela intenção de narrar uma

⁴⁷ Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 318.

⁴⁸ Barthes, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 64.

⁴⁹ Scramin, Susana. A cidade ilhada. Narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: Chiarelli, Stefania; Dealtry, Giovanna; Vidal, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 287.

experiência histórica que invariavelmente borra as fronteiras entre o individual e o coletivo, como bem aponta Scramin.

Embora haja acordes dissonantes quanto às definições sobre o romance, a consagração deste gênero na modernidade é um dos pontos de convergência entre diferentes teóricos da literatura. A experiência da aceleração temporal, ainda que tenha sido dissimulada por uma filosofia da história que se alicerçava na ideia de progresso, demarcava novas relações sociais com o tempo que nem sempre se traduziam na concretização dos ideais modernistas. O enclausuramento da vida privada tornava intransponível as fronteiras individuais, e a própria experiência narrativa era colocada em xeque⁵⁰. Afinal, como conseguir transmitir histórias numa sociedade pós-babélica, em que o arsenal cultural já não conforma qualquer espécie de comunhão, mas, pelo contrário, é constantemente mobilizado para a reafirmação da impossibilidade de uma conexão consigo mesmo e com o outro?

De todos os desdobramentos desse *ethos* moderno, gostaria de destacar um que é particularmente importante para compreensão do lugar da literatura hatouniana e por que ela falharia no gênero romanesco: o problema da autonomia da arte. Creio que os argumentos de Scramin apontam para essa espinhosa questão no que concerne à literatura latino-americana, pois enquanto as condições históricas e sociais no continente europeu tornaram possível uma dissociação mais fluida entre história e literatura, realocando a escrita literária ao campo da análise estética, no Novo Mundo tal cisão não era tão cristalizada. A vontade de compreender e de explicar a realidade social era uma empreitada compartilhada por historiadores e escritores, o que teria comprometido a “realização estética” dos romances em prol de uma visada ética.

Por isso, Hatoum falharia duplamente na máquina do gênero romanesco. Em primeiro plano, por aproximar o romance — objeto autônomo cujo critério de valoração seria fundamentalmente estético — do ensaio social, gênero híbrido que embaralha as dimensões da arte e da política. Esta mescla nos leva à segunda falha, qual seja, a relação individual-coletivo que dita o ritmo de sua escrita. Se o romance é o gênero expressivo do individualismo da vida burguesa e da impossibilidade de narração de uma experiência histórica, Hatoum toma essas condições como a razão de ser da sua escrita, ultrapassando o caráter irremediavelmente privado do mundo moderno ao ter as vozes narrativas da alteridade como parte constitutiva de seu projeto. Evidentemente, o que pode ser considerado como um problema para os enquadramentos mais tradicionais da teoria e da crítica literária aqui é

⁵⁰ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 1

valorado de maneira positiva. Estas “falhas” são o que configuram o primor da escrita do autor manauara.

Daí decorre mais uma diferença entre os romances de Hatoum e os clássicos europeus. A transposição do gênero às terras brasileiras não poderia emular as mesmas intrigas tecidas pelos escritores da Europa, tendo em vista que a relação entre escrita e mundo na periferia do capitalismo jamais se estabeleceria nos mesmos termos que os do epicentro da modernidade. As aventuras no Eldorado seriam desventuras; se a Europa teria se confrontado com a espoliação da experiência na ascensão da era do capital e, ainda assim, conseguido traduzi-la como janela de oportunidades para os heróis da epopeia moderna, isso não seria possível na América Latina. A inserção dos países americanos no concerto da modernidade oitocentista não significou o lançamento de seus habitantes aos becos e vielas em busca de um ritmo consonante às transformações em voga, mesmo porque a situação de exploração não se configurava como um ponto fora da curva, mas como uma espécie de atualização de um *modus operandi* que tomava forma desde os empreendimentos coloniais⁵¹.

Um vislumbre sobre a história das formas literárias nas Américas se faz necessário. Como narrar a história do impossível? Essa foi uma das perguntas que atravessaram a escrita das crônicas dos primeiros viajantes durante o período de colonização. A América apresenta-se desde então como um problema a ser resolvido, e o negócio colonial não poderia se estabelecer sem que com ele houvesse um conteúdo programático de dominação e subjugação. A imposição de um modo de ser e de conhecer fazia parte das condições de inscrição da Europa como o centro irradiador da organização do mundo, e a produção literária teve papel fundamental na construção dos mitos da modernidade europeia, imagens autocompensatórias que retiravam sua força da relação assimétrica entre identidade e alteridade. A diferença não é vista como um impulso produtivo rumo ao reconhecimento da diversidade cultural, mas como um elemento que deveria ser suprimido. Sem F, sem L, sem R; sem Fé, sem Lei, sem Rei⁵². O Outro era construído como um espelho invertido que nada

⁵¹ Isso se torna ainda mais significativo se levarmos em consideração que o lastro referencial para a elaboração de *Relato de um certo Oriente* se encontra nas experiências oriundas do processo de modernização conservadora de Manaus em plena ditadura militar. Embora o romance volte temporalmente à cidade amazônica em seu período de esplendor, Hatoum escreve-o tendo em vista a deterioração da cidade com a implantação da Zona Franca de Manaus, concebendo esse como mais um dos episódios de exploração do Norte brasileiro. Essa mesma temática se apresenta de formas mais evidentes em *Dois irmãos*, cuja cronologia se encerra no momento em que os empreendimentos dos militares se concretizam na Cidade Flutuante. Hatoum escreve sobre uma cidade que se encontra na periferia da periferia do capitalismo brasileiro, espaço que desde o processo de colonização foi palco de iniciativas de exploração e destruição dos povos originários e de seus saberes, algo que se reflete nas personagens indígenas de *Relato e Dois irmãos*, como Anastácia Socorro e Domingas.

⁵² Gandavo, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil*: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, p. 65.

poderia oferecer ao *self* senão a confirmação de suas próprias desvirtudes. A negação da alteridade é marca dos relatos da grande maioria dos intelectuais do século XVI, como atestam as crônicas⁵³.

Outro gênero emblemático que compartilha algumas das características estruturais das histórias dos cronistas é o ensaio. Gênero híbrido, sua emergência no século XVI com Michel de Montaigne serviria como uma alternativa às representações estereotipadas do Outro. Apesar de essa ancoragem com o referencial extralinguístico ser uma das bases do ensaio, as maneiras pelas quais os ensaístas à francesa⁵⁴ organizavam os seus argumentos tinham uma visada que se diferenciava em muito dos diários de bordo quinhentistas. O compromisso com o real não desembocava em uma descrição sistemática de seus objetos, pois a potência dos ensaios reside em sua perspectiva plástica, aberta a outras possibilidades de reflexão. Se há alguma certeza que permeia os ensaios, esta reside na dúvida.

Não me parece arbitrária a escolha desse modo de exposição das ideias por Montaigne, o precursor da escrita ensaística. As afirmações categóricas encontradas nas cartas endereçadas aos Impérios ultramarinos são relativizadas e ironizadas pelo espírito inquisidor do filósofo-ensaísta. E é nessa tomada de posição irônica que o escritor se ancora no mundo, reconhecendo os limites de seu projeto, mas também ampliando os horizontes de sua visão, na medida em que se relaciona a um objetivo ainda mais ambicioso: a compreensão de si mesmo. O “humano-ensaio”⁵⁵ pode tomar as dualidades como um ponto de partida, mas elas jamais serão um fim em si mesmo. Essa posição ambivalente é o primeiro ímpeto para a compreensão do Outro em outros termos e, nesse mesmo sentido, para a compreensão da sua própria identidade. Afinal,

Pode-se ligar toda a filosofia moral tanto a uma vida ordinária e privada como a uma vida de mais rico estofo: *cada homem traz a forma inteira da condição humana*. Os autores comunicam-se com o público por alguma marca especial, externa a eles. Sou o primeiro a fazê-lo por meu ser universal: como Michel de Montaigne, não como

⁵³ A crítica literária é reticente quanto ao enquadramento deste gênero nos estudos literários, na medida em que esses textos encontram-se no limiar entre a história e a literatura. Zilá Bernd, por meio de C.P. Hart, apresenta alguns de seus elementos estruturais: “1. o pacto referencial; 2. o eixo cronologia/topologia; 3. a dimensão ilocutória da linguagem, seu caráter de escritura para a ação”. O aspecto da literariedade também é reconhecido devido à “rica fabulação que contêm, pelo alto grau de subjetividade, pela abundância de adjetivos e superlativos, bem como pela preocupação constante de seus autores de recorrer a citações eruditas de autores gregos e latinos”. Cf. Bernd, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 33-34.

⁵⁴ Faço essa distinção a partir das reflexões que alguns ensaístas realizam quanto às tradições francesa e inglesa no ensaio. A transposição do gênero ao outro lado do Canal da Mancha levou a criação de um outro modo de produção, tendo como seu precursor Francis Bacon. Cf. Pires, Paulo Roberto (org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

⁵⁵ Uma reformulação de “homem-ensaio”, conceito apresentado em “Nossa América é um ensaio”, de Germán Arciniegas ao se referir a Inca Garcilaso de la Vega, ensaísta de ascendência espanhola e inca do século XVI. Cf. Arciniegas, Germán. “Nossa América é um ensaio”. In: Pires, Paulo Roberto (org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

gramático ou poeta ou jurisconsulto. Se o mundo se queixa de que falo demais de mim, queixo-me de que ele não pensa sequer em si mesmo (...) Ao menos tenho essa regra de que nunca um homem tratou de assunto que compreendesse e conhecesse melhor do que o faço com este que empreendi: e neste sou o homem mais sábio em vida⁵⁶.

Cada um traz a forma inteira da condição humana. Há em Montaigne uma outra relação com a alteridade e com a produção de conhecimento. O que Montaigne traz à nossa luz ao realizar esse movimento é o desmantelamento das posições binárias, localizando o Outro como condição de possibilidade de apreensão do Eu. Este sujeito que é composto por outrem não pode ser o mesmo que figura nas narrativas lendárias dos cronistas do Eldorado. É um sujeito cambaleante, volátil, aberto às contingências da vida e da história.

É possível ouvir os ecos desse espírito ensaístico na prosa de Hatoum. Em *Relato*, a imersão na experiência psíquica dos narradores é uma estratégia que dificulta a consolidação de uma verdade unívoca. Todas as verdades são contingentes. Mas o flerte com o ensaio em Hatoum também tem a ver com a construção das personagens, que tal como a forma ensaística, se encontram num lugar intervalar e por isso buscam maneiras alternativas de compreender o outro e de serem compreendidos⁵⁷. Ao ter personagens marcados pela colonialidade no centro de sua narrativa, Hatoum apresenta, via ficção, a existência de indivíduos que vivem às margens de um tempo imposto pela metrópole, mas que resistem a ele. Esta resistência, por sua vez, não se traduz em qualquer tipo de aventura, senão em um esgarçamento da condição humana deteriorada pelas forças coloniais. O romance seria uma longa tentativa de tornar acessível o inventário do Outro sem que com isso houvesse a supressão das identidades. Essa tentativa, muitas vezes falha, é o que faz proliferarem outros sujeitos, outras histórias e também outras temporalidades.

No terceiro capítulo, o personagem que dá prosseguimento aos relatos de Hakim é Gustav Dorner, fotógrafo alemão que se torna seu amigo e confidente. Caracterizado como um alemão de português rebuscado, quase sem sotaque, levava em sua cintura uma câmera

⁵⁶ Montaigne, Michel de. *Os ensaios*. Uma seleção. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Companhia das Letras, 2010, p. 258. Vale destacar que embora o trecho seja elucidativo para a compreensão de uma reflexão aprofundada sobre a condição humana, ele contém as marcas históricas do século XVI. A posição do gênero masculino como sujeito universal é cristalizada nesse momento, mas tem sido constantemente problematizada pela teoria crítica feminista, como bem apontado no subtópico anterior.

⁵⁷ Baseio-me sobretudo nas reflexões que Gyorg Lukács faz em carta endereçada a Leo Popper, publicada em sua versão traduzida em *Doze ensaios sobre o ensaio*, com título “Sobre a essência e a forma do ensaio”. A itinerância, o lugar errante da grande maioria das personagens em *Relato*, parece evocar a vida e a morte típicas de personagens de um ensaio, como Lukács observa ao refletir sobre a vida de Sócrates. “Pois a vida trágica é coroada apenas pelo seu desfecho: apenas o desfecho dá significado, sentido e forma a tudo, mas aqui - nos diálogos como na vida de Sócrates - o desfecho é sempre arbitrário e irônico” (p. 104). O final aberto do romance hatouniano seria mais um emblema desse espírito ensaístico.

Hasselblad, utilizada para capturar as cenas das ruas, dos rios e da floresta. Dizia-se um “perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes’ da natureza amazônica”⁵⁸, inventariando um acervo de surpresas da vida que, a despeito da variedade temática, apontavam para um traço em comum da vida provinciana: indivíduos solitários à espreita⁵⁹.

Suas fotografias pareciam ser um indício do mesmo comportamento adotado pelo flâneur que a literatura do século XIX vastamente atestou, na medida em que procurava mergulhar nas massas com o intuito de enxergá-las de maneira menos agressiva⁶⁰. À moda de Charles Baudelaire, que faz das multidões a condição de sua poesia, Dorner faz dos habitantes da cidade e da floresta a condição de sua arte. A flânerie que produz um certo alheamento fazia-o parecer uma pessoa distante, como se a sua presença precisasse ser de alguma maneira mediada por algo que faltava nele mesmo.

Às vezes pensava que a sua distração era uma maneira de se esquivar das pessoas e da realidade que o cercavam; tudo o que ele enxergava era enquadrado no visor da câmera; dizia-lhe, troçando, que as lentes da Hassel, dos óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formavam um único sistema ótico. Ele nunca se irritava com essas comparações um tanto aberrantes; *respondia-me que ao olhar para a Hassel via seu próprio rosto*⁶¹.

Dorner e suas fotos ocupam uma posição importante na tentativa de captação da existência dos povos da cidade e da floresta de formas não-estereotipadas, realizando um movimento crítico que serve como um antídoto à alienação proveniente das diversas violências enfrentadas pelos povos à margem. A câmera fotográfica, um dos significantes da modernidade, é utilizada em um mundo ditado pela primazia do olhar, mas que, paradoxalmente, não possui competentes testemunhas. Eis o declínio da aura, tematizado em Baudelaire, que “descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar”⁶².

O trabalho de apresentação da realidade pelas lentes fotográficas de Dorner pouco tinha a ver com qualquer tentativa de captar uma singularidade exótica daqueles indivíduos, como um cientista naturalista faria. O que Dorner realiza é muito mais um trabalho de salvação do desaparecimento por vias das novas tecnologias. Em diálogo com Hakim, ele rememora suas atividades na província: “Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída

⁵⁸ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 59.

⁵⁹ Uma pequena paráfrase remetendo ao título do livro de crônicas de Hatoum, Um solitário à espreita. A leitura das crônicas também foi importante para a entrada no universo hatouniano.

⁶⁰ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3.

⁶¹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 50. Meu grifo.

⁶² Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3, p. 141.

pela solidão e decadência”⁶³, mas suas fotografias pareciam ressaltar algo que ia além dos estigmas da Cidade Flutuante:

Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus⁶⁴.

A imbricação de Dorner ao núcleo central do romance — a família árabe — se dá a partir de uma fotografia que anunciava a primeira tragédia da vida de Emilie em Manaus: o suicídio de seu irmão Emir. Capturando o que seriam os últimos momentos antes da morte daquele que parecia um narrador oral do norte da África, Dorner inicialmente não prestava atenção em seu estranho semblante, pois algo atraía a sua visão: entre seus dedos, além de um anel que outrora mostrou ao fotógrafo como uma “memória de um amor em Marselha”⁶⁵, Emir segurava uma orquídea de um vermelho chamativo. O trajeto desta imagem é decisivo na vida de Dorner e da família levantina. O alemão abandona o ofício da fotografia após o suicídio de Emir; sequer revela as fotografias, pede a um amigo que o faça.

Emir, embora só apareça através dos lances retrospectivos das personagens, é um espectro que permeia o destino dos personagens e suas redes de sociabilidade. O anúncio da localização de seu corpo foi feito à família pelo futuro esposo de Emilie, que, apesar de sua postura sisuda e lacônica com todos à sua volta, mantinha uma relação cortês com o fotógrafo, compartilhando fragmentos de sua vida e de seus antepassados. Dorner, por sua vez, decide partir de Manaus após a morte do irmão de Emilie, retornando à cidade alguns anos depois, quando conhece Hakim, que se fascina por seu acervo de fotos e desenhos. Mas Emir e sua última fotografia também aparecem como signo de algo que escapa e ultrapassa a vivência individual das personagens, como se a sua existência na foto evocasse uma resposta àquele que a observa e se conectasse a uma experiência coletiva.

Emilio, teu tio, mandou buscar de Trieste a moldura oval do tamanho de um rosto humano; da Itália vieram também o mármore já lapidado e o cristal ligeiramente côncavo: este fazia parte da moldura e protegeria a foto das intempéries e do limo; foi tão bem fixado à moldura que até hoje não criou fungos; está apenas um pouco embaçada, mas isso é atribuído ao tempo e a *um eventual suspiro de indignação dos que, mesmo mortos, não se deixam observar passivamente*⁶⁶.

As fotografias de Dorner eram registros de uma inquietação, um reconhecimento da impossibilidade de alcançar o outro em sua completude, e é nessa tentativa de compreensão

⁶³ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 61.

⁶⁴ Idem, p. 61.

⁶⁵ Idem, p. 63.

⁶⁶ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 78-79. Meu grifo.

da alteridade que reside a aura das fotos. Elas não apresentam o real como um reflexo cristalino, mas como alegoria: “Definição da aura como projeção na natureza de uma experiência social entre seres humanos: o olhar é retribuído”⁶⁷.

Este recurso alegórico parece atravessar praticamente todo o enredo de *Relato*, haja vista que o romance cria um microcosmo do mundo moderno em terras manauaras: indivíduos tomados pela plurissignificação dos signos, momento de crise em que se abrem outras formas de busca pelo sentido. Essa tentativa muitas vezes frustrada de comunicação com o outro é alegorizada por meio de uma reflexão metalinguística, em que a incomunicabilidade chega às suas últimas instâncias. Atormentado pelo trágico fim de Emir, Dorner sonha repetidas vezes com um diálogo impossível entre os dois, que recorriam às suas línguas nativas como uma tentativa de exprimir aquilo que era inexprimível na passagem de um idioma a outro.

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 chuvisco incessante, nos sonhos. *E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo?*⁶⁸

Acredito que esse reconhecimento da falha na tentativa de acessar o inventário do outro também seja um traço que de alguma forma unia Dorner, Hakim e o patriarca da família, mesmo que de formas distintas. O interesse pelas letras e pelas artes criou uma relação de cumplicidade entre o alemão e o esposo de Emilie, que preferia se evadir no quarto e mergulhar nos livros, acompanhando “a deposição de um sultão que reinava uma cidade andaluz”⁶⁹. O pai de Hakim sempre se dirigia a Dorner olhando para o Corão aberto, como se as escrituras e sua vida formassem um conjunto indiscernível. Há, aqui, um outro manejo da relação entre ficção e realidade, em que a dimensão daquilo que é literário coexiste e coabita o presente da personagem. Compreendê-lo significava mergulhar em suas leituras, compreender a sua torre de Babel.

É também bastante significativo o fato de este ser um dos personagens que não tem seu nome revelado, sobretudo considerando que a escolha do nome dos personagens nas obras de Hatoum nunca é arbitrária, como já revelou em alguns encontros⁷⁰. É como se o patriarca

⁶⁷ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3, p. 163.

⁶⁸ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 67. Meu grifo.

⁶⁹ Idem, p. 69.

⁷⁰ “Então, para pensar nos personagens e para nomear os personagens, o nome árabe de cada um tem um significado muito preciso (...) A partir do nome ele tem uma gama de significados, que de alguma forma expressa o que eles são intimamente, o comportamento”, disse Milton Hatoum em Clube de Leitura realizado no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em que tive o prazer de prestigiá-lo.

fosse o símbolo daquilo que representa a tradição da comunidade muçulmana oriental, como se sua subjetividade fosse radicalmente produzida por outras subjetividades, por seres de seu lugar de origem e seres de ficção.

À medida que lia *As mil e uma noites*, Dorner constatava que os episódios narrados pelo patriarca sobre sua própria vida eram mesclados às histórias de Sherazade, “transcrições adulteradas de algumas noites”⁷¹. Contudo, ele não era o narrador todo-poderoso, narrador-Deus, pois “sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava”⁷², integrando suas vivências, as de Emilie e as da cidade a uma narração da experiência.

Esse ímpeto não é muito diferente do que o próprio Dorner faz. Suas fotografias revelavam uma aproximação com a filosofia e tentavam presentificar a dimensão do tempo vivido na província. Em carta de título “O olhar e o tempo no Amazonas” endereçada a Hakim, o alemão procurava rascunhar aquilo que suas lentes apreenderam. “Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio e são formas de *resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo*”⁷³.

Ser fora do tempo nos levaria a uma impossibilidade; a questão seria compreender quais sujeitos resistem a quais tempos. Em outros termos, todo ser existe temporalizando a sua existência, mas essa temporalização não é uniforme e não é obrigatoriamente ditada pelo tempo do relógio ou o tempo do capital. Sugiro aqui que o que Dorner evoca é a existência de sujeitos anacrônicos: se considerarmos a existência de um tempo homogeneizador oriundo das relações de exploração, o que os indivíduos a quem o fotógrafo se refere realizam é uma outra partilha do tempo. Não se trata de negar a existência das imposições do tempo do capital a tais sujeitos, mas de compreender as linhas de fuga encontradas por eles como possibilidade de resistência e redimensionamento de seu lugar no mundo.

Jacques Rancière identifica algo semelhante na tradição clássica. Aquilo que definia os camponeses e artesãos gregos era a sua “falta de tempo”, a impossibilidade de partilhar o tempo da aristocracia na vida cidadã.

(...) na construção ficcional dos diálogos platônicos, o *Timeu* é a sequência de um outro diálogo, a *República*. E, na *República*, o tempo tem um papel específico de partilha. Há os que têm tempo e os que não têm tempo. No livro II, é o tempo, isto é, a ausência de tempo, a ausência de um outro tempo, que fixa os artesãos nos seus lugares. Eles não têm tempo, diz Sócrates, para fazer outra coisa senão tratar do seu “próprio afazer”, da tarefa que corresponde à sua natureza e à sua função. O tempo garante, assim, a equivalência de uma distribuição social e de uma distribuição epistêmica. Ele separa os diferentes modos de tomar parte à tarefa da cidade, que é imitar a eternidade da justiça no tempo das coisas humanas. Por um lado, há aqueles que têm tempo para dedicar à contemplação do modelo divino e às formas de sua

⁷¹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 79.

⁷² Idem, p. 79. Meu grifo.

⁷³ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 83.

realização temporal. Por outro, existem aqueles que não têm tempo e que, em consequência, imitam a eternidade apenas passivamente⁷⁴.

Em *Relato*, é possível mapear outras formas de temporalização, brechas em que as imposições de um determinado tempo podem ser provisoriamente negociadas. Esses momentos emergem sobretudo quando personagens de culturas distintas procuram compreender aquilo que integra os modos de ser e estar do outro.

Relembrando de um diálogo com Dorner, Hakim sugere que o tratamento espúrio dado aos empregados é um dos motivos pelos quais decide migrar para o Sul:

No meu íntimo, creio que deixei a família e a cidade também por não suportar a convivência estúpida com os serviçais. Lembro Dorner dizer que o privilégio aqui não decorre apenas da posse de riquezas.

– Aqui reina uma forma estranha de escravidão – opinava Dorner. – A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas⁷⁵.

O filho queria enxergar generosidade nas ações caridosas de Emilie, que integrara a indígena Anastácia Socorro e seus familiares à casa, mas logo refuta tal ideia, pois “a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa da Outro”⁷⁶. Embora mantivesse uma relação compassiva com a empregada, a matriarca se esquivava diante das agressões físicas e psicológicas que seus próprios filhos cometiam aos serviçais⁷⁷.

Se, por um lado, a omissão de Emilie levou seu filho a venerá-la de longe, por outro, Hakim rememorava alguns episódios que demonstram uma certa cumplicidade entre ela e Anastácia que se dava tanto no plano da similaridade quanto da diferença. Ao passo que compartilhavam um laço em função da religiosidade católica, a diferença que se estabelecia por conta das origens distintas também as aproximava. Emilie se fascinava com a fala da empregada sobre a vida na floresta:

Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o voo melindroso de uma ave. Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar

⁷⁴ Rancière, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: Salomon, Marlon. *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 39-40.

⁷⁵ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 88.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 85

⁷⁷ *Ibidem*, p. 97-98.

escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio⁷⁸.

Como acessar a experiência de uma cultura radicalmente distinta da sua? Hakim por vezes servia como uma espécie de mediador entre sua mãe e a indígena, procurando resgatar o fio da meada nos momentos de indagação das duas. Reconhecendo que a tradução é inevitavelmente marcada pela perda, era ele o responsável por produzir “uma reviravolta no tempo e no espaço, passar do Mediterrâneo ao Amazonas, da neve ao mormaço, da montanha à planície”⁷⁹, mas nem sempre isso era possível. Restava, portanto, o silêncio. Silêncio incômodo, uma zona inaudita que indicava os limites dos relatos, “Como se para revelar algo fosse necessário silenciar”⁸⁰.

O espaço de enunciação do silêncio era contornado, por sua vez, pela imaginação. Anastácia rompia os impasses por meio de uma descrição minuciosa do que relatava, descrição essa que formava imagens vívidas: “como o sentido surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos”⁸¹. Aquilo que não integrava os esquemas de percepção do outro era aludido por meio da mobilização do pensamento por imagens.

A modulação da voz, o recorte do olhar, o tatear incerto — todas essas experiências sensíveis foram trabalhadas pelos ensaístas em suas tentativas de capturar a vida *vivida*. Os sentidos como forma de apreensão da experiência também surgem nas conversas de Emilie com Anastácia: o aroma do figo era como “a ponta de um novelo de histórias narradas por Emilie”⁸², em que a experiência olfativa acionava as memórias dos homens da aldeia, as peripécias destes com os escorpiões e os passeios entre as ruínas romanas no Líbano.

Todos esses encontros radicalizam a experiência da outridade, o que inversamente produz um denominador comum: sujeitos tomados pelo reconhecimento da impossível tarefa de compreender o estranho em sua totalidade, mas que tomam esses limites não como um movimento rumo ao ensimesmamento característico da modernidade, mas como um impulso de apropriação da diferença que amplia a própria concepção de vida. A apropriação da alteridade é o que faz emergir uma relação mais compreensiva com o outro pela admissão de que o mundo é permeado por outros mundos.

⁷⁸ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 91-92.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁸¹ *Ibidem*, p. 92.

⁸² *Ibidem*, p. 89.

Há um aspecto bastante interessante em algumas dessas personagens que tornam isso possível: a incorporação de obras de pensamento - e da própria imaginação - às suas próprias formas de ser no tempo. Não há qualquer relação de hierarquia entre a realidade crua e o campo do imaginário, mas uma relação dialética, em que o visível é alimentado pelo invisível, em que o material se retroalimenta do virtual. As reflexões de Dorner partiram não somente de suas peregrinações por Manaus ou pelas florestas, mas da “peregrinação cósmica de Humboldt” e de suas leituras de filósofos do “delicado território do alter”⁸³. E nesse movimento dialógico em que “O tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro”⁸⁴, os seres de ficção são dotados de uma ontologia.

1.3 O certo oriente amazônico: a itinerância como espaço de reflexão geográfica

Por que escrever romances sobre a Manaus do início do século XX? A exploração desse passado que sequer foi vivido mas imaginado por meio da escuta das histórias que eram narradas por seus familiares não é um detalhe casual, mas uma estratégia consciente de um autor que reconhece a importância do distanciamento de seu próprio tempo e espaço para melhor traduzi-lo ficcionalmente. Hatoum afirma categoricamente que o futuro da literatura é o seu passado⁸⁵, mas não no sentido de uma nostalgia restauradora, espaço de tradições inventadas que cristalizam o tempo. O sentimento que permeia a escrita do manauara é aquele que a teórica e artista visual Svetlana Boym chama de nostalgia reflexiva, uma emoção histórica que concebe as rugosidades, o contemporâneo do não-contemporâneo, a conflagração de diferentes temporalidades num mesmo espaço, misturando estratos de tempo e tornando essa mistura a sua razão de ser.

Há um caráter distanciado nessa nostalgia reflexiva, em que se delineia “uma miríade de potencialidades que o passado abre, possibilidades não teleológicas de desenvolvimento histórico”⁸⁶. Boym observa que o mundo contemporâneo tem assistido à proliferação de uma cultura nostálgica que produz epidemias de nostalgia fingida e, nesse contexto, sugere uma apropriação crítica dessa emoção. Acredito que a escrita de Hatoum pode ser inserida no rol dessas obras que tomam o tempo ao revés, que indagam o presente e propõem outras formas

⁸³ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 83.

⁸⁴ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 80.

⁸⁵ Hatoum, Milton. O futuro da literatura é o seu passado, afirma Milton Hatoum. Entrevista concedida a Ewerton Martins Ribeiro. UFMG, Minas Gerais, 29 jan. 2021. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/o-futuro-da-literatura-e-o-seu-passado-afirma-milton-hatoum#:~:text=%C3%89%20como%20se%20as%20grandes.sem%20ler%20os%20cl%C3%A1ssicos%20brasileiros>>. Acesso em: 6 jun. 2024.

⁸⁶ Boym, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, 2017. DOI: 10.15848/hh.v0i23.1236. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236>>. Acesso em: 10 jun. 2024, p. 161.

de historicização que não desembocam em um mergulho melancólico ao passado, mas em uma abertura a outras maneiras de temporalização.

Procurando ir além dos lugares comuns das narrativas amazônicas, uma das preocupações de Hatoum foi a de evitar a simples descrição da natureza e o regionalismo, traços característicos da literatura realista e naturalista. Como ele pontua, “A questão que fiz pra mim foi: De que forma as características ou os traços particulares de uma região tão marcada pelo estigma do exotismo podem, num romance, transcender o regional?”⁸⁷

A vontade de transcender o regional já nos evidencia alguns pontos importantes: seu objetivo não é o de revisitar as suas próprias memórias para construir uma autoficção ou um romance memorialista. Em Hatoum, o compromisso com a verdade não bebe das águas de sua dimensão puramente factual, mas simbólica, o que permite um passeio por outras searas, sejam elas ficcionais ou não-ficcionais. Além disso, acredito que uma das estratégias do autor para a ultrapassagem das fronteiras geográficas tenha sido exatamente um dos temas que configuram a narração de *Relato* — a itinerância. As “vidas em trânsito”⁸⁸ servem não somente como um *tema* estruturante, mas como um recurso heurístico da escrita hatouniana, marcada por essas desterritorializações que conjugam sua vida à sua escrita.

O caráter nômade da narrativa é observável em diversas passagens. Já nas primeiras páginas, o relato se apresenta em uma ambientação incerta, que se inicia com o despertar de uma mulher inominada que retorna ao seu lar. O romance seria, nesse sentido, a história daquela que volta às origens e se dá conta de que o retorno àquele espaço não poderia evocar um senso de pertencimento, visto que o transcorrer do tempo e seus próprios itinerários a transformaram.

Essa reflexão sobre a transitoriedade da vida também é acionada a partir da observação de uma pequena pintura afixada na parede da Parisiense que destoava de toda a decoração oriental do sobrado. O que, de longe, parecia ser um rabisco feito por uma criança era, na verdade, a pintura de um sujeito no rio.

Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel⁸⁹.

⁸⁷ Hatoum, Milton. *Literatura e Memória*. Notas sobre *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996, p. 9.

⁸⁸ Chiarelli, Stefania. *Vidas em trânsito*: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

⁸⁹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 10.

A imprecisão sobre os elementos dispostos na pintura apontam para o caráter contingente das personagens e das tramas de Hatoum. Ao mobilizar o rio como o elemento que desperta o olhar da narradora diante de toda a ornamentação daquele certo Oriente, há um jogo intertextual que faz a narrativa dialogar com a própria narrativa: trata-se de um fragmento que, metonimicamente, revela as fronteiras móveis da cidade, a transformação das personagens e o caráter desorientado de seus destinos.

O título da obra já é sintomático desta (des)orientação: o Oriente representado na obra é uma construção discursiva que não plasma o real, mas o elabora por meio da imaginação em sua articulação com a memória. O *certo* Oriente do relato não é o Oriente essencializado, exótico, cenário adequado para as representações míticas dos cronistas europeus⁹⁰. É um oriente ao mesmo tempo cosmopolita e provinciano, comunidade imaginada por uma população marcada pelos processos de desterramento oriundos do exílio e da violência das forças coloniais. O oriente-amazônico representado no romance poderia reforçar ainda mais os esquemas de leitura pautados no exotismo, mas isso não ocorre pelo trabalho com a linguagem se dar numa dimensão que transcende as fronteiras regionais da Amazônia, simbolizando-o a partir de outros vetores.

O que torna possível essa caracterização que foge às estereotípias são as vivências do autor, filho de pai libanês de religião muçulmana e mãe brasileira de ascendência árabe, cristã, mas não somente isso. A leitura e tradução de autores que compõem o “delicado território do alter”, tal como realizado por Dorner, também estruturam a arquitetura do romance e se transpõem em enredos que tematizam o encontro entre culturas, a arbitrariedade dos símbolos de identidade nacional e a possibilidade de síntese a partir do confronto entre distintas matizes culturais. Essas questões já são observadas nas obras de Edward Said, sobretudo em *Orientalismo*, publicado pela primeira vez em 1978, e *Cultura e Imperialismo* (1993).

A ideia de síntese em detrimento de uma tradição cristalizada é um dos pontos-chave do projeto do palestino que é apropriado criticamente pelo manauara. Se, de fato, o Oriente é uma construção do Ocidente com vistas à manutenção da hegemonia deste sobre aquele, isso não significa que os produtos da cultura ocidental devam ser completamente descartados. Isso é bastante significativo ao considerarmos algumas mobilizações no mundo contemporâneo que, no esforço de manutenção das identidades locais, recorrem a um tipo de enclausuramento que subestima ou até mesmo nega as diversas zonas de influência que confluem na construção

⁹⁰ Said, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

de uma tradição, o que evidentemente envolve o confronto com a alteridade⁹¹. O que figura no projeto literário de Hatoum - e de Said - é a compreensão de que as tradições são inventadas e reinventadas. O trabalho do intelectual, nesse contexto, seria o de manter um olhar atento às políticas de representações, compreendendo o seu papel na consolidação destas, mas também promovendo seus desmascaramentos⁹².

Nesse mesmo sentido, um outro ponto em comum entre os dois autores que merece ser destacado é a visada por uma perspectiva universal sob a alcunha de humanismo⁹³. Em textos e entrevistas, Hatoum coloca em diálogo Said e Goethe em suas empreitadas por um aprimoramento do patrimônio cultural da humanidade, em que pouco se pesam as categorias nacionais. *A literatura do mundo* de Goethe em algum sentido atravessa a produção literária do autor manauara, na medida em que a constituição de seus textos bebe das águas de uma ampla gama de espaços e tempos que se entrelaçam.

A antropofagia é o que os une. Como argumenta Daniela Birman, Hatoum é um canibal literário: “mescla e filtra diferentes imagens, referências e citações das culturas árabe

⁹¹ Esse é um grande debate que atravessa a produção de conhecimento dentro e fora dos ambientes acadêmicos. Atendo-me ao debate acadêmico, há uma discussão entre as teorias pós-colonial e decolonial sobre qual arcabouço teórico seria pertinente para a compreensão e transformação da realidade do Sul Global. Enquanto os teóricos da decolonialidade endereçam críticas aos pós-coloniais pela ausência de proposições radicais de ruptura com o status quo e pela ancoragem em modelos forjados pelo Norte global como o pós-estruturalismo, a psicanálise e o marxismo, os teóricos da pós-colonialidade contra-argumentam que a exclusão das categorias de pensamento do Ocidente obscurecem os problemas que a própria transposição dessas teorias na periferia estabeleceram. A solução não residiria, portanto, na negação da racionalidade moderna, mas em sua subversão - ou *desconstrução* -, compreendendo modos alternativos que reconheçam a multiplicidade em vez da homogeneidade das formas de conhecer. Não acredito que tais teorias sejam opostas e aposto nos diálogos frutíferos entre esses autores. Penso, nesse sentido, que a literatura de Milton Hatoum flutua entre ambas as perspectivas, mas mobilizo as referências de autores pós-coloniais em função de sua reconhecida afinidade com Edward Said e com os estudos influenciados pelo pós-estruturalismo, como o trabalho de Eduardo Viveiros de Castro. Sobre o debate entre pós-colonial e decolonial, ver: Colpani, Gianmaria; Mascari, Jamila MH; Smiet, Katrine. Postcolonial responses to decolonial interventions. *Postcolonial Studies*, v. 25, n. 1, p. 1-16, 2022.

⁹² Said, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹³ Talvez o conceito de humanismo não seja suficiente para abarcar a complexidade da literatura de Hatoum. Em função de seu diálogo com a mitologia ameríndia, os romances do autor ultrapassam e questionam a clássica cisão entre natureza e cultura, de forma que é possível constatar as influências da leitura dos mitos e dos estudos de antropologia na construção de seus textos. A preocupação em representar o Outro para além dos estigmas é observada na narração de todo o romance, mas sobretudo no sexto capítulo de *Relato* a partir do episódio do arbusto humano. O homem, que à primeira vista parecia um fauno, trazia consigo uma mixórdia de animais espalhados em seus membros, causando estranhamento na multidão que se aglomerava na praça da cidade. À medida que a narração progride, o procedimento de “estranhalização” passa a figurar não mais no brusco movimento dos animais enroscados, mas nas ações dos indivíduos que os observavam: “agora a multidão era quase tão estranha quanto o arbusto humano; de contemplado passara a ser perseguido, e depois agredido, castigado, a ponto de me amedrontar, não o homem, os animais, os saltos e serpenteios, mas a multidão insana, inflamada de ódio, sob o sol”. A adoção do ponto de vista daquilo que define uma das outridades do homem, isto é, sua animalidade, é uma forma de relativizar os binarismos do pensamento moderno, compreendendo o mundo numa dualidade em constante desequilíbrio.

e amazônica, criando em seus dois primeiros romances um universo singular no qual habitam as respectivas famílias de ascendência libanesa que ocupam o centro das suas tramas⁹⁴.

O questionamento acerca do que significa ser brasileiro, manauara, árabe - ou tudo isso ao mesmo tempo - é feito de formas sensíveis ao longo do romance, de forma que o recurso às figuras de linguagem é recorrente em tais reflexões. Também é válido perceber que o questionamento das identidades nacionais faz a forma se fundir ao seu conteúdo, na medida em que os elementos que figuram na narrativa no momento em que tais indagações emergem são oriundos de uma transposição de enredos e personagens que partem da literatura europeia à oriental, mesclando-se também às suas memórias pessoais.

Em pequeno texto sobre a tarefa de tradução, o autor manauara reconhece a importância da literatura de Flaubert, ainda em sua infância, para a compreensão de relações de submissão que diversas empregadas domésticas enfrentavam⁹⁵. Félicité, a empregada protagonista do conto *Um coração simples*, era uma metáfora da outra faceta da modernidade. Observou todas as suas relações pessoais serem destruídas enquanto ela mesma se esfacelava, encontrando como seu último companheiro o papagaio Loulou, que, já empalhado, figurava como um símbolo de sua própria solidão e da violência sofrida desde a juventude⁹⁶.

O “perroquet amazone” também figura em *Relato* no momento em que Hakim narra a negociação da Parisiense entre Emilie e o proprietário francês. Em troca do grande relógio negro e do sobrado, a matriarca “ofertou ao marselhês duas peças de tecido importado de Lyon e um papagaio dotado de forte sotaque do Midi capaz de pronunciar ‘Marseille’, ‘La France’ e ‘Soyez le bien venu’⁹⁷. O destino do animal, agora aprisionado em uma gaiola quase do tamanho de uma jaula, é peculiar: o marselhês transformara-o em um adereço de seu restaurante La Ville de Paris, local visitado por franceses que ora riam com as frases entoadas pelo animal, ora se entristeciam “porque o porto para onde Strabon se destinava era-lhes impossível e só aguçava a nostalgia do Midi distante⁹⁸. Quando Emilie decide visitá-lo, se enfurece com a cena visualizada:

Um dia resolveu ir até o restaurante, mas estacou diante da porta ao ver a colônia francesa concentrada debaixo da gaiola e olhando para cima, enquanto um cego

⁹⁴ Birman, Daniela. Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum. *Alea*. Rio de Janeiro, vol. 19, n. 2, 2008, p. 254.

⁹⁵ Hatoum, Milton. Por que traduzi Flaubert. In: Castro, Ruy. *10 livros que abalaram meu mundo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

⁹⁶ Há um quê de Félicité em Domingas, a empregada indígena da família árabe de *Dois irmãos* que esculpia pássaros nos fundos do casarão da família, como Hatoum reconhece em seu ensaio. As relações de subserviência e exploração também estão transpostas nas passagens em que os narradores de *Relato* mencionam Anastácia Socorro.

⁹⁷ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 26.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 27.

acompanhava no acordeão a marselhesa, entre garrafas de vinho tinto e champanha. Voltou para casa indignada e desabafou:
 - Com tantos galos soltos por aí, decidiram fazer de um papagaio o símbolo da Pátria. Só falta transformar a minha bichinha numa arara tricolor⁹⁹.

O uso da ironia, embora possa dissimular a dimensão reflexiva da afirmação de Emilie, é uma das maneiras de problematizar a busca pela identidade da nação, percurso traçado por inúmeros historiadores e escritores desde o processo de independência do Brasil, momento em que o recém-nascido Estado procurava projetar sua voz no concerto das nações modernas.

Em ensaio intitulado *Arabescos brasileiros*, Hatoum conta uma pequena anedota transmitida por seu avô sobre sua chegada no Brasil:

Um episódio narrado pelo meu avô Fadel — e rememorado pelo meu pai — tem lances tragicômicos: ele contou que, antes de desembarcar em Porto Acre, foi surpreendido por um tiroteio. Pulou do barco e nadou até a margem e foi rastejando em direção à floresta. Estava agachado e protegido pela vegetação, quando alguém lhe deu uma Winchester e gritou: “Viva a revolução acreana”. Então ele começou a atirar contra a margem oposta. Sem que ele soubesse, estava participando da última batalha contra os bolivianos, que foram derrotados e perderam um vasto território. Pouco tempo depois, esse território da Bolívia foi anexado definitivamente à Federação brasileira.

“Se eu tivesse nadado para a outra margem”, dissera Fadel ao meu pai, “poderia ter sido morto ou preso, e minha aventura brasileira terminaria ali”¹⁰⁰.

Se Hatoum mobiliza a fauna e a flora brasileira em seus romances como faziam seus antecessores, o faz justamente para desdenhar de quaisquer projetos essencialistas em torno das identidades nacionais. Até mesmo as fronteiras geográficas são arbitrarias, produtos de relações historicamente construídas e que nada revelam sobre o caráter dos habitantes dos espaços delimitados.

A natureza assume uma posição importante nesse sentido: mesmo que as fronteiras sejam convencionadas socialmente, os pontos de referência que tornam possível algum senso de pertencimento estão nos elementos que o próprio espaço natural dispõe. Há uma relação indissociável entre o desenvolvimento da cidade e o Rio Negro, não somente em função dos fluxos migratórios que envolveram sua travessia, mas também por seu caráter enigmático e perspectivo, que faz os personagens indagarem se, de fato, é o rio que vive em função da urbe ou se a cidade é na verdade um anexo de seus afluentes.

Navegar é preciso para que o mundo do outro se torne menos agressivo. Pouco antes de retornar à casa da infância, a narradora decide flunar pelos espaços mais recônditos de

⁹⁹ Ibidem, p. 27.

¹⁰⁰ Hatoum, Milton. *Arabescos brasileiros*. *Mashriq & Mahjar: Journal of Middle East and North African Migration Studies*. Maryland, vol. 1, no. 2, 2013, p. 10. Project MUSE. Disponível em: <muse.jhu.edu/article/779777>.

Manaus, visitando os lugares que outrora permeavam seu imaginário como o que ia além do espaço seguro da cidadela: “Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros. Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado (...)”¹⁰¹.

Retornando ao centro da cidade, a protagonista decide percorrer o trajeto por um outro caminho, como se a possibilidade de visualizá-la por outro ângulo desautomatizasse seu olhar, oferecendo novas perspectivas sobre o espaço e, quiçá, sobre si mesma. Convém notar que a pintura do sujeito no rio do primeiro capítulo antecipa narrativamente o destino de sua espectadora. Como se o mundo das artes prospectasse uma realidade ainda não vivenciada pelo seu observador, a sensação de incerteza ao ver o remador na tela também se concretiza no momento em que ela mesma navega pelas águas do Negro:

(...) queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade¹⁰².

“Remar” e “permanecer” - dois verbos no infinitivo que anulavam a oposição entre o mover-se no mundo e o fixar-se estaticamente nele. Esta pequena reflexão é um retrato bastante característico daqueles que migram: a itinerância faz com que os sujeitos conheçam outros espaços, construam novas sociabilidades, mas aquilo que faz parte da sua pátria originária permanece como referência para o estabelecimento de relações genuínas com o novo lugar. É por isso que os personagens em trânsito se veem constantemente em busca daquilo que foi deixado para trás. A impossibilidade de projetar o mundo perdido no novo mundo é o que faz as personagens recorrerem à imaginação e à memória, dois elementos que se alimentam mutuamente.

A leitura do Corão ou das Mil e uma noites de Sherazade pelo pai de Hakim, como anteriormente citado, é uma prática que o torna mais aberto ao contato com o Outro. Por outro lado, é pertinente considerar que esta também pode ser uma forma de alheamento de si mesmo diante da dor da separação de suas raízes, um alheamento que também pode ser identificado em Dorner. Stefania Chiarelli argumenta que essa excessiva adesão às narrativas

¹⁰¹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 123.

¹⁰² *Ibidem*, p. 124.

orientais pelo patriarca é “uma espécie de exílio de si próprio para perder-se na aventura do outro”¹⁰³. A forma encontrada por ele para sobreviver na cidade era manter viva a tradição cultural árabe por meio da transmissão dessas histórias. Aliás, o que o faz permanecer em Manaus é uma das primeiras paisagens que o remetia à árvore do sétimo céu do islã. Na proa do barco que atracava, a claridade do amanhecer era vista como uma súbita revelação que tornava visível uma imensa árvore cujas raízes e copa se expandiam na direção das nuvens e das águas¹⁰⁴. O futuro marido de Emilie sabia que aquele não era o seu lar, mas poderia ser, afinal, “a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez”¹⁰⁵.

Dos oito capítulos que compõem o relato, curiosamente, a maioria tem como voz narrativa personagens marcados por uma trajetória itinerante. Nas memórias de Hakim, as imagens orientais da comunidade levantina são resgatadas a partir da descrição de artefatos do antigo sobrado onde vivera, dando acesso à dinâmica da família e às suas práticas culturais – em constante tensão em virtude da ferrenha cristandade de Emilie e o fervor islâmico de seu marido.

Os tensionamentos oriundos das assimetrias entre classes sociais ou entre doutrinas religiosas distintas pareciam ser atenuados pela busca de uma linguagem em comum, como Hakim bem observa em seu relato. Se Emilie e o marido não se reconciliariam na esfera religiosa, o compartilhamento da matriz cultural oriental tornava as distinções dogmáticas menos importantes. Há uma forte rede de sociabilidade árabe que se cristaliza no interior da casa, permeada por conversas exaltadas e rituais orientais transplantados às terras amazônicas que formavam “uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa”¹⁰⁶. A prática da alimentação de fígado de carneiro cru com as mãos, a recitação de poemas místicos e a reprodução das músicas de Cairo são alguns dos elementos que configuram um certo oriente esculpido no Norte brasileiro.

Vale lembrar também que nesses momentos festivos as conversas eram exclusivamente em língua árabe. Hakim, durante a infância, é instigado por esse idioma cantado ao ouvir seu pai entoando as rezas islâmicas, mas pensava que era uma língua de idosos, inacessível aos mais jovens. Emilie, ao perceber a curiosidade, inicia os estudos do

¹⁰³ Chiarelli, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 87.

¹⁰⁴ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 72-73.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 58.

árabe com seu filho. O processo de aprendizagem da língua é suscitado por meio de passeios no próprio casarão, como se os artefatos evocassem pirilampos do tempo e do espaço oriental. À medida que Hakim explorava “o corpo morto da arquitetura”¹⁰⁷, um processo de lapidação das palavras tomava curso através dos objetos da Parisiense, promovendo um jogo entre pronúncia e ortografia que possibilitava ao personagem a exploração da espinha dorsal do idioma composto por letras lunares e solares. Ao passo que esse descobrimento o aproxima de sua família, isso também provoca uma espécie de exílio. Hakim se sente dividido entre duas vidas:

Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin?¹⁰⁸

A busca pelas origens, a tentativa de acessar o mundo subjetivo de sua mãe o leva a realizar a sua própria investigação sorrateira, revirando o baú oriental do aposento de Emilie cuja chave se encontrava num pedaço de cedro libanês. Ao vislumbrar a miríade de objetos, Hakim tenta reconstituir o passado de sua mãe através dos vestígios. Observa uma indumentária luxuosa, mas já corroída, “que parecia aludir a um corpo vivido em outro tempo, caminhando sobre outro solo e desafiando as estações de uma região longínqua”¹⁰⁹ e um relógio, cuja parte interna guardava cartas endereçadas a uma amiga francesa. Resquícios do passado inseridos no aparelho de mensuração do tempo. Para Hakim, ler as cartas significava “penetrar num tempo longe do presente”¹¹⁰, fragmentado e incompleto. O filho mais velho procurava preencher os vazios temporais de meses entre as correspondências, mas encontrava desafios em função das várias zonas de silêncio provocadas tanto pela incompreensão da escrita em árabe clássico quanto pelos intervalos de tempo. Tais lacunas, por sua vez, eram semipreenchidas pela intuição, “um recurso possível para sair do impasse da leitura pontilhada de titubeios, sem o auxílio de um dicionário, embora folheasse a torto e a direito os cadernos de anotações que Emilie guardara junto às cartas”¹¹¹.

É curioso notar que o relógio – tecnologia produzida com vistas à imposição de um tempo homogêneo e linear do capitalismo – é utilizado como recipiente dos elementos que representam, de fato, o arsenal cultural da família, contrastando um tempo vazio com um

¹⁰⁷ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 51.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 54.

¹¹¹ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed., p. 56.

tempo vivido e simbólico. É como se o tempo morto do relógio subsumisse o tempo vivido. O trabalho de relacionar diferentes artefatos almejando compreender os mistérios que permeavam a identidade da matriarca, nesse sentido, seria inócuo, pois “há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte”¹¹², reflete o narrador.

¹¹² Ibidem, p. 54.

2. A atualização de uma catástrofe: a *Nakba* na literatura de Mahmud Darwich

“Quero cantar. Quero uma língua que me escore e que escore a si mesma, que eu possa apelar ao seu testemunho e ela, ao meu, do poder que há em nós para superar esse isolamento. E sigo andando...”¹¹³. Essas palavras foram escritas por Mahmud Darwich em mais um dos vários capítulos de seu exílio. Palestino originário de uma das aldeias destruídas pelo Estado de Israel em 1948, nesse trecho o autor procura uma voz que pudesse enunciar a dor da violência do ataque ao Líbano pelas forças israelenses em 1982. Alguma linguagem seria adequada para apreender aquilo que parecia desprovido de qualquer sentido?

Em artigo publicado em novembro de 2023, a psiquiatra e psicoterapeuta Samah Jabr, atuante nas regiões da Palestina, descreve uma importante porém trágica realidade: a insistência dos palestinos em continuar significando as experiências de violência que lhes são infligidas pelas forças coloniais. A despeito da continuidade e aprimoramento das técnicas de expropriação e apagamento da comunidade palestina, os indivíduos sitiados permanecem em busca de práticas próprias de cura e intervenções comunitárias diante da atualização de um passado que insiste em permanecer. Tais práticas incluem “crenças religiosas e nacionalistas, contação de histórias, glorificação de mártires, conexões com a terra (por exemplo, a colheita de azeitonas é como uma festa para os palestinos) e reuniões comunitárias, que estão profundamente enraizadas no tecido cultural”¹¹⁴.

O que permite conectar os esforços de Darwich no último quarto do século XX às atuais práticas comunitárias dos palestinos no século XXI é a busca por uma voz que dê conta de um processo histórico que marca decisivamente o destino de milhões de palestinos até hoje: a *Nakba*. Traduzido como “catástrofe”, o termo foi empregado inicialmente pelo historiador sírio Constantin Zurayk, léxico que por sua vez definiu o universo discursivo da maior parte da nova historiografia sobre a questão palestina¹¹⁵. Embora haja uma certa recorrência do conceito, é importante ressaltar que *al-Nakba* é um termo que pode remeter a diferentes marcos temporais, como bem observa Carolina de Figueiredo:

(1) trata, especificamente, da data de criação do Estado de Israel em 15 de maio de 1948; (2) determina o processo da *Nakba* entre 1947 e 1949, que diz respeito ao

¹¹³ Darwich, Mahmud. *Memória para o esquecimento*. Tradução de Safa Jubran. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2021, p. 64.

¹¹⁴ Jabr, Samah. *Sumud em tempos de genocídio*. Org. e Trad. Rima Awada Zahra. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2024, p. 62.

¹¹⁵ Figueiredo, Carolina Ferreira de. A temporalidade da catástrofe palestina: uma análise da obra de Constantine Zurayk e a formação de uma historiografia da *Nakba*. *História da Historiografia*., Ouro Preto, v. 17, e2136, p. 1-27, 2024. ISSN 1983-9928. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v17.2136>

período do Plano de Partilha da ONU, de 1947, e ao início das invasões de vilas e cidades palestinas por assentamentos judaicos e grupos paramilitares, e finaliza com o armistício assinado entre o recém criado Israel e os países árabes Egito, Síria, Líbano e Transjordânia; (3) dimensiona uma duração estendida, por mais de setenta anos, ao processo de ocupação colonial e seus desdobramentos – massacres, expulsões, legislações excludentes, transferência populacional, destruição material, violação de direitos humanos, o que ficou conhecido como Ongoing Nakba, uma catástrofe em andamento, termo proferido publicamente pela palestina Hanan Ashrawi (1946 -) em seu discurso na Conferência das Nações Unidas contra o Racismo, em 2001 (Baroud, 2023)¹¹⁶.

Considerar a Nakba como “catástrofe em andamento” significa também levar em conta as continuidades e rupturas no que diz respeito às práticas e aos sentidos atribuídos ao processo histórico pela população palestina e por seus intelectuais. Como demonstra Figueiredo, a incipiente historiografia da Nakba de fins da década de 1940 e início de 1950, representada aqui por Zurayk, tomava os termos “palestinos” e “árabes” como elementos intercambiáveis, o que se torna praticamente inconcebível à medida que a heterogeneidade da população árabe e a singularização da questão palestina se tornam cada vez mais evidentes com o decorrer dos conflitos.

Uma nova historiografia da Nakba começa a ser esboçada a partir das décadas de 1960 e 1970, movida por um profundo processo de reflexão e autocrítica em função da derrota do mundo árabe na Guerra de Junho de 1967. Diante das diferentes interpretações delineadas, um ponto de convergência é uma nova compreensão sobre a questão da Palestina, na medida em que o conflito escancarou não somente as vicissitudes dos países árabes, mas a necessidade de uma ação voltada para e pelos palestinos.

Edward Said, um dos grandes porta-vozes da causa, escreve em prefácio à edição de 1992 de *A Questão da Palestina*:

(...) a declarada centralidade moral e política da questão palestina no discurso árabe oficial é confrontada com a verdadeira relação entre os palestinos como povo real, comunidade política e nação, de um lado, e os Estados árabes, de outro. Essa contradição em particular nos remete a 1967, quando, após a Guerra de Junho, o movimento palestino foi estimulado pelo desejo de compensar o fragoroso desempenho dos exércitos árabes contra Israel. De certo modo, portanto, a relação crítica, quase corrosiva, entre a atividade palestina e o sistema das nações árabes é estrutural, não circunstancial¹¹⁷.

A *Nakba* enquanto um marco discursivo da temporalidade palestina ganhou contornos mais nítidos no campo da literatura desde a criação do Estado de Israel em 1948. Assim como as produções de não-ficção, a emergência de uma identidade palestina como singularidade era

¹¹⁶ Ibidem, p. 4-5.

¹¹⁷ Said, Edward. *A Questão da Palestina*. Trad. Sonia Midori. São Paulo: Ed. Unesp, 2012, p. XIX

difícilmente encontrada nos enquadramentos literários antes da catástrofe em voga, o que se transforma gradativamente a partir do processo de expulsão da população palestina de seu próprio território¹¹⁸. Mahmud Darwich é uma das várias vozes que se integram a essa nova experiência histórica, juntando-se ao coral de autores árabes que encontravam no engajamento poético e político uma possibilidade de ação diante de um presente que se instaurava como destruição.

Considerado o poeta nacional da Palestina, a elaboração poética do autor é intensamente marcada pelas experiências da *Nakba*. Com a criação do Estado de Israel em território do antigo Mandato Britânico da Palestina, cerca de 750 mil palestinos foram expatriados¹¹⁹, e a experiência do exílio figura como um dos elementos estruturantes da elaboração literária do poeta. Nascido em uma aldeia palestina, Al Birwe, Darwich é um filho da catástrofe. Aos seis anos de idade, vivenciara a diáspora árabe, fixando-se com sua família na região do sul do Líbano. Meses depois, em 1949, retornou às fronteiras palestinas ocupadas pelo Estado de Israel, vivendo por dez anos em Haifa sem registros civis, o que o levou ao estatuto de *presente ausente*, categoria forjada para o reconhecimento de refugiados árabes em sua própria pátria¹²⁰.

A alcunha de poeta nacional da Palestina tem suas origens no contexto artístico das décadas de 1960 e 1970, período em que o autor se engajaria politicamente, ingressando no Partido Comunista Israelense (*Rakah*) em 1965 e na Organização para a Libertação da Palestina (OLP) em 1973. O florescimento de uma poética engajada era uma tendência literária dessas décadas em função da catástrofe em cena. Para os autores da época, recorrer ao arsenal da tradição poética árabe e sua linguagem figurativa ou às inovações estéticas das vanguardas europeias – muito influentes no Oriente durante a primeira metade do século XX – desviariam os artistas daquilo que efetivamente deveriam representar. As artes tinham uma função bem delimitada nesse sentido, isto é, expor a realidade violenta da *Nakba*, encontrar uma voz e uma língua que pudessem evocar a resistência coletiva em um contexto de catástrofe¹²¹.

Segundo Khaled Mattawa, tal tendência estética ficaria conhecida como “literatura de compromisso” ou *adab il-itzam* na língua árabe. Esse conjunto de textos e autores que

¹¹⁸ Khaled Mattawa, em diálogo com a crítica literária, propõe que a literatura declaradamente palestina, do ponto de vista de sua circulação no mundo árabe, era timidamente reconhecida antes da *Nakba*. Autores palestinos como Ibrahim Tuqan, Abu Salma e Abdulrahim Mahmoud, embora já fossem conhecidos no mundo árabe, ganharam, de fato, visibilidade após 1948.

¹¹⁹ Allan, Diana. *Voices of the Nakba: A Living History of Palestine*. London: Pluto Press, 2021.

¹²⁰ Mattawa, Khaled. Mahmoud Darwish: *The Poet's Art and His Nation*. New York: Syracuse University Press, 2014, p. 30.

¹²¹ *Ibidem*, p. 30.

emergem nos anos 1950, na frenesi dos movimentos de libertação afro-asiática, concebiam a comunicação de massas como uma propriedade essencial à literatura engajada, levando a uma compreensão da poesia, recitada ou impressa, como um meio de ação política¹²². Vale pontuar que, discursivamente, a causa palestina nesse momento ainda está em algum sentido subsumida à causa árabe, tendo em vista que as ações promovidas desde a criação do Estado de Israel aos palestinos também se integravam às realidades nacionais de seus países vizinhos, o que fomentava uma compreensão articulada das demandas e ações coletivas sob a égide do pan-arabismo¹²³.

A dimensão performativa dos textos literários foi notadamente reconhecida por Darwich e também pelo Estado de Israel. O autor palestino foi preso cinco vezes por suas atividades poéticas, e a difusão da literatura de língua árabe foi ostensivamente minada pelas políticas linguísticas do recém-fundado Estado judeu, embora nem sempre tais tentativas de censura fossem bem sucedidas¹²⁴. Diante das políticas de substituição da língua árabe pelo hebraico nas regiões invadidas pelo Estado de Israel e da censura à literatura de resistência, criava-se uma rede poética palestina que consistia numa curiosa dinâmica - definia-se enquanto árabe na medida em que tal produção era feita por autores exilados em países que compartilhavam uma herança cultural, mas sua identidade definitiva era *palestina*, na mesma proporção em que emergia a consciência da especificidade da condição dessa população desterrada.

A especificidade da causa palestina pode ser explicada por três motivos. Em primeiro plano, pelo paradoxal fortalecimento da causa à medida que se tornava clara a impossibilidade de retorno àquela mesma terra¹²⁵. Tal percepção foi agudizada pela experiência da Guerra de

¹²² Mattawa, Khaled. *Op. cit.*, p. 34.

¹²³ Carolina de Figueiredo menciona essa relação íntima entre a questão palestina e o movimento arabista, o que também pode ser encontrado na obra anteriormente citada de Said, sendo seu texto já uma reação aos intentos do pan-arabismo.

¹²⁴ Hanan Ashrawi realiza um bom mapeamento da literatura palestina da década de 1970 e das tentativas de Israel de controlar sua difusão na cidade de Jerusalém. Para que houvesse a publicação de uma obra, algumas orientações eram seguidas: o material deveria ser enviado com duas cópias ao censor às 10 da manhã, 8 e/ou 11 da noite; o censor ficaria com uma cópia e enviaria a outra carimbada com permissão integral da publicação, revisão com os vetos circulados ou rejeição da publicação; nenhum espaço deveria ser deixado em branco na publicação e o termo “censurado” não poderia ser usado. Destaco esse último elemento, na medida em que a retórica do Estado de Israel como a maior democracia do Oriente Médio ainda hoje é constantemente mobilizada pela opinião pública, o que demonstra uma preocupação dos estadistas israelenses de se afastar de qualquer denúncia de autoritarismo e censura outrora sofrida pela população judaica no Mandato Britânico da Palestina na década de 1940 e que foi aplicada por Israel à população árabe nas décadas subsequentes. Cf. Ashrawi, Hanan. *The Contemporary Palestinian Poetry of Occupation. Journal of Palestine Studies* 7, no. 3 (Spring 1978), p. 77-101.

¹²⁵ O processo de expropriação das terras e de redefinição geográfica do território palestino pelo Estado de Israel é amplamente discutido pela nova historiografia da Nakba. Destaco aqui a obra de Nur Masalha, *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*, em que o autor analisa como o processo de assentamento de Israel na Palestina só pôde ser realizado à medida que obliterou todo o material

Junho, concebida como um ponto de não-retorno e um grande retrocesso à causa árabe¹²⁶. O segundo ponto tem a ver com a delicada posição em que os palestinos se encontravam diante das complexas teias geopolíticas da região: até a consolidação da Organização pela Libertação da Palestina (OLP) em 1964, formavam uma comunidade política sem uma representação efetiva da causa, tornando-os reféns dos arbítrios dos países árabes que muitas vezes se apresentavam de forma ambígua, quando não completamente hostil, à defesa da Palestina.

O terceiro e talvez mais significativo ponto consiste na natureza e nos agentes responsáveis pelo projeto colonial. O que se observava desde 1947 era um processo de eliminação sistemática de um povo, organizado por um Estado criado com vistas à defesa da comunidade judaica que ainda vivia sob o espectro de uma outra catástrofe, a Shoah. Se há, de fato, algum ponto de contato entre as populações palestina e judaica, a faceta mais evidente é a sua trajetória errante, exilar, marcada pela violência.

As palavras de Said em suas *Reflexões sobre o exílio* são emblemáticas nesse contexto.

Talvez esse seja o mais extraordinário dos destinos do exílio: ser exilados por exilados, reviver o processo de desenraizamento nas mãos de exilados (...) É como se a experiência coletiva judaica reconstruída, tal como representada por Israel e pelo sionismo moderno, não pudesse tolerar outra história de expropriação e perda ao lado da sua, uma intolerância constantemente reforçada pela hostilidade israelita ao nacionalismo dos palestinos¹²⁷.

Darwich tinha ciência dessa grande e insustentável contradição entre o passado de violência infligida aos judeus e o presente marcado pela limpeza étnica dos palestinos. A ira é um dos elementos constantes da sua produção poética, como observa Mattawa¹²⁸, mas é importante ressaltar que suas angústias não desaguaram numa poesia marcada pelo ressentimento ou pela rejeição do outro. Na verdade, o palestino vê na tradição literária judaica uma de suas maiores inspirações para pensar a condição de violência que seu próprio povo sofria. A leitura de Hayyim Bialik, conhecido como o poeta nacional de Israel, e sua imagética da opressão vivenciada na Diáspora Judaica andava paralelamente à insistência do próprio Darwich no fim do deslocamento palestino e sofrimento sob a lei sionista¹²⁹.

É nesse ponto que gostaria de me ater nesse primeiro momento: a atuação política de Darwich pode ser mapeada de distintas maneiras, mas é na produção poética e no trabalho com a língua que seus maiores esforços se ancoram. É possível demarcar uma diferença

cultural, paisagem, topônimos e geografia palestinos que remontavam à época das Cruzadas. Vale destacar o projeto de reflorestamento financiado pelo Fundo Nacional Judeu com vistas ao apagamento da paisagem natural da Palestina pré-1948, acompanhado de uma hebraização dos topônimos e das cidades palestinas.

¹²⁶ Figueiredo, *Op. cit.*, 2024.

¹²⁷ Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 51-52.

¹²⁸ Mattawa, Khaled. *Op. cit.*, 2014, p. 39.

¹²⁹ Mattawa, Khaled. *Op. cit.*, 2014, p. 37.

sensível entre suas primeiras produções e suas produções mais maduras, mas o compromisso com a realidade palestina é uma constante que o levou à produção ficcional. Ciente das possibilidades de agenciamento da causa palestina por vias da literatura, Darwich mobiliza a mesma língua de seus algozes. Escreve em árabe, mas lê em hebraico a tradição judaica e insere-a em sua poesia, produzindo uma escrita que se configura como uma constelação de diferentes tradições.

Ao entrecruzar diferentes histórias em um mesmo espaço literário, o autor promove uma disputa sobre o passado e sobre o presente não somente dos palestinos, mas também dos judeus; sua ira é direcionada aos usos e abusos da tradição por um certo sionismo, e é na busca por uma montagem alternativa de espaços e tempos que Darwich escreve a história dos palestinos. Uma história que remonta às cronosofias medievais, aos acidentados caminhos do Império Turco-Otomano, à construção de uma identidade política que florescia como autoconsciência diante do imperialismo britânico e que, por fim, desembocava na diáspora. Embora haja um esforço de periodização cronológica, não nos enganemos: o único tempo possível na prosa darwichiana é o tempo da memória, que mobiliza o passado em função do presente.

Penso que não havia outra alternativa. Ser o poeta nacional da Palestina significava ser inevitavelmente um poeta do exílio. A impossibilidade de viver em sua pátria fazia com que a sua produção já estivesse marcada pela dor da perda, mas ela não é articulada como impossibilidade de existir, mas de resignificar a sua própria identidade no contato com a alteridade, tendo ainda em mente o retorno ao seu lar. Nos termos de Said, estar no exílio é enxergar o mundo em uma visão contrapontística - “ver o mundo inteiro como terra estrangeira (...) A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas (...)”¹³⁰.

Memória para o esquecimento, prosa poética de Darwich, é um exemplo emblemático da visão contrapontística a que Said se refere¹³¹. Do árabe *Dhakira lil-Nisyan*, o livro narra o cerco a Beirute pelas forças israelenses em 1982. Escrito em 1986 durante sua estadia em

¹³⁰ Said, *Op. cit.*, 2003, p. 59.

¹³¹ Darwich, Mahmud. *Memória para o esquecimento*. Trad. Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2021. A partir de então, as notas relativas ao livro serão referenciadas como “Darwich, MPE, 2021”.

Paris e publicado pela primeira vez em árabe no ano seguinte, essa é uma prosa oriunda *do* exílio e *sobre* o exílio. Passando por curtos períodos em Moscou e Cairo, em 1972 o poeta se estabelece no Líbano, permanecendo lá por dez anos, momento em que sua atividade literária ganharia novos contornos. Palco dos exilados, o país dos cedros é o lugar em que uma possível comunidade é imaginada por diversos grupos políticos e intelectuais, especialmente após o acirramento das tensões entre os nacionalistas palestinos e os jordanianos na década de 1970.

O livro narra um único dia da invasão do Líbano, 6 de agosto de 1982, sob a perspectiva da resistência dos palestinos às forças israelenses. A relação entre forma e conteúdo é central para a compreensão desta obra, em que as linhas narrativas se interrompem com textos de diferentes gêneros, os enredos são evocados a partir de fluxos de consciência do narrador e a ausência de divisão em capítulos pode produzir uma certa desorientação na leitura.

A escolha de Darwich de produzir uma longa prosa em torno de um único dia é digna de nota na medida em que essa estratégia reproduz, de certo modo, a experiência vivida pelos sitiados. Há uma espécie de suspensão do tempo, em que cada elemento prosaico da vida cotidiana é redimensionado em virtude da iminência da morte. O simples ato de chegar à cozinha, preparar o café ou encher um copo de água aciona uma longa reflexão sobre o cerco a Beirute, seu cenário de destruição e sobre a impossibilidade de representação simbólica do trauma, afinal,

O matador mata, o combatente combate e o pássaro gorjeia. Quanto a mim, encerro a busca por linguagem figurativa. Paro completamente minha procura por interpretação, pois a essência da guerra é degradar os símbolos e levar as relações humanas, o espaço, o tempo e os elementos de volta a um estado primordial, que faz com que a visão da água jorrando de um cano quebrado na rua nos deixe felizes, porque aqui a água chega até nós feito um milagre¹³².

Por todas as diferentes linhas de forças que incidem sobre essa prosa poética, é um desafio enquadrar *Memória* em algum gênero literário. Poderíamos, em um primeiro momento, considerá-lo como um exemplo de literatura testemunhal, na medida em que se observa, do ponto de vista do conteúdo, algumas das características basilares desse subgênero,

¹³² Darwich, MPE, 2021, p. 20.

como o registro em primeira pessoa, a presença do trauma, o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético e a apresentação de um evento coletivo¹³³.

Contudo, penso que as estratégias de tessitura do texto vão além dessa dimensão testemunhal, tensionando as fronteiras entre o que é real e ficção por meio de um trabalho com a linguagem que não procura mimetizar o real, mas problematizá-lo. Nesse sentido, acredito que a concepção de *literatura do real*, proposta por Ivan Jablonka, é pertinente para abarcar a obra de Darwich. Em linhas gerais, a literatura do real não é concebida como uma literatura não-ficcional, calcada no paradigma realista; ela parte da crise do realismo tradicional e questiona as categorias de representação em que tais textos bebiam das fontes. Esses textos formariam um “terceiro continente” literário¹³⁴, conjugando literatura e estudos sociais que compartilham entre si uma abordagem orientada cognitivamente, pautada na ideia de investigação.

A preocupação do palestino ao escrever *Memória* não era a de simplesmente fornecer um relato sobre o cerco a Beirute em 1982. Seu compromisso dialogava com toda a sua trajetória poética, inevitavelmente orientada para a defesa dos palestinos. Isso se presentifica na própria forma literária. A técnica de colagem de textos jornalísticos da época, ensaios de crítica literária, parábolas bíblicas, crônicas medievais e cronosofias árabes na prosa não é arbitrária, assumindo, também, uma função política: inscrever a história dos palestinos, inseri-los em uma narrativa que outrora os relegou ao esquecimento. Tal compromisso parece evidente desde o título da obra e se justifica ao longo da prosa poética.

Há, também, um flerte com a produção ensaística, o que pode ser explicado pelo primeiro meio de circulação da obra. Antes de ser lançado como livro, o texto apareceu numa edição especial da revista literária *Al Karmel*, cujo editor-chefe era o próprio autor. Essa mesma revista é referenciada em um dado momento da narrativa em que se discute a crítica dos objetos literários diante do cerco, ancorando a reflexão sobre a literatura às condições políticas da época.

Por essas veredas, *Memória* também pode ser considerada uma autorreflexão artística de Darwich. Há uma postura distinta daquela adotada nas décadas de 1960 e 1970 e que configurou a literatura de compromisso. A reabilitação de uma linguagem poética que flertava com o transcendental, utilizando-se das metáforas e construções frasais da tradição poética

¹³³ Salgueiro, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). Matraga, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.

¹³⁴ Jablonka, Ivan. O terceiro continente. Trad. Alexandre Avelar. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.19, n.35, p.9-17, jul-dez. 2017.

árabe, não é mais considerada pelo autor como um elemento incompatível com o engajamento político e a mobilização das massas. De certa maneira, ao reabilitar tais estratégias, o autor procura reivindicá-las como também pertencentes aos palestinos, integrados a uma coletividade árabe mais ampla.

Nesse movimento de ampliação e focalização, a obra também encena de maneira bastante característica a especificidade do palestino diante do Estado de Israel e dos países árabes. Alocados ao vazio, ao palestino “é negado o privilégio de se estabelecer para que assim não se esqueça da Palestina. Em suma, ele deve permanecer o ‘outro’ para seus irmãos árabes porque está comprometido com a libertação”¹³⁵. É nessa delicada e complexa relação que se estabelece mais um dos episódios de desterro dos palestinos no país dos cedros, experiência central para o desenrolar da prosa poética.

2.1 “Vocês não são daqui”: o exílio palestino no Líbano em *Memória para o esquecimento* (1987)

O influxo de palestinos no Líbano não significou necessariamente uma integração completa da comunidade às estruturas políticas libanesas, por si só já bastante fragmentadas em função de uma institucionalidade sectária originária do Mandato Francês e que até hoje vigora no país. Contudo, a aliança entre libaneses e palestinos, a despeito da heterogeneidade étnica e religiosa do país, foi bem recebida por uma parcela da sociedade, desde que fosse ressaltado que os palestinos *não eram* libaneses. Como aponta Rashid Khalidi:

Os palestinos que se refugiaram no Líbano também se envolveram na política do país anfitrião, embora seu número e sua proporção na população total fossem muito menores do que na Jordânia. Majoritariamente muçulmanos, eles nunca foram considerados para a cidadania libanesa, porque isso teria perturbado o precário equilíbrio sectário do país, projetado pelas autoridades do Mandato Francês para permitir que os cristãos maronitas dominassem. Alguns libaneses sunitas, drusos, xiitas e políticos de esquerda que simpatizavam com sua causa passaram, com o tempo, a ver os palestinos como aliados úteis em suas iniciativas para remodelar o sistema político sectário do Líbano. No entanto, qualquer compromisso com a causa não se estendeu à integração dos palestinos, que, em todo caso, ainda se agarravam à esperança de retornar à sua pátria. A oposição ao *tawtin*, ou reassentamento permanente no Líbano, era, portanto, um artigo de fé tanto para libaneses quanto para palestinos¹³⁶.

A prosa de Darwich é bastante elucidativa quanto à situação dos palestinos no Líbano e nos países árabes de uma forma geral. Ainda que compartilhassem uma herança cultural de

¹³⁵ Darwich, MPE, 2021, p. 27.

¹³⁶ Khalidi, Rashid. *Palestina: um século de guerra e resistência (1917-2017)*. Trad. Rogerio W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2024, p. 119.

longa duração, a causa palestina jamais seria contemplada por uma visão calcada na integração de sua pátria aos confins de uma outra nação. Embora Beirute tenha sido mobilizada pelos exilados como um possível palco de uma comunidade palestina reinventada, à medida que o conflito se intensificava as complexidades desta empreitada eram expostas: “Vocês não são daqui – disseram-lhes lá / Vocês não são daqui – disseram-lhes aqui (...)”¹³⁷. Os advérbios “lá” e “aqui” referenciam à Palestina e ao Líbano, respectivamente, elucidando o drama dos exilados e de seus descendentes, alocados em uma exterioridade coercitiva, relegando a eles o status permanente do *Outro*.

É também significativo que essa prosa se concentre já nos momentos finais da invasão do Líbano pelo Estado de Israel, o que coloca em jogo não somente as derrotas do movimento de resistência palestina como também os limites do discurso árabe. A historiografia sobre a invasão insere-a num momento de internacionalização da Guerra Civil Libanesa iniciada em 1975. Com a retirada da Síria do território e o restabelecimento de relações diplomáticas com o Egito após o Acordo de Camp David em 1978, o Estado de Israel encontrou-se numa posição confortável para retirar as forças de sua fronteira egípcia à sudoeste, mobilizando esforços ainda maiores no norte, o que acirraria as tensões com a população muçulmana xiita e com as bases da OLP no sul libanês.

Em 1982, as intenções do Estado de Israel, representados por Menachem Begin como primeiro-ministro e Ariel Sharon como Ministro da Defesa, seriam ainda mais explícitas. Com a execução da operação ironicamente chamada de Paz para Galileia, havia dois elementos cruciais em jogo: fortalecer as alianças com os cristãos maronitas e destruir a OLP¹³⁸. Em termos de beligerância, essa seria a maior mobilização do Exército israelense desde a guerra de 1973, envolvendo em torno de oito divisões e cerca de 120 mil militares¹³⁹ em uma guerra que, pela primeira vez, parecia não fazer sentido retoricamente mesmo aos próprios cidadãos israelenses. Por que sustentar um conflito em um país que, de fato, não representa uma ameaça à manutenção da existência do Estado judeu?

O historiador Rashid Khalidi vivenciou o bombardeio e o cerco a Beirute Ocidental.

Rememorando o evento, ele ressalta a importância de permanecer junto à sua família:

¹³⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 23.

¹³⁸ Essa leitura pode ser observada em Khalid, e a complexidade das alianças entre Israel e os cristãos maronitas pode ser apurada de forma mais aprofundada em artigo esclarecedor de Andrew Patrick Traumann e Devlin Biezus em coletânea sobre o Líbano organizada pela Editora Tabla. Em linhas gerais, não havia exatamente um consenso sobre a adesão dos maronitas à aliança com o Estado de Israel, o que se torna ainda mais evidente na medida em que as três maiores lideranças maronitas do Líbano divergiam em relação às alianças estabelecidas com Begin e Hafez Al-Assad, presidente sírio. Cf. Traumann, Andrew Patrick; Biezus, Devlin. “A disputa por Beirute: A Guerra Civil Libanesa e as invasões sírio-israelenses”. In: Meihy, Murilo; Osman, Samira (orgs.). *Deus e o diabo na terra dos cedros: o Líbano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Tabla, 2024.

¹³⁹ Khalidi, Rashid. *Op. cit.*, p. 193.

Estar juntos significava que cada membro da família sabia onde os demais estavam o tempo todo, e assim podíamos ajudar a manter o nosso ânimo geral, apesar das muitas privações do cerco - cuidar de duas crianças pequenas enfiadas em casa, lidar com a escassez aguda de água, eletricidade e alimentos frescos e com o fedor de lixo queimado, que suportamos tal como centenas de milhares de outros habitantes de Beirute Ocidental. Tínhamos sofrido anos de guerra civil, resistindo a bombardeios pesados e até a ataques aéreos israelenses, mas esse cerco, com seu volume de fogo de artilharia por terra e mar e o bombardeio aéreo implacável, foi muito mais intenso e violento¹⁴⁰.

Em uma situação avessa se encontraria o narrador de *Memória*. Acochado pela solidão, o personagem é tomado por uma aterrorizante projeção de seu próprio fim enterrado nos escombros. Uma das estratégias encontradas por ele para lidar com uma morte menos solitária era recorrer ao jornal, cuja leitura seria uma confirmação de que ele ainda estaria integrado à resistência coletiva dos palestinos.

Quem procura um jornal no meio deste inferno estaria escapando de uma morte solitária e migrando para uma morte coletiva. Estaria buscando um par de olhos humanos, um silêncio compartilhado, uma conversa recíproca, algum tipo de participação nesta morte, uma testemunha que possa dar testemunho, uma lápide sobre um cadáver, quem anuncie a queda de um cavalo, uma língua que fale e se cale, uma espera menos entediante pela morte certa, pois o que este aço e essas bestas de ferro informam é que ninguém será deixado em paz, e ninguém vai contar nossos mortos¹⁴¹.

Recorrer ao jornal também era uma afirmação da existência da causa e da identidade palestina, outrora veementemente negada pela retórica sionista, cujo epítome é o depoimento de Golda Meir, ex-primeira ministra, ao jornalista Frank Giles em 1969:

Os palestinos não existiam. Quando é que houve um povo palestino independente com um Estado palestino? Foi o sul da Síria, antes da Primeira Guerra Mundial, e depois foi uma Palestina que incluía a Jordânia. Não é como se houvesse um povo palestino na Palestina que se considerava um povo palestino e nós viéssemos e o expulsássemos e lhe tirássemos o seu país. Eles não existiam¹⁴².

A narrativa de Darwich está inserida num momento histórico em que a existência dos palestinos já não pode mais ser negada. Ademais, a cobertura do cerco a Beirute, considerada a capital da mídia ocidental que cobria os conflitos árabes-israelenses¹⁴³, catalisou a causa na medida em que tornou possível uma apreensão mais sensível das demandas dos palestinos e da própria natureza do conflito, evidenciando o completo desequilíbrio de forças entre a artilharia israelense e a resistência palestina. Em uma reflexão metalinguística, o narrador

¹⁴⁰ Ibidem, p. 195.

¹⁴¹ Darwich, MPE, 2021, p. 35.

¹⁴² Tradução de: "There was no such thing as Palestinians. When was there an independent Palestinian people with a Palestinian state? It was either southern Syria before the First World War and then it was a Palestine including Jordan. It was not as though there was a Palestinian people in Palestine considering itself as a Palestinian people and we came and threw them out and took their country from them. They did not exist". Cf. Giles, Frank. Golda Meir: 'Who can blame Israel'. *Sunday Times*, 15 jun. 1969. p. 12.

¹⁴³ Khalid, Rashid. *Op. cit.*

reconhece mais uma vez a importância do controle da linguagem como uma forma de controlar o presente e o futuro da causa palestina, afinal,

O evento, antes de ser redigido, não é um evento. Conheço um pesquisador em assuntos israelenses que não para de desmentir os “boatos” de que Beirute está sob cerco, simplesmente porque para ele um fato só é verdade se estiver escrito em hebraico. Como ainda não recebeu seus jornais israelenses, não admite que Beirute esteja sob cerco!¹⁴⁴

Reconhecer que a verdade sobre o conflito é fabricada também leva o narrador a compreender como a questão palestina tinha sido instrumentalizada pelas nações árabes.

Vídeo...

Ver o que queremos ver nesse momento em que a condição da nossa existência se torna essa visão decorrente do grande discurso, que tenta transformá-la numa perda de consciência, que faz com que os representantes da maioria se tornem uma minoria sitiada.

(...)

Vídeo...

Porque a Guerra de Junho, preparada para ser o fim do arabismo, foi transformada pelos regimes árabes (que inventaram esse mesmo arabismo) numa desculpa para neutralizar a raiva incontrolada das ruas, em vez de em estágios iniciais de uma alternativa baseada na vingança das ruas. Assim, confirmaram sua opção pelo desvio na direção do regionalismo e do sectarismo.

(...)

Vídeo...

Porque a Palestina evoluiu de uma pátria para um slogan criado não para ser colocado em prática, mas para ser comentado durante os eventos, para embelezar o discurso do golpe, dissolver partidos, impedir o cultivo de trigo, substituir a labuta por lucro rápido, e para o aprimoramento da indústria do golpe, seja a pesada ou a leve, até que ocorra o casamento da última descendente do califa...¹⁴⁵

“Vídeo” - significante utilizado para se referir à construção discursiva do palestino como coadjuvante de sua própria história. No entanto, o narrador reconhece a importância dessa dimensão fabricada da realidade também como uma forma de negar as condições de violência e expropriação que pareciam ser o único destino possível aos sitiados. Se os palestinos não eram apenas aquilo que as lentes dos jornalistas israelenses ou das lideranças árabes captavam, sua identidade também não seria encontrada diante dos escombros da guerra. Era fundamental a construção de uma autoimagem que não fosse simples reprodução da realidade de violência. “Vídeo”, aqui, assume um outro sentido: uma maneira de construir um outro imaginário que não enveredasse para uma morte resignada.

Do Líbano, vimos apenas nossa própria imagem na pedra polida. Uma imaginação que recria o mundo à sua forma, não porque está iludida, mas porque precisa de um lugar para a fantasia colocar o pé. É como fazer um vídeo: escrevemos o roteiro e o diálogo; projetamos o cenário; escolhemos os atores, o cinegrafista, o diretor e o produtor; e distribuímos os papéis sem perceber que os personagens da trama somos nós. Quando vemos nosso rosto e nosso sangue na tela, aplaudimos a imagem, esquecendo que aquilo é resultado da nossa própria fabricação. E quando o vídeo

¹⁴⁴ Darwich, *MPE*, 2021, p. 34.

¹⁴⁵ Darwich, *MPE*, 2021, p. 59-61

entra na fase da reprodução, começamos a acreditar que o “outro” é aquele que aponta para nós¹⁴⁶.

Como construir uma imagem alternativa de si mesmo quando todo o seu inventário é destruído? Há um tom de pessimismo que atravessa toda a narrativa, que já começa se encaminhando para a inevitável retirada da resistência de Beirute. Pensando em sua saída e no afastamento da rede de sociabilidade construída com os outros poetas exilados, o narrador, então, sugere que tal identidade, construída no presente, já se ancore nesse passado compartilhado. O contexto de catástrofe produz uma espécie de memória *just-in-time*, imediata, justamente pela apreensão do futuro.

É como se estivéssemos aqui zelando por materiais frágeis ao passo que nos preparamos para assimilar a operação de deslocar nossa realidade, em sua totalidade, para o domínio das lembranças. Somos essa memória. A partir deste momento, recordaremos uns dos outros como recordamos um mundo distante que desaparece num azul mais azul do que era antes. Vamos nos separar no auge da apreensão. Nós três sabemos a verdade: vamos partir. Temos ciência também de uma crueldade ainda maior, mas que ninguém tem coragem de ser visto olhando para ela: as pessoas estão conosco porque estamos partindo¹⁴⁷.

Penso que a dimensão da *ongoing Nakba* se cristaliza nesse pequeno trecho. Atormentados pelo bombardeio e pela possibilidade de morrerem nas ruínas, os poetas já articulam o seu presente como passado; são uma memória na medida em que portam consigo a experiência de viver a atualização de um passado que permanece como catástrofe. A função dos poetas, nesse contexto, seria salvaguardar essas lembranças, na medida em que mais ninguém o faria.

Todas essas reflexões são permeadas pela constante sensação de iminência da morte. Em algum sentido, projetar o presente já como passado também se relaciona com a inevitabilidade do fim. Há uma tentativa de resgate da sua própria humanidade na reflexão sobre a morte. Para que a vida não seja somente o cerco, é preciso tomar uma posição. O entorpecimento diante das bombas, embora figure em alguns momentos da prosa poética, é superado pela vontade de viver - para, enfim, morrer dignamente. É isso que instiga o narrador, em um dado momento, a caminhar pelas ruas bombardeadas, para que não seja vítima de uma morte silenciosa. Ao conjecturar sobre a possibilidade de ser atingido por um míssil enquanto caminha, o narrador questiona:

Mas por que estou tão preocupado com o que aconteceria com meu cadáver e seu destino? Não sei. Eu quero um funeral organizado, onde meu corpo inteiro, não mutilado, seja acomodado em um caixão de madeira envolto em uma bandeira com

¹⁴⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 57-58.

¹⁴⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 73

as quatro cores claramente visíveis (mesmo que tenham sido atoladas de um verso cujas palavras não remetem a seus significados), carregado sobre os ombros de meus amigos, e de meus amigos-inimigos.

(...)

De repente, os vermes descritos num certo romance espalharam-se diante de mim (...) O cadáver é consumido por um exército organizado que brota de dentro, em segundos. Certamente, é uma imagem que esvazia o homem do seu heroísmo e da sua carne, empurrando-o para a nudez do destino absurdo, o mais absoluto absurdo, o completo nada. Uma imagem que despe as canções da louvação à morte e da fuga para outra fuga. Foi para superar a feiura dessa realidade que a imaginação humana - a habitante do cadáver - abriu um espaço para salvar o espírito desse nada? É esta a solução proposta pela religião e pela poesia? Talvez, talvez...¹⁴⁸

Flanar pelas ruas desprotegidas e desabitadas poderia ser o seu atestado de óbito. Mas é ao caminhar pelas ruínas de sua própria cidade que, ao mesmo tempo, ele nega a condição imposta por seus algozes. Ainda que morra e que o destino de sua carne seja o mesmo daqueles asfixiados pelos destroços, morrer à procura de um jornal, no centro dos escombros, faz com que ele tenha um centro controle sobre sua própria morte.

É interessante perceber que o ato de caminhar não é uma simples escolha fortuita, mas um elemento bastante recorrente da literatura da Nakba. A itinerância é uma marca poética da Palestina, tendo em vista que grande parte dos escritos que compõem o gênero vem de poetas exilados. Ao centrar a narrativa em um momento transitório de uma longa história de errância, em que pouco se sabe sobre as origens das personagens, cabe ao leitor conjecturar ou procurar pistas na própria narrativa sobre quais foram os passados que engendraram o presente destas.

Tal movimento pode ser observado em uma das obras clássicas da literatura palestina, *Homens ao sol*, de Ghassan Kanafani. Publicado pela primeira vez em 1963, a novela conta a história de três homens palestinos que buscam atravessar o Iraque e chegar ao Kuwait para viverem melhores condições de vida. Em vários momentos, o presente da narração se funde a um passado compartilhado pelos três homens que só é enunciado tacitamente. Mobilizando a obra como uma das mais expressivas prosas sobre a condição do palestino, Said analisa alguns trechos e afirma:

Se o presente não pode ser simplesmente “dado” (isto é, se o tempo não permite diferenciar claramente entre o passado e o presente ou uni-los, porque o desastre de 1948, mencionado apenas como um episódio oculto entre outros, impede a continuidade), ele é inteligível como façanha (...) Visto que eles devem viver - para em última instância, morrer -, o presente os incita à ação, que, por sua vez, dará ao autor e ao leitor material para “ficção”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 37-39.

¹⁴⁹ Said, Edward. *Op. cit.*, 2012, p. 175.

Em algum sentido é essa a mesma tônica que atravessa *Memória para o esquecimento*. O presente instável, engendrado por um passado de deslocamento e de expulsão, é o que conecta todas as personagens da obra. Poucas são as informações dadas sobre elas e a própria dimensão entre o real e o ficcional é borrada de forma intencional. Se “o presente os incita à ação”, é na ficção que Darwich e seus leitores têm acesso a essa realidade que por si só já parece insólita. A ficção aqui serve tanto como uma espécie de distanciamento cognitivo que busca dar sentido àquilo que poderia parecer irrepresentável quanto como uma forma de resguardo diante das intensas campanhas contra a OLP ainda em curso no momento de publicação do texto¹⁵⁰.

Os encontros do narrador com outros integrantes da resistência palestina no Líbano são permeados de imprecisões, o que faz com que por vezes não seja possível discernir se, de fato, trata-se de um episódio vivido ou mais uma imersão no fluxo de consciência do narrador-personagem. Penso que essa imprecisão se relaciona com a compreensão de que o narrador não está apenas representando uma experiência individual, mas sendo um porta-voz dos outros poetas exilados. Para conseguir significar a dor do exílio, era necessário se conectar àquelas experiências de cunho privado, rememorando a própria trajetória de desterro junto à sua família, mas também encontrar vozes e personagens que fossem emblemas dessa experiência com o tempo e com a linguagem do exílio. Nos encontros - reais ou imaginários - com os poetas, essa especificidade da experiência exilar ganha mais espessura.

O tempo do exílio é difícil de ser mensurado. Marcado pela dor e por uma tentativa de retorno a um passado particular, é como se a experiência do exilado fosse impossível de ser alcançada em sua totalidade pelo outro na medida em que a perda do exilado se dá com seu *lugar*; isto é, com seu espaço vivido, o ambiente no qual a corporeidade materializa a percepção de espaço, imbuindo-o de afetos, elemento fundamental para a construção de uma determinada identidade¹⁵¹.

Deslocado de seu lugar, a condição do exilado é a de um sujeito ilhado, o que se intensifica sobretudo quando migra para um espaço cuja língua e configurações culturais não são as mesmas de suas origens. Ao lembrar de seus encontros com Faiz Ahmad Faiz, poeta urdu que se exila nessa mesma Beirute carcomida pela guerra, Edward Said reconhece um

¹⁵⁰ Grande parte das personagens na narrativa não tem seu nome revelado, sendo mencionadas por suas iniciais. O trabalho de pesquisa realizado pela tradutora da obra da versão em português, Safa Jubran, foi fundamental para mapear os personagens que Darwich insere na narrativa, que vão desde poetas exilados a jornalistas e residentes libaneses.

¹⁵¹ Carlos, Ana. Definir o Lugar? In: O lugar do/no mundo. São Paulo: Contexto, 1996.

certo ruído de comunicação entre ele e seus amigos palestinos, pois “embora houvesse uma afinidade de espírito entre eles, nada combinava muito bem - língua, convenção poética ou história de vida”¹⁵². Esse sentimento de alienação vivido pelo urdu, por sua vez, foi superado por seu encontro com Eqbal Ahmad, outro poeta paquistanês exilado. Recitando poesias em sua língua materna, Faiz e Eqbal compartilhavam não somente um tempo, mas um espaço que não era o Líbano contemporâneo, mas um Paquistão deixado para trás.

Said, embora não conhecesse a língua, compreendia muito bem do que se tratava: “era uma representação da volta para casa expressa por meio de desafio e perda, como se quisessem dizer: ‘Zia, aqui estamos’”¹⁵³. É interessante pontuar aqui que, resguardadas as especificidades das identidades históricas e geográficas, há a admissão de uma linguagem e de um tempo comum a todos os exilados, tendo em vista que o exílio é uma espécie de experiência-limite. Refêns de um passado particular, o desajuste diante de seu próprio presente forja uma aporia, qual seja, a sensação de viver sem tempo e sem espaço. Tal sensação se materializa numa maneira específica de ler o mundo e se expressa também numa determinada enunciação, numa cadência da língua e do corpo que parece flertar com o vazio. A impossibilidade de enunciar a dor da perda abre margem para a linguagem da ausência, em que os significantes não são dados, mas constantemente negociados na narrativa para que a experiência dos desterrados não habite a zona do irrepresentável. É nesse momento que a ficção pode alçar seus voos: a montagem do ficcionista é o que possibilita a construção de uma relação empática entre leitor e obra, rompendo provisoriamente o invólucro da indizibilidade característica da experiência traumática do exílio.

Em *Memória*, presentifica-se a busca por essa linguagem, por esse tempo e por esse espaço que dá conta da experiência exilar. Em um dado momento, o narrador define Beirute como “propriedade de qualquer um que sonhasse com uma ordem política diferente num lugar diferente, capaz de acomodar o caos, e que acabou resolvendo o complexo de exílio para cada exilado”¹⁵⁴. Mas à medida que as ruínas se acumulam, é como se esse horizonte de expectativa fosse gradativamente enterrado sob os escombros, o que o projeta para a impossível porém desesperada vontade de retorno à Palestina.

¹⁵² Said, Edward. *Op. cit.*, 2003, p. 48.

¹⁵³ Said, *Op. cit.*, 2003, p. 48.

¹⁵⁴ Darwich, MPE, 2021, p. 157.

Esse destino inefável é representado pela história de Kamal, o “homem que se sentou sobre uma rocha na praia de Tiro durante vinte e sete anos”¹⁵⁵. A narração sobre esse personagem se dá em um momento em que o narrador não sabe se sonha ou se está acordado, e sua história incide quase como uma parábola religiosa no texto. A observação da praia por Kamal faz com que seja acionada na narrativa uma espécie de batalha entre linguagem figurativa e denotativa que se expressa no significante “mar”, na medida em que ao longo da prosa é essa a palavra usada pelo narrador para se referir às forças do Exército israelense. Kamal não vive o presente desde que foi exilado; não vê o Mar israelense, pois vive preso ao passado, “esperando uma pomba aparecer do sudoeste, quando o céu estivesse claro e o mar calmo”¹⁵⁶. Ao sentar sob a pedra, vê o mar que atravessara há vinte e sete anos, sonhando com o seu retorno à pátria espoliada.

Kamal guardava seu segredo, fechando-se em memórias que se transformaram em sonhos. Ele era constante em sua devoção, afastando de si um tempo que não o atraía e por isso ele não o reconhecia. O que acontecia nesse tempo eram preocupações dos outros, grandes ou pequenas. Quatro guerras eclodiram. Não eram suas guerras, por isso ele não demonstrava nenhuma preocupação, desde que nenhum estilhaço atingisse sua pomba¹⁵⁷.

É revelado ao leitor que a pomba que vislumbrava por vinte e sete anos era Haifa,

um pescoço constantemente acariciado por um beijo moldado de pedra e árvores, coroado por um agudo desejo na forma de um bico de muitas cores que jura ser possível para uma onda indócil petrificar-se desde o início dos tempos até a eternidade. E por ser assim, Haifa se assemelha a uma pomba, e cada pomba se assemelha a Haifa¹⁵⁸.

O destino do homem é descoberto em uma conversa do narrador com outra personagem, Hani. À medida que o relato progride, passado e futuro se sobrepõem na narrativa, e é na lembrança de seus últimos momentos em Haifa que é possível antecipar o futuro do exilado. Há vinte e sete anos, “Desceu a Rua Abbas e, junto àqueles que seguiam em direção ao porto de Acre, que ainda não tinha sido ocupado, entrou no mar. Foi nessa mesma onda que ele chegou a Tiro”¹⁵⁹. Vinte e sete anos depois, ao olhar para o mar já na cidade libanesa, “Encontrou sua onda perdida e a reconheceu”¹⁶⁰. Decide, então, lutar contra o Mar e alcançar a pomba.

¹⁵⁵ Darwich, MPE, 2021, p. 189.

¹⁵⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 189.

¹⁵⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 190.

¹⁵⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 190.

¹⁵⁹ Darwich, MPE, 2021, p. 194.

¹⁶⁰ Darwich, MPE, 2021, p. 194.

Parece que Kamal estava feliz com a forma como ele tomou posse total de seu destino. Possuiu o momento que separa dois tempos que não se encontram. Dominou a onda que o levou para o exílio e estava lhe trazendo de volta agora, como um sonhador que foi capaz de acordar no momento certo para colocar todo o sonho no papel. Houve alguma vez um marinheiro que tivesse voltado na mesma onda que o levava ao exílio e depois desaparecido? Será que já aconteceu de aquele que foi morto matar seu assassino com o mesmo golpe da adaga? Já aconteceu de alguém voltar pelo mesmo caminho pelo qual partira? Ele nunca conseguiu disfarçar seu desrespeito pelo caminho que os outros tomaram para chegar. Ele não estava em peregrinação. Ele queria infligir a punição mais severa a um tempo que o quebrou¹⁶¹.

O que se segue é a travessia sinuosa daquele que teve sua existência violada. De forma semelhante ao narrador caminhando pelos escombros da cidade, desafiou as imposições de seus algozes. Remou contra o Mar para, enfim, recuperar a dignidade em sua própria morte. Navegou projetando o seu fim em seu lugar de origem.

Uma semana depois, o mar trouxe seu corpo de volta para o litoral de Tiro, de volta para a rocha onde ele costumava olhar para a pomba.

Este é o mar?

Sim, este é o mar¹⁶².

Como se o embate entre linguagem figurativa e denotativa chegasse ao fim, a descrição da natureza sitiada faz com que a própria espacialidade do Líbano já não possa ser compreendida em seus termos habituais. Resta, então, apenas a linguagem metafórica da destruição.

Um crepúsculo para o crepúsculo. Massas escuras de nuvens saturadas com pólvora movem-se em direção à beira do mar. Pássaros carregam seu cansaço e circulam no espaço à procura de uma concha segura, fora do alcance das asas dos jatos. Um pôr do sol que indica o que há em nós de fadiga. Noite, carvão e bombas caem sobre nós, para que o corpo apeteça outro corpo, acenda um desejo, sem tensão nem morte; desejo mecânico, metálico, não penetrado por pássaros secretos nem por melodia distante, um anseio esculpido na árvore do imprevisto, assim como o tempo morto anseia por um amendoim salgado ou por uma voz que deslize numa onda de rádio¹⁶³.

A narrativa se encaminha para a fase final da retirada depois de dez semanas de intenso bombardeio à capital do país dos cedros. A saída era iminente e a resistência sabia que o apoio à causa palestina pela população libanesa naquele dado momento se sustentava na crença de que com a retirada das bases da OLP o cerco chegaria ao fim, o que se provou uma mentira. “O heroísmo também leva ao tédio quando a cena se prolonga; o entusiasmo inicial

¹⁶¹ Darwich, MPE, 2021, p. 194.

¹⁶² Darwich, MPE, 2021, p. 198.

¹⁶³ Darwich, MPE, 2021, p. 178-9.

desaparece”¹⁶⁴. Há inúmeros trechos em que se observa o descompasso entre a ideia e a materialidade, entre o programa e sua execução. A OLP, embora tenha se tornado a maior entidade de representação da causa palestina, capitulou, e diante de uma sociedade profundamente fragmentada, perdeu as maiores bases de apoio no Líbano.

Não é difícil entender o raciocínio desses líderes e das comunidades que eles representavam. Os sulistas, na maioria xiitas, haviam sofrido mais do que os demais libaneses com as ações da OLP. Além de suas próprias violações e transgressões contra a população do sul, a mera presença da organização os tinha exposto a ataques israelenses, forçando muitos a fugir repetidas vezes de suas aldeias e cidades. Todos entendiam que Israel estava punindo civis intencionalmente para afastá-los dos palestinos, mas o resultado foi um grande rancor contra a OLP¹⁶⁵.

Nesse sentido, valeria destacar que a postura de Darwich não é a de construção de uma memória apaziguadora, em que a sua participação na resistência ao lado da OLP se transformaria em um comportamento sectário, mas em uma perspectiva crítica das medidas e desmedidas adotadas pela resistência palestina. Darwich sabia que havia uma grande lacuna entre aquilo que se esperava e aquilo que efetivamente foi feito pela OLP e evocava isso por meio de uma linguagem poética que beirava o transcendental.

Ao contar a história de Samir, *fidai* palestino “que se infiltrou pela fronteira para explodir Haifa”¹⁶⁶ na Guerra de Junho, narra-se o esmorecimento do ideal. Foi preso convicto de que estaria lutando pelo direito de retorno à sua própria terra, mas quando “finalmente saiu para a luz da grande Pátria Árabe, não podia acreditar na diferença entre a ideia e sua expressão, nem aceitar a contradição entre o sonho e seu veículo”¹⁶⁷. Forja-se, então, um dilema: seria melhor encontrar liberdade na prisão ou viver a prisão de uma liberdade?¹⁶⁸ Por fim, a ideia da pátria palestina no horizonte de Samir o faz permanecer subordinado às instituições, ainda que com certa amargura.

Tal contradição encarnada em Samir parecia já prever o destino de Darwich na OLP. Em 1993, o autor, até então integrante do Conselho Nacional Palestino da instituição, decide se demitir após a assinatura dos acordos de Oslo entre Yitzhak Rabin e Yasser Arafat. Justificando-se, Darwich pontuou que não gostaria de dar seu aval a um acordo que põe em

¹⁶⁴ Darwich, MPE, 2021, p. 116.

¹⁶⁵ Khalidi, *Op. cit.*, 2024, p. 206.

¹⁶⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 40

¹⁶⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 41.

¹⁶⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 43. Interessante visualizar aqui a evocação de uma antítese entre interior e exterior que faz ecoar a tradição metafísica da literatura árabe e a própria poesia de Darwich, o que mais uma vez evidencia a aposta literária do autor em não abrir mão da tradição poética para dar conta de problemas reais e concretos vivenciados pelos palestinos.

xeque aquilo que toda a sua produção poética e especialmente essa prosa corporificam: a memória palestina diante do mar de esquecimento israelense¹⁶⁹.

2.2 A poesia na destruição: o Oriente darwichiano entre o mito e a memória

Para o autor-narrador-personagem, não haveria a possibilidade da poesia no cerco por conta do deterioramento de todos os eixos norteadores da vida, que desestabilizariam a relação entre significado-significante. Há diversas reflexões acerca do papel das artes durante o período de destruição e das demandas de uma crítica literária que ilusoriamente acreditava ser possível um poema que perturbasse o equilíbrio de forças¹⁷⁰. Uma poesia que efetivamente evocasse a experiência palestina demandaria uma relação de distanciamento, pois “um poema nasce agora, num certo lugar, numa determinada língua e num dado corpo, mas não chega à garganta ou ao papel”¹⁷¹. Para ele, Beirute é a escrita da poesia cuja cadência é dada pelo ritmo dos mísseis. Medir esse ritmo, essa valsa guiada pelo som do aço, seria um exercício ineficaz enquanto a melodia ainda estivesse sendo reproduzida.

Publicado pela primeira vez em 1986, isto é, quatro anos após o cerco, em *Memória*, Darwich habilita todo seu arsenal poético para voltar àquelas experiências traumáticas sem que, com isso, ele produza um relato puramente testemunhal. Ainda que esteja ancorado a um referencial extralinguístico, é por meio de uma montagem entre textos, que não é dissimulada no interior da narrativa, que se consegue compreender, mesmo que provisoriamente, o cerco a Beirute. Nenhum elemento textual ali é arbitrário. A ficção se materializa nessa ambiência caleidoscópica, já que a própria experiência de viver no Líbano também o era, como aponta Yves Gonzalez-Quijano, crítico literário e tradutor da obra para a língua francesa.

Beirute é, antes de tudo, um lugar de memórias (no plural). Isso mostra que um determinado espaço pode ser dividido em vários espaços que se “encaixam” uns nos outros, que coexistem, porque se referem a diferentes imaginários. Entre os muitos exemplos que são mais ou menos mencionados em *Une Mémoire pour l'oubli*, especialmente de uma perspectiva coletiva, estão as diferentes comunidades de Beirute, as diferentes representações de comunidades reunidas pela história dentro do mesmo espaço físico, o da capital libanesa. Há, portanto, diferentes geografias de Beirute que coexistem, que penetram umas nas outras, que podem constituir territórios reais, às vezes marcados na topologia urbana, mas cujas fronteiras também podem ser uma função de representações individuais, mudando de acordo

¹⁶⁹ Gonzalez-Quijano Yves. À propos d'Une Mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich. In: Taïeb, Hanna; Bekkar, Rabia; Jean-Claude David. *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997. (Monde arabe et musulman. Comprendre le Moyen-Orient)

¹⁷⁰ Darwich, MPE, 2021, p. 77.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

com os altos e baixos da vida política, trajetórias individuais ou até mesmo circunstâncias¹⁷².

Uma das maneiras encontradas na narrativa de aludir a essa coexistência de tempos e espaços no Líbano é a técnica da colagem. A inserção de poesias, crônicas, ensaios, diálogos e relatos de sonhos que irrompem na narrativa faz multiplicar os espaços e tempos e causa uma instabilidade que, inclusive, põe em dúvida quem é o narrador. As vozes narrativas não são dadas, e os textos que interrompem a narração, mesmo que devidamente referenciados, também tornam dificultosa a precisão de quem é o responsável pela urdidura da prosa poética em sua totalidade. Ao fim e ao cabo, menos importa quem é o narrador, desde que o leitor compreenda que se trata de uma voz palestina que evoca toda a coletividade da população desterrada.

A montagem e sobreposição dos textos na obra transforma-a em um espaço performático, já que os dispositivos poéticos são apreciados não somente por sua natureza retórica, mas procedimental. Por isso, essa escritura em algum sentido “crua” transforma o espaço textual em um ambiente colaborativo. Se todo texto literário necessita da solidariedade de seus leitores para cumprir seus objetivos, esta necessidade se torna ainda mais expressiva aqui, em que a sobreposição, embora não seja aleatória, faz com que haja muitos espaços a serem preenchidos pela intuição ou pelo universo imaginativo daquele que lê.

Há aqui o que Kelvin Falcão Klein chama de estilo paratático como um dispositivo de resistência frente à dissolução do estético. Em linhas gerais, o estilo paratático seria um “modo de organização dos elementos que privilegia um arranjo lateral, resistindo a certo impulso de hierarquização na combinação de imagens e percepções”¹⁷³. Klein compreende três aspectos que a configuram: “preocupação com a montagem (de temporalidades e referências); reivindicação de um presente instável (um ponto de vista contingente que recusa a totalidade); e abertura da cronologia em prol de uma fabricação da história (como defesa da dimensão plástica e maleável do próprio devir histórico)”¹⁷⁴.

¹⁷² Gonzalez-Quijano Yves. À propos d'Une Mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich. In: Taïeb, Hanna; Bekkar, Rabia; Jean-Claude David. *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997. (Monde arabe et musulman. Comprendre le Moyen-Orient), p. 242. Minha tradução.

¹⁷³ Klein, Kelvin Falcão. Dissolução do estético e resistência: da parataxe ao terceiro continente. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 41, n. 1, p. 98–121, 2021. DOI: 10.20396/remate.v41i1.8662046. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8662046>, p. 99.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 115.

O deslocamento paratático torna possível que as referências sejam amplas e horizontais. Em vez primar por uma relação hierárquica entre distintos saberes, tempos ou coisas, seria fundamental compreender suas mútuas implicações, pois “Toda montagem de textos é também uma montagem de tempos”¹⁷⁵. Penso que não há melhor definição para compreender *Memória*, em que o encaixe de textos não segue uma linearidade diacrônica, mas sincrônica. Como se o próprio procedimento formal evocasse o título da obra, é a memória que dita as maneiras pelas quais os textos serão inseridos na narração.

Vale ressaltar que essa montagem de textos é também uma disputa política sobre o tempo palestino.

Há algo mais cruel do que esta ausência: que você não deva ser o único a celebrar sua vitória ou a lamentar sua derrota? Que deva ficar fora do palco e nunca aparecer nele, ser apenas um tema para outros interpretarem como bem desejarem. “Se tiverem disposição, então não é um mito”, é o slogan sionista que Theodor Herzl lançou para o estabelecimento de uma “pátria para um povo sem terra, em uma terra sem povo”. Foi durante o cerco de Beirute, que testemunhou a existência de um povo com uma terra confrontando invasores que a tinham roubado dele, que Nathan Zach, um poeta da modernidade hebraica, com ironia brilhante, modificou o slogan de Herzl: “A vitória de Israel não decepciona, mas não vai durar o suficiente para falhar”. Dezenas de poemas em hebraico, porém nenhum poema árabe, tentavam expressar o cerco de Beirute e protestar contra o massacre. Eles são donos do pecado e do perdão. Derramam o sangue e depois as lágrimas. Cometem os massacres e presidem os Tribunais de Justiça¹⁷⁶.

Esse trecho é sucedido pela transcrição de alguns recortes de *Albidaya wa annihaya*, um livro de história universal escrito por um historiador árabe do século XIV, Ibn Kathir. A intertextualidade faz um paralelo entre o passado medieval e o presente de guerra.

Naquele ano, o honorável juiz Alfadil também enviou, pelo pregador Chams-Addin, uma carta aos príncipes em nome do sultão, uma carta extraordinária, eloquente, de bom tom, na qual afirmava: “Somos nós que seguramos o fogo em nossas mãos, enquanto outros se beneficiam da luz. Somos nós que encontramos água, enquanto outros dela se saciam. E nós recebemos as flechas em nossa garganta, enquanto eles caem fingindo a morte”. Quando receberam a carta, escreveram uma resposta rude¹⁷⁷.

Recorrer a um passado longo aqui serve a dois propósitos. Em primeiro lugar, opera no sentido de traçar uma espécie de genealogia, indo de encontro às afirmações da inexistência de palestinos, como observado anteriormente na retórica de uma parcela da comunidade sionista. Em segundo plano, também significa promover uma disputa entre esse passado imaginado pelo sionismo e o imaginário coletivo dos palestinos. Darwich mobiliza os

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 129-30.

¹⁷⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 135.

mitos de origem para pôr em evidência a instrumentalização dessas narrativas na opinião pública, ao passo que também procura trazer à luz as maneiras pelas quais sua comunidade imaginada pensa seu passado e seu presente. Essa disputa, no fim das contas, não envereda para uma tentativa de cristalização das diferenças, que levaria a um inevitável “choque de civilizações”¹⁷⁸, mas para a busca por um caminho comum entre os dois povos. Essas duas formas de encarar a outridade são contrastadas em distintos momentos, como podemos observar abaixo:

É fato que Begin não vive neste tempo e nem fala uma língua moderna. Ele é um fantasma vindo dos tempos do rei Salomão, que representa a era de ouro na história efêmera dos judeus na terra da Palestina. (...)

Begin assumiu a persona de Salomão, mas deixando de lado a sabedoria de Salomão, seus cânticos e suas fontes culturais. Tomou dele apenas a era de ouro, içada sobre um tanque de combate. De Salomão, não aprendeu a lição sobre a queda do reino, quando os pobres se tornaram mais pobres e os ricos, mais ricos. Sua única preocupação era procurar o rei de Tiro para assinar um tratado de paz. Onde está o rei de Tiro? Onde está o rei de Achrafiye? Begin congela a história neste momento e não termina o templo, do qual nada restou a não ser um muro para lamentar — um muro que a arqueologia não conseguiu provar que fora construído por Salomão.

Mas o que temos que ver com uma história que saiu da História? Na consciência do rei da lenda, tudo se congelou naquele momento e, desde aquele tempo, a História nada fez na Palestina nem na costa leste do Mediterrâneo, exceto esperar pelo novo rei da lenda, Menahem, filho de Sarah, filho de Begin, que protegerá o Terceiro Templo da ira interna e da ira externa, em aliança com o rei da Achrafiye - Bachir, filho de Pierre, filho de Gemayel¹⁷⁹.

“A história que saiu da História”. Begin era alçado como o sucessor de Salomão, aquele que representaria o retorno aos tempos áureos da população judaica. Há uma postura de negação do contato com o outro que é metaforizada na prosa a partir da relação entre os dois governantes de Israel.

Uma outra maneira de agir diante da alteridade seria encontrada na transcrição de alguns trechos do Evangelho de Mateus, o livro do Novo Testamento considerado o mais alinhado ao judaísmo primitivo. Inserindo os capítulos 13 e 15 na narrativa, os textos evocam, respectivamente, a parábola do semeador e a história da mulher cananeia que clama por Jesus para que este curasse a sua filha enferma. Em ambos os textos, percebe-se uma tentativa de conexão com o Outro que serve como antídoto ao caráter sectário e violento de seus algozes.

Falar por parábolas não é uma escolha acidental. Em um trecho que não é colado em *Memória*, ao ser indagado por seus discípulos o motivo que o leva a fazer tal escolha, Jesus

¹⁷⁸ Cf. Huntington, Samuel. O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

¹⁷⁹ Darwich, MPE, 2021, p. 167-168.

responde: “porque, vendo, não veem; e, ouvindo, não ouvem, nem entendem”¹⁸⁰. Produzir uma ficção faria com que os judeus conseguissem enxergar melhor seu próprio presente e se abrissem ao contato com aquele que estaria fora de sua própria comunidade. Essa mesma postura de aceitação da alteridade é incorporada na figura da mulher cananeia que intercede por sua própria filha, transgredindo a moral de sua própria cultura ao pedir socorro a um profeta estrangeiro. Jesus, ao curar a menina, representaria uma liderança que vai além do sectarismo religioso que marcava toda a história do Oriente.

É interessante observar aqui o que Erich Auerbach propõe chamar de *interpretação figural*. Em seu magistral livro, *Mimesis*, o crítico literário já propõe a distinção das histórias bíblicas das narrativas lendárias, pois a intenção de verdade do livro faz com que haja uma tentativa de reinscrição, no presente, das histórias que haviam sido narradas desde o Antigo Testamento¹⁸¹. De certa forma, é isso que Begin e Darwich fazem ao recorrer ao arsenal judaico-cristão, mas de maneiras diametralmente opostas. O israelense o faz para justificar a barbárie cometida contra os palestinos, construindo uma autoimagem de Profeta¹⁸², enquanto que o autor mobiliza esse inventário para demonstrar rotas de fuga que não mobilizem a atualização de um passado de violência, mas de comunhão.

A preocupação central em *Memória para o esquecimento* já é explícita em seu próprio título. O que Darwich aponta ao longo de toda a sua vasta obra é o processo de apagamento que a história tende a promover através de suas narrativas. A literatura, por sua vez, seria um antídoto – uma memória para o esquecimento. “A memória não rememora, apenas aceita a história derramada sobre ela. É isso? É assim que a beleza passada – que volta à vida numa

¹⁸⁰ Bíblia. Mateus 13:13. In: *A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 1516.

¹⁸¹ Auerbach, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2021.

¹⁸² Essa reinterpretação das histórias bíblicas pode ser encontrada no livro de memórias de Begin, *The Revolt*, em que narra suas experiências no Irgun, grupo paramilitar israelense ultranacionalista que atuou durante o Mandato Britânico da Palestina. Narrando os episódios de 1948, ele diz: “But for the time being let us think of the battle, for only the outcome of the battle will decide our fate and future. We shall go on our way into battle, soldiers of the Lord of Hosts, inspired by the spirit of our ancient heroes, from the conquerors of Canaan to the Rebels of Judah. We shall be accompanied by the spirit of those who revived our nation, Zeev Benjamin Herzl, Max Nordau, Joseph Trumpeldor and the father of resurrected Hebrew Heroism, Zeev Jabotinsky”. Cf. Begin, Menachem. *The Revolt: Memoirs of the Commander of the National Military Organization in the Land of Israel*. New York: Dell, 1978.

canção não adequada ao contexto da hora – torna-se trágica?”¹⁸³, indaga o narrador ao refletir sobre os símbolos que conferiam identidade à resistência palestina no Líbano.

É na busca pela reabilitação dessa memória legada ao esquecimento que a poesia floresce. Darwich entende as permanências entre passado e presente, mas se recusa a acreditar numa espécie de tempo cíclico, o tempo dos mitos, em que a história de seus antepassados - também imaginados - se repetem como uma maldição à sua estirpe. Mesmo quando confrontado com a certeza de sua saída do Líbano, o narrador entoia:

eu não acredito, eu não quero acreditar que a história deste Oriente se repetirá de uma forma mecânica ou mesmo criativa. Eu não espero uma renovação ou um desenvolvimento árabe que não venha dos próprios árabes. O que eu tenho que ver com os erros de Othman Ibn-Affan, já que esta história, por si só, não é a minha história?¹⁸⁴

Se o passado do Oriente aqui é rememorado, essa memória já é construída na perspectiva de um outro devir para os palestinos. Lembrar do passado reinscrevendo-o no presente é uma forma de se conectar com aquilo que foi perdido e, a partir disso, construir novos caminhos. A poesia, nesse contexto, seria a responsável por concatenar esses espaços de experiência aos novos horizontes de expectativa, como bem reflete o narrador. “Eu tinha crescido também. Eu tinha me tornado um poeta à procura do menino que costumava estar dentro dele, mas que acabou largando-o em algum lugar, esquecendo-se. O poeta envelhecia, mas não permitia que o menino esquecido crescesse”¹⁸⁵.

Há múltiplos esquecimentos aqui em jogo: nos referimos ao esquecimento das origens pelo poeta, mas há um outro tipo de olvido que engloba todos os outros - o esquecimento de sua própria humanidade.

Ele tinha que nos destituir de nossa humanidade para justificar nossa morte, pois matar animais - exceto cães - não é proibido pela lei ocidental. Begin estava repetindo a história de sua loucura e de seus crimes. Imaginou que seus soldados, os caçadores desses animais, estavam num safári. Mas centenas de caixões foram jogados na sua cara, levantados por milhares que gritavam: “Até quando?!” Nós não somos humanos porque não permitimos que ele ocupasse uma capital árabe. Porque ele não consegue acreditar que meros seres humanos possam impedir a “lenda” de se tornar um tribunal para julgar todos os valores e toda a humanidade, em todo e qualquer tempo e lugar. Uma corte absoluta e eterna. Por isso ele quer transformar a natureza daqueles que resistiram a ele em algo não humano, em uma natureza

¹⁸³ Darwich, MPE, 2021, p. 170.

¹⁸⁴ Darwich, MPE, 2021, p. 181-2. Como referenciado pela nota da tradutora, Ibn-Affan (574-656 d.C.) foi o terceiro califa. “Seu califado trouxe à tona questões de legitimidade política, provocando desavenças com a comunidade muçulmana de então”.

¹⁸⁵ Darwich, MPE, 2021, p. 105.

bestial. Trancou-se na própria lenda, para a qual acreditava ter fechado todas as janelas a uma possível pergunta: quem realmente é o animal?¹⁸⁶

As bases do sionismo pensado por ideólogos como Herzl e Chaim Weizmann, endossadas por Begin, eram construídas a partir de uma dualidade. De um lado, havia o Ocidente moderno, berço da civilização e do progresso, e, do outro, um Oriente bárbaro, animalizado, árabe. Como argumenta Said, o sionista, “porque ‘conhece a mente oriental por dentro’ também representa o árabe, fala por ele, explica-o ao europeu”¹⁸⁷. É diante desse cenário que a prosa de Darwich se insere. Reconhecendo o sionismo como uma espécie de tradutor de um certo Oriente, o autor recusa-se a aceitar os estigmas inscritos em sua própria história, e a partir desta negação reconhece na poesia uma possibilidade de confrontar e agenciar novos futuros aos árabes e sobretudo aos palestinos.

Em um ensaio publicado na revista literária *Al Karmel* como editorial dos números especiais de 1982 que é colado na narrativa, Darwich é enfático em sua defesa de uma nova literatura como forma de transformação política *no presente*.

Não vamos enfrentar as crises que nos rodeiam, deixando a ideia cair ou nos entregando a um passeio agradável no passado e na herança cultural, porque apenas o estabelecimento da área entre o sangue e o petróleo bruto não nos satisfaz, pois escolhemos acreditar, somente na medida em que ajudamos na operação de mudança, que o futuro nasce do presente, não do passado, onde o tempo de crise é elevado ao grau de autoridade inquestionável¹⁸⁸.

A reflexão sobre literatura diante da guerra não era um exercício diletante, na medida em que o discurso literário era instrumentalizado constantemente no jogo político como forma de legitimar os mitos fundacionais. Naquele dado momento, menos importava a criação de um programa artístico específico que a compreensão de que o Oriente é *múltiplo*, construído e imaginado por árabes - dentre eles, os palestinos.

Nós não estamos tentando formar um novo movimento na literatura, tanto quanto estamos chamando a atenção para um contexto mais amplo (...) Assim, não dizemos que culturalmente o Oriente é totalmente oriental e o Ocidente é totalmente ocidental porque nós não reconhecemos apenas um único Oriente nem um único Ocidente; e nós não queremos acabar aprisionados nessas ilusões (...) prestamos atenção às armas da literatura, que são poderosas o suficiente para esconder sua traição, alegando santidade e fragilidade dos sonhos, sob a capa do “nojo da política”, ou seja, da luta (...) ¹⁸⁹

¹⁸⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 93-4.

¹⁸⁷ Said, *Op. cit.*, 2012, p. 33.

¹⁸⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 160.

¹⁸⁹ Darwich, MPE, 2021, p. 161-162.

Importante pontuar que essa defesa categórica do caráter ético da literatura não significava que deveria haver um comprometimento de sua dimensão estética. A literatura defendida e esboçada por Darwich estaria nesse entremeio, em que se pesam as categorias da crítica literária, mas também da política.

Neste momento, invocamos a crítica. Nós a invocamos para recuperar sua fé em sua coragem e utilidade. Nós a invocamos para entrar no campo aberto ao despojo e para estabelecer normas, cuja ausência permitiu aos ignorantes e aos antirrevolucionários a alegação de serem modernos (...) E quando escrevemos e convocamos outros a escrever, em nome da liberdade criativa, nada fazemos além de atrair os pontos de luz e os primeiros esforços espalhados pela dissidência em torno de uma ideia fundada sobre esta simples afirmação: queremos nos libertar, libertar nosso país e nossa mente, e viver na era moderna com competência e orgulho. (...) Enquanto escrevermos, estaremos expressando a nossa crença na potência da escrita. A partir desta perspectiva, nós não sentimos que somos uma minoria, mas declaramos que somos a minoria-majoritária e estamos chegando deste tempo e não do passado ou do futuro¹⁹⁰.

Acreditar na potência da escrita foi o que também conformou sua própria identidade política. Isso é reconhecido já nas últimas páginas da prosa, em que o narrador cita uma de suas primeiras poesias que o alçaram à posição de poeta nacional da Palestina.

Pela primeira vez eles nos deram permissão para deixar Haifa, mas deveríamos retornar à noite para nos apresentarmos à polícia na delegacia que ficava do lado do parque municipal. Cada um dizia a seu modo: “Anote! Eu existo! Anote!” — um ritmo antigo que eu reconheço! — “Anote: eu sou...”. Eu reconheço essa voz, que tem vinte e cinco anos de idade. Ó, tempo vivo! Ó, tempo morto! Ó, tempo vivo, saindo de um tempo morto! “Anote: eu sou árabe!” Eu disse isso a um funcionário do governo cujo filho podia agora estar pilotando um desses jatos. Eu disse em hebraico para provocá-lo. Mas quando disse isso num poema em árabe, o público árabe em Nazaré foi tocado por uma corrente secreta que libertou o gênio da garrafa. Eu não entendi o segredo dessa descoberta, como se tivesse arrancado um raio de um campo minado de pólvora da identidade. Esse grito, então, tornou-se minha identidade poética, que não só aponta para minha filiação, mas que me persegue¹⁹¹.

Filho da Nakba, Darwich transforma essas dores em matéria literária, acionando a memória como forma de ultrapassagem das fronteiras da destruição. Ainda que a narrativa assuma um tom pessimista, há um quê de idealismo que perpassa toda a sua escrita. Os palestinos não precisariam se ancorar em um discurso nacional árabe homogeneizante, pois estariam forjando a sua própria filosofia da história. Se não há infraestrutura resistente às bombas de vácuo ou aos aviões de Israel, é preciso mobilizar a imaginação para a busca de “uma realidade contrária à sua própria materialidade”¹⁹². Esta é a filosofia da história palestina: “Nossa moral é nossa infraestrutura (...) Marx, de cabeça para baixo, colocando

¹⁹⁰ Darwich, MPE, 2021, p. 163-165.

¹⁹¹ Darwich, MPE, 2021, p. 200.

¹⁹² Darwich, MPE, 2021, p. 58.

Hegel de pé novamente, usando as ferramentas de Maquiavel, que abraçou o Islã na entrada de uma das tendas de Saladino”¹⁹³.

¹⁹³ Darwich, MPE, 2021, p. 58.

3. Certos orientes em diálogo: Hatoum e Darwich e as formas literárias no Sul Global

O que pode a ficção diante de um presente que se anuncia sob o signo da destruição? Essa é uma indagação que tem atravessado a produção dos mais diferentes intelectuais ao longo do tempo, impulsionados pelo profundo enraizamento em seu presente e que encontram nesta ancoragem a chave para a construção de outros devires. Distantes de uma resignação diante da catástrofe, a aposta na *poiesis* é também uma postura política que nada tem a ver com uma forma de alienação, como se o mergulho no mundo das artes fosse uma forma de letargia. Debruçar-se sobre obras artísticas é uma maneira de também compreender e esboçar outras possibilidades de ação e transformação no presente.

Foi seguindo essa aposta que Auerbach, filólogo e crítico literário alemão, produziu uma das mais célebres análises da literatura ocidental, acreditando que ao vislumbrar pelas lentes da literatura o passado alemão, conseguiria compreender melhor seu presente carcomido pela barbárie fascista. Nas palavras de Edward Said, o aprofundamento na história da representação da realidade na literatura ocidental por Auerbach é um exemplo de humanismo, na medida em que “sugere que a interpretação da literatura é ‘um processo de elaboração e interpretação, cujo objeto somos nós mesmos’”¹⁹⁴.

Os autores mobilizados nessa dissertação, em algum sentido, seguem caminhos similares aos de Auerbach e de Said: também marcados por uma trajetória itinerante, Hatoum e Darwich possuem uma relação pulsante com uma terra que já não existe mais, mas que não os impede de retornar a ela, mesmo que imaginativamente. Para além das identificações contextuais, também mobilizo os autores sobretudo por conceber que em sua escrita há elementos que configuram a experiência histórica contemporânea, em que a arte “tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais”¹⁹⁵, como aponta Aleida Assmann.

As figurações do tempo nas prosas dos autores, ainda que se apresentem de formas distintas, revelam procedimentos e um engajamento em comum - a defesa daqueles que já foram, mas que não podem ser apagados pelo devir histórico. A escrita, portanto, surge como

¹⁹⁴ Said, Edward. Introdução à Edição Comemorativa de Cinquenta Anos da Edição Americana. In: Auerbach, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2021, p. XLVIII.

¹⁹⁵ Assmann, Aleida. *Espaços de recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2018, p. 26.

um memorial erigido aos anônimos e esquecidos; o acionamento da função metalinguística pela reflexão sobre a linguagem, por sua vez, “recorda o esquecimento”¹⁹⁶.

Em uma primeira visada, talvez fosse mais intuitivo relacioná-los por meio de uma identificação étnica ou religiosa. Milton Hatoum é brasileiro com ascendência sírio-libanesa, filho de mãe cristã e pai muçulmano; Mahmud Darwich é palestino, enquanto que *Memória para o esquecimento* narra a invasão de um país marcado pelo sectarismo religioso desde seu processo de independência. Entretanto, penso que é justamente na problematização das identidades - sejam elas nacionais, religiosas ou culturais - que os autores se destacam, construindo certos orientes que só são passíveis de apreensão por meio da ficção. Tomo a ficção aqui em seu sentido polissêmico: ficção enquanto a faculdade imaginativa que torna inteligível passar da floresta amazônica aos cedros libaneses, mas também enquanto a construção de um universo narrativo cuja realidade extralinguística não tem significante equivalente.

Embora pareça válido considerar *Relato de um certo Oriente* uma prosa de ficção em seu sentido mais tradicional, *Memória para o esquecimento* é uma prosa poética de um dos mais sanguinolentos episódios de destruição dos palestinos, focalizando na retirada da resistência do território libanês. Em diversos momentos, o narrador reflete sobre a impossibilidade de criação diante do cerco, tendo em vista a deterioração de todos os eixos que tornam possível significar. A questão que subsiste, então, não é somente como, mas por que representar? Aos violentos sons das bombas e das armas, segue o silêncio. A ficção, nesse sentido, se faz imperiosa: é necessário ficcionalizar, na medida em que a nossa realidade já não é mais verossímil. “Poesia é escrever esse silêncio cósmico, final e total”¹⁹⁷.

Em Hatoum, a ficcionalização da comunidade sírio-libanesa em terras amazônicas funciona em um sentido semelhante. A construção de *Relato* é produto de uma trajetória que se inicia em sua experiência de viagem em um dos momentos mais obscuros da República brasileira, a ditadura militar. A vívida lembrança da catástrofe dos anos de chumbo em terras brasileiras tornava difícil a construção de um romance que se centrasse no mundo contemporâneo. Hatoum revela que esse anseio de transformar as experiências da ditadura militar em romance floresceu durante o intercâmbio em Madri e Barcelona:

Mas à medida que escrevia e rejeitava o que escrevia, percebi que alguma coisa não dava certo. Percebi que meu texto nada mais era do que uma crônica dos acontecimentos recentes. Tudo o que eu escrevia ainda estava no tempo, quero dizer no tempo quase-presente, como se o texto fosse uma reportagem sobre eventos ainda

¹⁹⁶ Ibidem, p. 66.

¹⁹⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 179.

vivos, talvez vivos demais na minha memória (...). Não conseguia imprimir no texto o poder de fingir, que é o mais inofensivo dos poderes, mas que numa obra tem a ver com muitas coisas: a relação do tempo do discurso com o tempo da história, a construção das personagens, a organização do enredo, com seus saltos temporais, digressões, etc. Para escrever sobre um quase-presente (os anos 70), dificilmente eu teria conseguido o efeito do choque, o sobressalto de que fala Baudelaire, ou a memória involuntária tanto citada por Proust¹⁹⁸.

Por outro lado, foi ao visualizar o cenário de ruínas dos lugares de sua juventude que Hatoum decidiu deslocar-se para um outro tempo e um outro espaço. *Relato* é uma espécie de retorno às origens, mas sem a tentativa de restaurá-la de forma cristalizada. É uma ficção que se ancora na tradição das histórias orais ouvidas desde tenra idade, mas é ao mesmo tempo uma delicada prosa em que o cenário do passado manauara é posto em função do presente. Afinal, escrever sobre uma comunidade multicultural do início do século XX é também questionar sobre quais foram os destinos reservados a tais sujeitos, sobre o que significa existir nos interstícios culturais em um lugar historicamente marcado por relações de exploração.

Nessa combinação de espaços, tempos e discursos, a literatura hatouniana ultrapassa as categorias enrijecidas, promovendo um descentramento que permite identificar a condição extemporânea de seus romances. Esse é um argumento que pode ser verificado em resenha sobre *Órfãos do Eldorado* (2008) por Luis Dolhnikoff, mas que também pode lançar luz ao primeiro romance do autor na medida em que a ambientação em Manaus no início do século XX é um dos eixos em comum das duas prosas.

O crítico, a partir de uma rápida contextualização sobre a emergência e proliferação dos romances na segunda metade do século XIX e início do XX, identifica nessa virada do século a fase áurea do gênero. Escrever romances era dar inteligibilidade a um mundo que já não era tão concebido enquanto mundo, mas como “alguma coisa em transformação acelerada”¹⁹⁹. Os romances contemporâneos, por sua vez, seriam um prolongamento dessa sensação de desterro, mas que agora se concretizavam em um outro sentido. A condição do estrangeiro deixa de ser caracterizada pela ideia de um sujeito que ultrapassa as fronteiras do Estado-nação e vive os entraves da diferença cultural para tomar uma dimensão intersubjetiva: o sujeito contemporâneo é um estrangeiro de si mesmo, aquele que ao mesmo tempo não consegue encontrar as raízes que comunicam a experiência da tradição e se orientar diante de um presente avassalador.

¹⁹⁸ Hatoum, Milton. *Literatura e Memória*. Notas sobre *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996, p. 6-8.

¹⁹⁹ Dolhnikoff, Luis. Milton Hatoum e a condição extemporânea do romance. *Sibila: revista de poesia e cultura*. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/milton-hatoum-e-a-condicao-extemporanea-do-romance/2180>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

A experiência em migalhas característica do contemporâneo faz com que os novos romances sejam sintomas de uma espécie de revisão de alguns dos modelos que sedimentaram a arquitetura da modernidade, como a questão da identidade nacional, o modelo patriarcal de família e a dissociação das dimensões ética e estética. Preza-se pelo fluxo de consciência, pelo mundo interior, pela multiplicidade e contradição do homem moderno que já não pode ser pensado em termos cartesianos. É interessante que todos esses modos de ser contemporâneo aparecem na prosa hatouniana, não necessariamente constituindo o núcleo de suas obras, mas servindo como um recurso que permite observar a alteridade do passado do gênero literário em relação ao seu presente.

É por esse processo que Hatoum logra construir obras ao mesmo tempo contemporâneas e extemporâneas: seus enredos recuam temporalmente, voltando àquele período de ouro dos romances, mas já não se pode dizer que sua urdidura seja a mesma. O autor resgata a questão da identidade nacional para então subvertê-la, ressaltando a arbitrariedade das fronteiras e das identidades culturais; a dinâmica patriarcal da família também é relativizada por meio da emergência de personagens femininas que assumem um espaço às vezes muito mais expressivo que os homens²⁰⁰; e se, por um lado, a ficção é o oásis em que Hatoum bebe das águas para desenvolver a sua escrita, não é difícil observar as outras linhas de força que orientam a sua prosa, de forma que o mundo imaginado de seus romances é também uma reflexão sobre as mazelas da realidade e formas de contorná-las, apostando na construção de outros mundos possíveis em detrimento de uma resignação diante da catástrofe do presente.

Por isso, “Um romance que voltasse a retratar o período da fase áurea dessa linguagem seria (...) ao mesmo tempo apropriado e extemporâneo. Apropriado, porque não se trata então de abordar o mundo contemporâneo, e extemporâneo pelo mesmo motivo”²⁰¹. Em outras palavras, a emergência do contemporâneo em Hatoum - e aquilo que justamente o coloca na esteira dos maiores autores da literatura brasileira - ocorre a partir de uma espécie de choque entre aquilo que outrora configurava as narrativas literárias e suas novas tendências. O temário clássico da literatura moderna é reapropriado pelo autor, mas a sua visão não é a

²⁰⁰ Em um interessante artigo, Valter Villar mapeia as influências da leitura de *Orientalismo*, de Edward Said, na estruturação de *Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*. O autor sugere que nos romances há uma transposição da tradição sufi do islamismo, vertente ligada à prática das danças, da poesia e das artes como forma de aproximação do homem com o divino. Nesse sentido, os personagens masculinos da obra - como o patriarca de Relato e Halim em Dois irmãos - seriam marcados por uma outra relação com o mundo, mediada pela imaginação, que levaria também a uma outra relação com as mulheres. Com isso, Hatoum estaria mobilizando a literatura como uma forma de desmascaramento dos sentidos comuns propagados pelo Ocidente acerca do Islã. Cf. Villar, Valter. As marcas do sufismo no Oriente de Milton Hatoum. *Terceira Margem*, v. 25, n. 46, mai./ago. 2021, p. 108-121.

²⁰¹ Dolhnikoff, Luis. *Op. cit.*.

mesma na medida em que o presente da escrita orienta as formas pelas quais o enredo se desenrolará, conformando um diálogo com o passado que não simplesmente o mimetiza, mas o mobiliza em função daquilo que permanece ainda hoje.

A produção poética mais madura de Darwich, em que *Memória para o esquecimento* se insere, apresenta alguns dos mesmos pontos observados na urdidura do romance do autor manauara. Como já apresentado anteriormente, o diálogo com o passado que se estabelece a partir da reabilitação do arsenal poético árabe que remonta o período medieval era uma maneira de inscrever as ruínas palestinas ao grande quadro árabe. Mas é possível observar também a inscrição de uma série de outros procedimentos que vão além dos limites geográficos desse certo Oriente, principalmente se levada em consideração a vontade do autor de produzir uma poesia de tons universais. Mesmo quando tais estratégias são mobilizadas em torno de um evento particular à causa palestina, há uma vontade de desterritorialização que beira o transcendental, mas que não abandona aquilo que é imanente.

Essa busca por um outro mundo nos dois autores é uma característica que os aproxima, sobretudo pensando nas formas em que tal intento se concretiza. Uma leitura atenta de suas obras faz com que se identifique na dinâmica de rememoração um mecanismo narrativo que vai muito além de um resgate de um paraíso perdido ou de uma tentativa de retorno a um passado idílico. As pistas deixadas em seus textos revelam que a exploração do passado é realizada por ainda haver a possibilidade, mesmo que remota, de recuperação daquilo que se foi. Mesmo confrontados com a realidade violenta das relações coloniais, a dimensão poética se revela na busca por uma realização de um outro devir, mas que se ancora numa perspectiva material de transformação da realidade. Não se trata, portanto, de projetar compulsivamente futuros insólitos, mas de compreender que ainda há, no reino deste mundo, outras formas possíveis de existência.

Por esses caminhos, o que se observa nas duas obras em tela são esforços de reconstrução de suas origens. São múltiplos os caminhos percorridos pelos dois autores para que isso se realize, mas uma característica em comum se dá na construção textual de um tempo e de um espaço que borram as fronteiras entre o real e o virtual. Trata-se, nesse sentido, de historicidades e geograficidades móveis, e é na tematização desse espaço-tempo plástico que emerge um oriente de ruínas.

3.1 Existências espectrais: figurações do tempo e do espaço em *Relato de um certo Oriente e Memória para o esquecimento*

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard propõe o instigante desafio de investigar a morada da imaginação. Por meio de uma aproximação fenomenológica, o filósofo compreende que a imagem poética escapa das abordagens mais tradicionais, na medida em que ela só pode ser apreendida por meio de uma *ontologia direta*. Quando emerge, “Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar”²⁰². Instaurando-se no presente, é nele que habita, ainda que nessa emergência os estilhaços daquilo que ocorreu possam ser observados como ruínas.

Há um quê de enigma na emergência da imagem poética. Ainda que parta do poeta, este “não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica”²⁰³. A poesia é mais uma vez concebida como uma forma de ultrapassagem das fronteiras do eu com o outro, tornando possível admitir no exercício da leitura uma forma de escritura. Em Hatoum e Darwich, essa espécie de autoria compartilhada só é possível pelo caráter lacunar de seus textos que emulam a sensação de um desassossego, especialmente quando versam sobre as tentativas de retorno a um espaço e a um tempo que já não existem senão nas esferas da irrealidade.

Não se trata aqui, necessariamente, de delinear uma cartografia de espaços físicos que foram transformados ao longo do tempo, mas de tentar reconstituir aquele espaço singular em que incidem não somente as vivências de um indivíduo, mas as suas experiências. Essa casa primordial não é constituída apenas por sua materialidade, mas também pelos espectros que a habitam. É na confluência entre essas duas arquiteturas, real e virtual, que é possível compreender uma poética do espaço.

Chegamos aqui a uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos²⁰⁴.

²⁰² Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores), p. 183.

²⁰³ Ibidem, p. 184.

²⁰⁴ Ibidem, p. 200.

A casa que se almeja alcançar é a casa onírica, aquela em que as temporalidades se sobrepõem e abrem espaço para a imaginação. Por isso, o tempo modulador da narração em *Relato* e em *Memória* não pode ser pensado em termos cronológicos mas sincrônicos: passado, presente e futuro habitam o mesmo lugar em pé de igualdade, de forma que a narrativa em vários momentos flerta com aquilo que não está no plano do visível.

É por essas veredas que o tempo da história é, necessariamente, o tempo da memória. Para evocar o *lugar*, os narradores das duas obras recorrem às suas lembranças que não são mera reprodução daquilo que, de fato, aconteceu. Há uma certa instabilidade que se abre para a intuição, para o devaneio e para o sonho. Isso porque, ao evocar as lembranças da casa, “nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”²⁰⁵.

Por tudo isso, a reflexão sobre a espacialidade se faz fundamental para a apreensão das origens. Em sua relação indissociável com o tempo, o espaço dá espessura às memórias, na medida em que é nele “que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”²⁰⁶.

A necessidade de regressar ao lar primevo para recuperar a poesia perdida tem a ver com a aposta de Bachelard na *poiesis* como um elemento que não está apenas no âmbito da criação artística; ela faz parte da própria atividade linguística humana. Por isso, uma metafísica que se preze, para o filósofo, não deve iniciar no momento em que o ser humano é “atirado ao mundo”. É, pelo contrário, no berço da casa que se estabelecem as primeiras experiências constitutivas de sua subjetividade²⁰⁷.

A partir dessas elaborações, pensemos nas duas obras literárias em diálogo. Aquilo que une a narradora-protagonista de *Relato* e o narrador de *Memória* em um primeiro momento é a condição de desenraizamento de sua casa natal. A mulher anônima se encontrava *desterritorializada* por uma série de circunstâncias fora de sua alçada: pela passagem do tempo que transformou o espaço que outrora vivia, pela estadia na clínica psiquiátrica, mas também por uma espécie de desterro já vivenciado em sua infância. Adotada pela matriarca Emilie, a condição de abandono por sua genitora não é desconhecida pela mulher. Ela sabia que fora abandonada por sua mãe que, ainda assim, vivia como uma

²⁰⁵ Bachelard, *Op. cit.*, p. 201.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 203.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 201.

presença ausente em sua vida. Ao mesmo tempo longe e desconhecida, menos de quinhentos metros as separavam da casa em que, de fato, viveu a sua infância²⁰⁸.

Isso não significava que a narradora estivesse lançada ao abismo do mundo sem qualquer possibilidade de conforto num lar. Apesar da trajetória errante, é na Parisiense que ela se constrói, habitando nos interstícios de uma comunidade multicultural que se tornou o referencial primeiro de sua vida. Esse referencial árabe-manauara já é apresentado nas primeiras páginas do romance, em que a narradora retorna à cidade e se depara com suas rupturas e permanências.

Com o tempo narrativo modulado pela memória, os movimentos prospectivos e retrospectivos muitas vezes ocorrem através do relance dos narradores em objetos relativamente arbitrários dispostos no ambiente rememorado. A obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, é uma clara referência aos romances hatounianos, que utilizam a memória involuntária e a fragmentariedade em *flashes* como um ponto de partida para reflexões que relacionam eventos exteriores aos interiores. Objetos aparentemente banais assumem um caráter imprescindível na narrativa, e só é possível compreender a magnitude dos objetos à medida que o relato progride, articulando o passado vivido ao presente narrado. No capítulo inicial, tapetes de Kasher e Isfahan, elefantes indianos, baús orientais com relevos de dragão e a fachada com dois leões de pedra entre mangueiras perfiladas do sobrado mobilizam as memórias da mulher ao retornar para a cidade natal, tornando-a consciente da passagem do tempo e das dificuldades de construção de uma narração uniforme, modeladora da sua própria identidade, pois os espaços que outrora viveu e as pessoas com quem se relacionou já não existem mais.

Há ainda outro elemento que é revelado no sexto capítulo, quando a mulher inominada retorna como voz narrativa e detalha sua volta à cidade natal. Ainda que os adornos orientais estivessem praticamente intactos, a ambiência do espaço já não era a mesma. Como se tudo estivesse já prenunciando narrativamente a morte de Emilie, o estranhamento suscitado na narradora ao retornar ao seu lugar de origem é causado também por um cenário silencioso, em que os animais e objetos que outrora davam vida à casa estão permeados por um mutismo que já remete à ausência daquela mulher que inevitavelmente conectava todas as personagens e tramas, mas que, por sua vez, não tinha a voz narrativa.

Emilie já vivia como um espectro antes mesmo de morrer. Como uma espécie de intersecção entre todas as histórias ouvidas e narradas pela Sherazade amazônica, voltar àquele microcosmo da comunidade oriental nas terras amazônicas significava,

²⁰⁸ Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 121.

necessariamente, acionar a matriarca da família à memória. O final de sua vida, permeado pela solidão, a fez conviver com a ausência, mas que era atenuada exatamente pelas estratégias que a personagem encontrava para se conectar com aqueles que tinham ido embora da casa, mas que ainda faziam parte de si mesma como lembrança. Um espectro convivendo com outros espectros, sua morte parece fazer parte de um processo de cristalização da experiência coletiva do certo Oriente amazônico, um *memento mori*.

Emilie costumava dizer a Hindié que a solidão e a velhice se amparam mutuamente antes do fim, e que um velho solitário refugia-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante.

Os quartos de casa permaneciam arrumados, uma colcha de renda cobria cada leito, as redes em diagonal dividiam o espaço dos aposentos, e os tapetes de Kashmer e Isfahan enobreciam a sala onde se encontrava o relógio negro. Emilie nutria uma vaga esperança de que algum dia, alguém vindo de muito longe compartilhasse a sua solidão. Hindié me contou que a amiga dela pressentia a minha chegada, pois falava muito na gente e, referindo-se a ti, dizia “O meu querido teve de cruzar o oceano e morar em outro continente para poder um dia regressar”. Ela também falava sozinha, conversava em língua estranha até com os animais, e ultimamente despertava de madrugada e abria os janelões para contemplar um horizonte irreal formado de aldeias incrustadas nas montanhas de um país longínquo. Em uma manhã, ao entrar na cozinha, Hindié viu uma mesa repleta de iguarias que se tratava de uma festa diurna para reunir filhos e netos, mas Emilie informou que era apenas uma homenagem aos que ficaram no outro lado da terra. “Senti o odor do mar e dos figos, e desconfiei que os parentes de lá me chamavam”, disse²⁰⁹.

Em seu velório, pairava sob a Parisiense a sensação de suspensão, “a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte”²¹⁰.

A morte de Emilie poderia significar a morte da memória familiar, mas isso é contornado pelo ímpeto de escrita dos relatos pela narradora. Mais do que uma existência, Emilie era uma memória a ser constantemente evocada. Retornar ao sobrado manauara após a sua morte era voltar, em algum sentido, a viver com a matriarca e suas histórias. Penso que é por esse mesmo caminho que Emilie, ainda que seja o ponto de encontro de todas as vidas engendradas no romance, não enuncia nada; é apenas rememorada. É uma espécie de “pós-viver”, como alude Georges Didi-Huberman ao relembrar as palavras de Aby Warburg sobre sua própria trajetória:

Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para ‘persistir [eu diria insistir] como uma bela lembrança’. É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de

²⁰⁹ Hatoum, Milton. *Op. cit.*, p. 137.

²¹⁰ Hatoum, Milton. *Op. cit.*, p. 139.

sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatural ou intempestiva²¹¹.

Em seus últimos momentos em vida, Emilie revive as suas origens como um devaneio. Vislumbra um horizonte que evoca a sua pátria originária e, de maneira semelhante ao que Hakim fizera anos antes, resgata de seu inventário pessoal os objetos que remetem a um tempo efetivamente vivido por ela. Ao resgatá-los, conecta as duas pontas de sua história pessoal, enredando as suas origens ao seu fim. Essa dimensão onírica, que faz fantasmas habitarem o sobrado árabe, é o que torna possível o retorno à sua infância, como bem defende Bachelard:

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos²¹².

Habitar o devaneio era a única opção possível ao narrador de *Memória para o esquecimento* na medida em que a ancoragem na realidade crua do exílio e dos bombardeios o faria capitular. Mas o próprio exercício de sonhar parecia ser uma tarefa árdua diante da possibilidade de uma morte asfixiante. Embora ambos compartilhem a sensação de desenraizamento, a casa primordial do personagem estava distante por motivos que se diferem significativamente das razões da narradora de *Relato*. Além da passagem do tempo, acrescentava-se a impossibilidade de retorno à vila em que nasceu, tomada desde 1948 pelas forças israelenses.

Estabelecendo-se em Beirute por dez anos, a capital libanesa tornou-se o espaço de reinvenção e conexão com sua tradição enquanto o retorno à sua terra não era viável. Com os bombardeios de agosto de 1982, não era apenas a casa onírica que estava em jogo, mas a própria materialidade do espaço que se tornou a residência do palestino desde 1972. Por conta da máquina de morte israelense, os lugares mais seguros tornavam-se, em segundos, os mais letais, como bem aponta Gonzalez-Quijano:

Prisioneiro de seu apartamento, na manhã daquele dia de agosto de 1982, o poeta não pode deixar de constatar como os lugares da paz, os lugares onde o perigo não existe em teoria (especificamente o céu e o mar), são transformados, precisamente com o cerco de Beirute, nos lugares de maior perigo, os lugares da morte. Os habitantes de Beirute estão sendo bombardeados pelo céu e pelo mar. Os espaços privilegiados - apartamentos com grandes janelas que dão para o espaço ou para o mar aberto - tornaram-se os lugares mais expostos e perigosos.

²¹¹ Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 29.

²¹² Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 207.

Os vestígios desse cataclismo que apagou todos os marcos conhecidos são inumeráveis. Refúgios e abrigos podem se transformar em fontes de perigo quando as paredes de proteção se tornam prisões para os sobreviventes. Acima e abaixo, outros pontos de referência fundamentais, não existem mais quando uma bomba de implosão pode transformar, no espaço de um segundo, o terraço de um edifício de vários andares em uma simples extensão da calçada²¹³.

É interessante retomar aqui a imagética da casa onírica a que Bachelard se refere. Segundo o autor, existem dois elementos centrais que evocam a arquitetura dessa casa que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade: a verticalidade e centralidade. O caráter vertical da casa é assegurado pela polaridade do porão e do sótão, aposentos que abrigam domínios importantes da consciência. Enquanto no sótão habita “a zona racional dos projetos intelectualizados”²¹⁴, o porão é “o ser *obscurus* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas”²¹⁵. O habitante da casa, “aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha”²¹⁶.

Como habitar a casa onírica quando tudo aquilo que a constitui - sonhos, as experiências da infância, lembranças - aponta para o nada? O narrador de *Memória* é constantemente confrontado com a possibilidade de morrer sufocado pelas ruínas. Projeta uma morte silenciosa, em que não haveria testemunho para seu testemunho. É surpreendente perceber que é diante desse mundo rapidamente tornado subterrâneo pelas bombas que o personagem encontra maneiras de significar suas experiências nos escombros. A instabilidade narrativa que é expressa por meio da prática de colagens, pela interrupção das linhas narrativas com sonhos, poesias, ensaios, parece evocar essa “descida ao porão”, esse inconsciente, que também é uma descida às origens. Retornar a elas significava também reabilitar a memória e conviver com os espectros do passado - a pátria perdida, a trajetória errante, os mortos que não poderiam ser alcançados pelas ondas de esquecimento.

É no trabalho com a linguagem que o narrador encontra a possibilidade de sobrevivência, dando espessura a cada elemento banal disposto à sua volta, almejando, através da desautomatização de suas percepções, a confirmação de que ainda está vivo. Isso porque, em um contexto de guerra total, as linhas divisórias entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos parece se elidir. Permitir-se sentir o aroma do café para, assim, “possuir o

²¹³ Gonzalez-Quijano, Yves. À propos d'Une Mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich. In: Taïeb, Hanna; Bekkar, Rabia; Jean-Claude David. *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997. (Monde arabe et musulman. Comprendre le Moyen-Orient), p. 240-241. Minha tradução.

²¹⁴ Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 209.

²¹⁵ Ibidem, p. 209.

²¹⁶ Ibidem, p. 209.

amanhecer”²¹⁷, assistir a uma partida de futebol ou, por fim, sonhar, são algumas das evidências de que, a despeito do desejo de seus algozes, o narrador sobrevive.

A dimensão onírica atravessa toda a obra, sendo a primeira linha narrativa do livro o despertar do narrador de um sonho com sua amada, uma jovem israelense. Nos momentos finais do dia, quando a retirada da resistência do território libanês já é uma realidade incontornável, o narrador sonha acordado. Dialogando com Izzedin Qalaq, intelectual palestino assassinado alguns anos antes, as indagações do personagem principal sobre o mundo dos mortos o levam à frustração. “‘Izzedin, o que você está fazendo aqui? Você não foi assassinado? Eu não escrevi sua elegia? E não fomos ao seu funeral em Damasco? Você está vivo ou morto?’ eu perguntei. ‘Como todo mundo aqui’, ele disse”²¹⁸.

A supressão da linha que divide o mundo dos mortos e o mundo dos vivos é sintomática da situação desorientada daqueles que vivem sob o cerco. Se todos estão numa “região intermediária entre a vida e a morte”²¹⁹ como ele, os questionamentos acerca do lugar em que estão são resolvidos a partir da autoconsciência do narrador, recobrada através do reconhecimento de sua faculdade de sonhar: “Enquanto eu estiver sonhando, estou vivo. Os mortos não sonham”²²⁰. Em outras palavras, a possibilidade de sonhar, ou seja, de lançar-se a um mundo que inexistente fora das esferas da consciência, projetando novos horizontes a uma realidade aparentemente fadada à destruição, é o que o torna humano, imbuído de uma responsabilidade moral sobre aqueles que já foram.

Em suas reflexões sobre o mais longo dia do cerco, o narrador vislumbra esse esmorecimento ao andar pelas ruas esvaziadas de Beirute:

Sem tristeza. Sem alegria. Sem começo. Sem raiva. Sem contentamento. Sem memória. Sem sonho. Sem passado. Sem amanhã. Sem som. Sem silêncio. Sem guerra. Sem paz. Sem vida. Sem morte. Sem sim, sem não. As ondas se casaram com os musgos de uma rocha numa praia distante. Acabo de emergir deste casamento, que durou um milhão de anos. Emergi, sem saber onde estava. Sem saber quem eu era. Sem saber meu nome nem o nome deste lugar. Eu não sabia que tinha o poder de desembainhar uma das minhas costelas e encontrar nela um diálogo deste silêncio absoluto. Qual o meu nome? Quem me deu o nome? Quem me chamará de Adão?²²¹

²¹⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 28.

²¹⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 187.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

²²⁰ *Ibid.*, p. 208.

²²¹ *Ibid.*, p. 53.

As referências à mitologia cristã nesse pequeno trecho evocam, a partir do cenário de terra arrasada, as imagens de um paraíso perdido, inabitável, permeado pela solidão. As ruínas dos bombardeios suscitam no narrador uma reflexão sobre suas próprias origens como uma forma de buscar sentido ao seu possível fim. Isso por si só já é uma expressão de que, embora tomado pelo trauma, ele não está entorpecido.

Estou mentindo para mim mesmo: não preciso procurar uma descrição do que está ao meu redor no meu interior que vaza. A verdade é que tenho medo de cair entre os escombros, vítima de um gemido que ninguém possa ouvir. E isso é doloroso. Doloroso na medida em que eu sinto dor, como se o evento tivesse realmente acontecido: agora estou lá, nos escombros. Sinto a dor do animal esmagado dentro de mim. *Eu grito de dor, mas ninguém me ouve*. É a “dor fantasma”, que vem de uma direção oposta, do que pode vir a acontecer. Alguns feridos, atingidos na perna, continuam sentindo dor por vários anos após a amputação. Eles estendem a mão para tocar a dor em um lugar onde não há mais o membro. Esta dor fantasma e imaginária pode persegui-los até o fim dos seus dias. Quanto a mim, sinto a dor de uma lesão que não aconteceu... minhas pernas foram esmagadas sob os escombros²²².

A reflexão sobre a morte, portanto, produz sua contraparte, pois ela faz parte de uma afirmação da vida, um despertar da consciência. De um certo modo, essa prosa poética é uma longa jornada em busca de uma linguagem que dê sentido àquilo que parece desprovido de qualquer orientação, isto é, a violência desmedida proveniente do Mar.

Relato de um certo Oriente e Memória para o esquecimento produzem reflexões importantes sobre o espaço. Mas é importante situar as duas obras menos como uma reflexão apurada sobre a geografia física que como uma reflexão sobre o imaginário das cidades em que os enredos se desenvolvem. Manaus e Beirute poderiam ser concebidas também como duas personagens que engendram os destinos daqueles que as atravessam na narrativa. É sobre esse imaginário que gostaria de me deter nesse momento, pensando nas maneiras comuns e contrastantes pelas quais os espaços e recursos naturais das duas cidades são mobilizados nos dois textos, o que também se reflete numa outra mobilização das temporalidades.

Em *Relato*, há algumas referências ao espaço sírio-libanês, sobretudo quando figuram no romance as memórias de Emilie e do patriarca. Essa rememoração é ativada a partir da observação dos limites naturais da cidade manauara. As planícies amazônicas tornavam claras as diferenças com as montanhas libanesas, mas aquilo que inevitavelmente os conectava eram

²²² Darwich, MPE, 2021, p. 36. Meu grifo.

os fenômenos da natureza, impregnados de um tom enigmático que fazia com que a contagem do tempo não fosse medida pelos relógios, mas pelos ciclos naturais. A cidade surgia e desaparecia de acordo com as dinâmicas da natureza.

Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite. Emilie acompanhava o percurso solar, indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia²²³.

Há um embate entre as formas de contagem do tempo ao longo de todo o romance. Além da medição pelo ciclo da natureza, a narradora carregava consigo um relógio de pulso que parecia ser uma tentativa vã de capturar o tempo, controlando suas modulações para que seu retorno fosse sentido de forma fugidia, tal como sua existência. Havia, também, o imponente relógio negro da Parisiense, objeto cuja centralidade era expressa por dois elementos: pela admiração do objeto por Soraya Ângela, como se a impossibilidade de ouvir da personagem fosse compensada por uma visão compenetrada, e pela insistência de Emilie em adquirir o objeto.

Essa persistência da matriarca não tinha a ver com uma tentativa de substituir o tempo da natureza pelo tempo vazio e cronometrado dos relógios, mas de fazer viver o tempo da memória. O relógio era o que simbolizava a pátria deixada para trás, quando é revelado que o objeto remetia ao grande relógio que maculava uma das paredes do convento em Ebrin que Emilie se refugiou após a viagem de seus pais a Manaus. Somando-se a essas diferentes maneiras de medir o tempo, ao ouvir as badaladas do sino da igreja nas terras amazônicas, a matriarca voltava àquela sensação de fascínio provocada pelo som do sino que ouvia no convento do Monte Líbano. Emilie vivia um tempo em suspensão que fundia, imaginativamente, a planície amazônica às montanhas libanesas.

Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocadas através do silêncio e da meditação. Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio onde ela polia os anjos de pedra após extrair-lhes o limo e os carunchos acumulados na temporada de chuvas torrenciais. Ela interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar

²²³ Hatoum, RDO, 2002, p. 28.

entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico²²⁴.

A proliferação de diferentes formas de contar o tempo num mesmo espaço produzia um desconcerto, uma dissonância que parece se intensificar à medida que o tempo passa e a cidade se transforma. Vinte anos decorridos desde a partida da narradora, quando ela volta a Manaus, a observação do espaço geográfico não lhe provoca a mesma sensação de pertencimento que Emilie sentira ao olhar o céu e ouvir os sinos da igreja. Há um duplo estranhamento vivenciado pela mulher anônima - pela passagem do tempo e pela transformação da cidade, agora palco de um carnaval de quinquilharias.

O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais (...) Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcera como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo²²⁵.

A natureza, ainda que continue sendo um ponto de referência central aos personagens de *Relato*, agora se apresenta de maneira disforme. Caberia questionar se essa outra percepção da cidade pela narradora foi intensificada pelo distanciamento temporal e geográfico que fez com que ela fosse tomada pela sensação de desencantamento, um tornar-se adulto que dá outros contornos ao seu lar ou se, de fato, as transformações em voga no momento de seu retorno tornam ainda mais dificultosa a possibilidade de estabelecer um vínculo entre o tempo da natureza e o tempo humano. O imaginário daquela Manaus provinciana, em que o fluxo do tempo parece ser mais lento, não é completamente abandonado, mas novos matizes são acrescentados a ele. O que outrora era visto como uma forma de resistir ao tempo imposto pela exploração, agora parecia ser um alheamento diante das próprias mazelas²²⁶.

²²⁴ Hatoum, RDO, 2002, p. 34.

²²⁵ Hatoum, RDO, 2002, p. 124.

²²⁶ Vale ressaltar que são poucas as referências cronológicas no romance, mas a infância da narradora e de seu irmão são aludidas, no início do romance, à década de 1950. Tomando essa referência como ponto de partida, o retorno da narradora teria sido realizado em meados da década de 1970, o que coincide com o período de regionalização do capitalismo no Norte Brasileiro. Uma série de disposições que ficariam conhecidas como Operação Amazônia visavam à integração do território para além do eixo Centro-Sul, como a criação da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) em 1966 e, no ano seguinte, da Zona Franca de Manaus. Tais movimentos recolocam as contradições do desenvolvimentismo conservador da ditadura acoplado às movimentações do capitalismo internacional e transformam decisivamente o espaço amazônico. A mulher

Em *Memória para o esquecimento* o espaço natural já figura na narrativa enquanto perda. Ao olhar para o céu ou para o mar, o narrador não consegue distingui-lo. “Céu e mar são agora uma única substância, dificultando minha respiração”²²⁷. A esse cenário em que os elementos naturais já não podem ser diferenciados, contrapõe-se à memória do espaço rural do Líbano, vivenciada já na sua infância quando foi expulso da vila palestina de Al-Birwe.

Foi aqui que colhi as primeiras impressões. Foi aqui que aprendi as primeiras lições, e onde a dona do pomar me beijou, e onde furtei as primeiras rosas. Foi aqui que meu avô esperou pelo anúncio do retorno nos jornais, que nunca aconteceu. Viemos das aldeias da Galileia. Dormimos uma noite no charco imundo de Rmeich, ao lado de porcos e vacas. Na manhã seguinte, caminhamos na direção norte. Eu peguei amoras em Tiro. Então nossa jornada terminou em Jizzin. Eu nunca tinha visto neve antes. Jizzin era uma fazenda de neve e cachoeiras. Eu nunca tinha visto uma cachoeira antes. Eu não sabia que as maçãs cresciam em árvores, penduradas em galhos; eu achava que brotavam em caixas (...) No inverno, não conseguíamos suportar o vento frio, então nos mudamos para Damur. O pôr do sol roubava o tempo do próprio tempo. O mar contorcia-se como o corpo de uma mulher apaixonada, até que seu grito fosse ouvido na noite²²⁸.

A observação da natureza era a maneira pela qual o personagem se orientava no tempo e no espaço em sua trajetória exilar. Seja no Líbano ou na Palestina, as imagens bucólicas se apresentavam como um ponto de referência que, em agosto de 1982, foram subitamente substituídas pela força desmedida do Exército israelense, análoga às forças incontrolláveis da natureza. A estratégia para apresentar essa transformação, para além da tematização explícita das estratégias de assentamento e destruição de vilarejos pelo Estado de Israel, se encontra na poesia. Por meio da personificação de um mar que transforma a fauna, a flora e o espaço à medida que o cerco se prolonga, ao final do dia, o narrador não vê nada além dessa natureza destrutiva:

O mar anda nas ruas. O mar pende das janelas e dos galhos das árvores secas. O mar cai do céu e entra na sala: azul, branco, espuma, ondas. Eu não gosto do mar. Eu não quero o mar, porque não vejo uma praia, nem uma pomba. Não vejo no mar senão o mar.

Não vejo uma praia.

Não vejo uma pomba²²⁹.

anônima estaria vislumbrando a cidade carcomida pelo projeto dos militares, mais um dos episódios de exploração das terras amazônicas. Esse é o mesmo cenário em que se encontra Nael, narrador de *Dois irmãos*, ao reescrever as suas memórias. Cf. Seráfico, José; Seráfico, Marcelo. “A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil”, *Estudos Avançados* [online]. v. 19, n. 54, p. 99-113, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200006>. Acesso em: 9 jun. 2024.

²²⁷ Darwich, MPE, 2021, p. 21.

²²⁸ Darwich, MPE, 2021, p. 105.

²²⁹ *Ibidem*, p. 209.

Se outrora, o pôr do sol roubava o tempo do próprio tempo, anunciando o fim do dia, e o mar evocava a imagem do corpo de uma mulher apaixonada, agora é a própria possibilidade de existir no tempo e de amar que é colocada em xeque. Desafiando o tempo dos relógios e o tempo da natureza, é a medição do tempo das bombas que se impõe: “Começo a medir o tempo entre duas bombas. Um segundo. Um segundo é mais breve que o tempo entre inspirar e expirar, entre dois batimentos cardíacos”²³⁰. Nesse tempo do inferno, não há a possibilidade de efetivamente viver, portanto, não há tempo. “Não há tempo, exceto para um amor rápido e uma erupção de eternidade transitória. Não há tempo para o amor numa guerra da qual nada furtamos exceto o sorver das fontes da própria vida”²³¹.

Desterritorializados, o que une a mulher inominada ao narrador palestino é a reterritorialização no plano ficcional. As duas narrativas indicam essa busca tortuosa de significação, apontando também para a impossibilidade de encontrá-la nas ruínas da realidade. Referindo-se a capacidade do irmão de construir ficções para encarar o real, a narradora reconhece que essa incapacidade foi o que a levou à internação:

Tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventar ilusões no teu refúgio da rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Barrio Chino”, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfrontar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno²³².

Impossibilitado de fugir das muralhas do inferno, o narrador de *Memória*, assim como o destinatário das cartas de *Relato*, sonhava e ficcionalizava para conseguir alguém que fosse testemunha de seu testemunho. Nesse sentido, não é o Darwich autor, mas o Darwich narrador quem concretiza esse devir-outro que transforma suas memórias em um antídoto contra o esquecimento.

A mocidade e o lirismo me abriam para outra trilha numa montanha com vista para os campos da história: ossos de cavalos, armaduras perfuradas e ervas. A partir dessa vista, o real diminuiu e a onda não servia mais como endereço para o mar; então eu protegi a mim mesmo, e talvez a outros, do tumulto do momento, ao passar de mártir a testemunha²³³.

Em ambos os casos, não se trata de uma descrição precisa da topologia amazônica ou libanesa. As cidades que se apresentam são produto de uma construção ao mesmo tempo real e virtual. Trata-se da Manaus reimaginada por uma comunidade multicultural, ao mesmo

²³⁰ Darwich, MPE, 2021, p. 16.

²³¹ Ibidem, p. 151.

²³² Hatoum, RDO, 2002, p. 134.

²³³ Darwich, MPE, 2021, p. 142.

tempo provinciana e cosmopolita, espaço em que habitam espectros, sonhos, projetos e múltiplas contradições encarnadas nessas formas de habitar o tempo e o espaço. Da mesma maneira, a Beirute que figura na prosa do palestino só é possível por meio da memória, que é inevitavelmente ficcional.

A memória a partir de Darwich é uma operação que ‘torna real’, mas de um modo que, expressamente, se distingue do real, que não pretende copiá-lo, mas reconstruí-lo pelos artifícios das técnicas de escrita (...) Beirute é um lugar de ficções, sendo essa última palavra entendida como uma construção do imaginário²³⁴.

A busca por um testemunho em *Memória* e a urdidura dos vários discursos em *Relato* pressupõem uma voz. A enunciação de uma verdade que tem como ponto de partida a ficção pode parecer um movimento contraditório na medida em que a literatura na modernidade foi alçada ao lugar do Outro da historiografia: narrativa parcial, diletante e, em últimos termos, mentirosa. Mas é exatamente por estar na posição de uma alteridade radical que a narrativa literária consegue alçar seus voos mais altos na apresentação daqueles que existem à margem da história.

3.2 Língua, modos de usar: a experiência poética no Sul Global em Darwich e Hatoum

Em discurso proferido em sua premiação do Nobel de Literatura, Octavio Paz traz reflexões que são bastante esclarecedoras da situação dos escritores que vivem em países colonizados. Tomados pelo constante sentimento de atraso, a primeira separação que sofrem se dá no plano linguístico. Como alcançar a modernidade em uma língua que já não é originariamente sua, como encontrar artifícios que efetivamente dêem conta de uma realidade definida por um intenso choque cultural em que a violência é um espectro incontornável?

Penso que as estratégias utilizadas pelos dois autores os aproxima, tendo em mente que seus textos tensionam, seja no plano formal ou temático, o legado simbólico e político da colonização, recusando conscientemente os estigmas legados aos colonizados, ao passo que descortinam formas próprias de existência no tempo e no espaço que parecem ser um desafio às realidades projetadas por seus algozes. Nesse mesmo sentido, confirmam a aposta de Paz, na medida em que concebem que “a modernidade não está fora, e sim dentro de nós. É hoje e é a antiguidade mais antiga, é amanhã e é o começo do mundo, tem mil anos e acaba de nascer”²³⁵.

²³⁴ Gonzalez-Quijano, *Op. cit.*, p. 245-246.

²³⁵ Paz, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 90.

Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*, mapeia os principais pontos cardeais do que se convencionou chamar de “espaço literário”. É bem verdade que a ascensão do *ethos* moderno trouxe consigo o ideal de autonomia do campo estético, campo que muitas vezes caminhava não somente à frente, mas contra as querelas políticas e econômicas. A literatura, nesse sentido, não seria cooptada pelas batalhas do Estado-nação, sendo possível compreendê-la em sua dimensão extemporânea e, portanto, universal. A proposta de uma *Weltliteratur* por Goethe, retomada e benquista por grandes referências posteriores como Said, se expressa nesse ideal de um mundo pacificado o qual chamamos de literatura, “a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário”²³⁶.

Contudo, o terreno é mais acidentado do que ele se apresenta numa primeira visada. Há uma série de batalhas internas que conformam o espaço literário, diferentes hierarquias e linhas de força que orientam aquilo que por fim definirá o cânone. Não nos enganemos; ainda que o campo literário seja usualmente concebido como um lugar abstrato, seu universo pode ser interpretado em termos de leis. Há uma “bolsa de valores literários”, epicentros, agentes e instituições que têm como função a promoção e difusão daqueles que possuem o maior valor dentro do capital de bens culturais²³⁷.

Como pensar a literatura de autores que estão na periferia desse sistema? Darwich e Hatoum poderiam facilmente ser mobilizados como representantes de uma estética de terceiro-mundo, classificação genérica dada a textos e autores que resgatam a tradição cultural dos países à margem do capitalismo, mas que revelam os limites de um possível enquadramento em uma perspectiva estética calcada nos paradigmas de uma literatura assumidamente nacionalista ou de esquerda. De fato, a realidade dos curumins manauaras ou dos palestinos exilados não se adequam às esquematizações mais simplórias de um mundo bipolarizado. Como Roberto Schwarz bem aponta, essa literatura ganha envergadura na medida em que pareciam inventar um caminho original, despertando as paixões daqueles intelectuais de primeiro mundo na medida em que “davam o espetáculo grato de uma sociedade em movimento, onde a audácia, a improvisação e sobretudo o próprio intelectual podiam alguma coisa”²³⁸.

²³⁶ Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 26.

²³⁷ Casanova, Pascale. *Op. cit.*

²³⁸ Schwarz, Roberto. “Existe uma Estética do Terceiro Mundo?” In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 127.

Ainda assim, Schwarz adverte sobre os limites dessa categorização. Se as relações de opressão, exploração e confinamento são uma realidade *a priori* dos países de terceiro mundo, não são essas condições que constituem superioridade do ponto de vista estético. O que por muitas vezes foi concebido em termos positivos à época da ascensão dos movimentos de libertação nacional em matéria de estética, hoje é revisitado de forma crítica, pois “o próprio encanto que o ‘atraso’ possa ter para quem não sofre dele é outra prova de insatisfação com as formas que tomou o progresso, formas entretanto a que o terceiro mundo aspira e para as quais não se veem alternativas”²³⁹.

Progresso *versus* atraso, civilização *versus* barbárie, antinomias clássicas da modernidade, também estruturam o espaço literário moderno. À universalização do tempo da política, acrescenta-se ainda a universalização de um tempo literário cujo princípio é inequívoco: “é preciso ser antigo para ter alguma chance de ser moderno ou de decretar a modernidade”²⁴⁰. No rol de textos e autores que configuram a modernidade literária, há uma complexa relação que se estabelece. Os maiores escritores são aqueles que fazem o melhor uso da sua tradição, produzindo um diálogo intertextual com os antigos, ao mesmo tempo que criam princípios que extrapolam as contingências históricas e geográficas. Os clássicos seriam as obras que realizam esse diálogo com o tempo, manuseando a língua com vistas a desafiar os seus próprios limites, criando novas perspectivas literárias que, por sua vez, conformarão uma nova tradição. Ser moderno, ao fim e ao cabo, não é simplesmente recorrer às inovações formais de maneira diletante, é acrescentar, diante do grande concerto dos modernos, sua marca no grande patrimônio linguístico da humanidade.

A situação que se estabelece com autores que vivem às margens do sistema-mundo literário se complexifica também por esses caminhos. Diante do meridiano de Greenwich literário, suas literaturas são deslocadas e também anacrônicas. Há de se considerar também que as possibilidades de reinvenção da literatura por meio de uma articulação inovadora com a antiguidade também é prejudicada na medida em que tais territórios sofreram um processo de colonização que teve como via de regra o apagamento do patrimônio linguístico e cultural. Nesse sentido, a busca pela contemporaneidade na literatura envereda também por uma busca por estratégias que driblem as imposições históricas de seus lugares de origem, ultrapassando os confins nacionais.

²³⁹ Schwarz, Roberto. “Existe uma Estética do Terceiro Mundo?” In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 128.

²⁴⁰ Casanova, Pascale. *Op. cit.*, p. 118.

Driblar as imposições históricas de seu lugar de origem foi um movimento literário intencional de Hatoum. Em diversas falas, o autor manauara destaca que a estruturação de seus romances parte de uma mescla de referências históricas, geográficas e literárias, muito em função de sua preocupação em fugir do velho estigma do regionalismo e do exotismo. É inegável a influência da cultura francesa em seus textos, o que pode ser parcialmente explicado pelo período em que esteve na Europa. Vivendo a década de 1980 na França, o autor trabalhou como tradutor e professor, além de ter estado em contato com uma série de exilados latino-americanos. A experiência da viagem, pois, reproduz em suas obras um caráter descentrado, em que as personagens, sobretudo os narradores, são produto dessas complexas trajetórias itinerantes, o que impossibilita compreendê-los por uma chave determinista, em que se pesem as identidades nacionais estanques e essencializadas.

Penso também que a influência francesa na obra hatouniana, sobretudo em *Relato*, não é inconsciente, fazendo parte de um fenômeno que vários autores distantes das capitais literárias realizaram na tentativa de um reconhecimento literário transnacional. Viver o caldo cultural parisiense significava retirar dali a sua força de universalidade, pois “o espaço francês, já constituído como universal (ou seja, não nacional, escapando às definições particularistas), vai impor-se como modelo, não como francês, mas como autônomo, isto é, puramente literário, isto é, universal”²⁴¹. Desnacionalizar-se para universalizar-se - eis a empreitada de autores como Kafka, Joyce, Beckett e também de Hatoum. Dessa maneira, a alcunha de autor amazonense de ascendência árabe, que o leva a assumir uma feição duplamente exótica aos olhos etnocêntricos, seria minimamente atenuada por seu alicerce em um arsenal desnacionalizado e cosmopolita²⁴².

Dos vários pontos de encontro entre Hatoum e Darwich, Paris é um dos caminhos possíveis, mas as condições que levaram o palestino à capital da modernidade literária diferem significativamente do percurso de Hatoum. Se a viagem para o manauara foi uma

²⁴¹ Casanova, Pascale. *Op. cit.*, p. 116.

²⁴² Caberia, por fim, questionar se as expectativas de Hatoum foram cumpridas ao se alicerçar na tradição francesa. Em tese sobre a tradução francesa dos romances *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, Maria Ines Coimbra Guedes identifica que sua recepção no mundo francófono ainda recorria a uma chave de leitura exotizante. Seja por sua apresentação nos paratextos como um escritor “amazonense de origem libanesa” ou pelas estratégias de tradução aproximativas e simplificadoras (no caso de *Dois irmãos*), Hatoum era lançado no mercado editorial como representante de uma literatura brasileira marcada pela migração árabe. Embora textos críticos reconheçam que as estratégias empregadas por Hatoum fugiam de uma representação “pitoresca” da cultura brasileira, o temário mais recorrente nas críticas sempre se estabelecia em função da *alteridade* em relação ao arsenal cultural europeu, o que obscurecia a possibilidade de reconhecimento de pontos em comum com a produção europeia em termos de estratégias narrativas. Cf. Guedes, Maria Inês Coimbra. *A literatura brasileira na França: tradução e recepção de Dois irmãos e Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum*. Tese. (Doutorado em Estudos de Literatura). Orientação: Eurídice Figueiredo. Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro, 2015, 239 f.

decisão política, para Darwich foi mais um episódio de seu desterro. Expulso do Líbano, a cidade francesa não foi vista exatamente como um lugar de residência pelo autor, mas uma parada. Parada fundamental para a sua produção poética, como ele reconhece:

Paris foi mais uma parada que uma residência ou um lugar. Não sei. Mas sei que em Paris meu nascimento completo como poeta aconteceu. Se eu tivesse que classificar minha poesia, eu valorizaria sobretudo a poesia que escrevi em Paris durante os anos 1980 em diante. Lá, tive a oportunidade de refletir e olhar para o lar, para o mundo e para as coisas a partir de uma distância - a distância da luz. Quando vemos de uma distância, vemos melhor, vemos a cena completa. Além disso, Paris inspira poesia e criatividade esteticamente - onde tudo é lindo (...) E a cidade de Paris é também a cidade dos escritores exilados ao redor do mundo. Você encontra o mundo resumido nessa cidade. Eu fiz amizades com vários autores estrangeiros. Paris me ofereceu a oportunidade de dedicar mais tempo para ler e escrever (...) Em Paris, publiquei meus livros de poesia (...) Escrevi o texto de Memória para o esquecimento - e a proposta dessa prosa poética era estar livre do impacto de Beirute, onde descrevi o dia do cerco. A maior parte dos meus novos trabalhos escrevi em Paris. Eu estava livre para escrever, apesar de ter sido eleito como membro do Comitê Executivo [da OLP]. Em Paris, escrevi a declaração do Estado palestino e vários textos e artigos na revista semanal 'Al-Youm Al-Sabe' (o Sétimo Dia), como se estivesse compensando o clamor que me assombrava nas outras cidades²⁴³.

A Paris cosmopolita habitada por Hatoum e Darwich, fonte de inspirações poéticas, parecia ser o lugar ideal para a reflexão sobre as origens. Como um tapete persa, a inscrição de diferentes signos culturais produzia uma imagem vibrante, mas que ao olhar pormenorizado faria o espectador questionar: qual é o lugar da minha cultura diante desse imenso choque de tempos e espaços?

Tanto para Hatoum quanto para Darwich, uma possível resposta encontra-se no exílio. Afirma Casanova que “o exílio é quase constitutivo das posições de autonomia para os escritores provindos de espaços ‘nacionalizados’”²⁴⁴. Hatoum encontra a sua voz e se “desnacionaliza” a partir do mergulho na tradição literária oitocentista europeia, passeando também pela lírica árabe e, por fim, fazendo uma ode às figuras do modernismo brasileiro em sua prosa. Darwich, por sua vez, não tem outra escolha senão refugiar-se nesse espaço ambíguo da literatura do exílio, já que o retorno à sua própria pátria era impossível.

Não obstante, o desenraizamento do autor tornou-se uma oportunidade para efetivamente inscrever a memória dos palestinos em uma “história a contrapelo”, o que o levou a produzir uma escrita que dialogasse com a longa tradição árabe, realizando um trabalho com a língua que tornasse possível inserir a Nakba ao arsenal da tradição poética.

²⁴³ Darwich, Mahmud. Mahmoud Darwish. 2024. Disponível em: <<https://mahmouddarwish.ps/en/article/80000160/Mahmoud-Darwish>>. Acesso em: 7 nov. 2024. Minha tradução.

²⁴⁴ Casanova, Pascale. *Op. cit.*, p. 142.

Essa não é uma decisão puramente estética, mas ética; Darwich entende a literatura como uma espécie de salvação do olvido promovido pela história-disciplina.

Ainda que não possamos afirmar que tal movimento tenha sido pensado com vistas a um reconhecimento no mercado editorial, é válido destacar que a difusão das suas obras ganhou força sobretudo no momento em que Darwich extrapolou os confins da literatura árabe engajada bastante característica das décadas de 1960 e 1970. O exílio em Paris facilitou o processo de tradução de suas obras para a língua francesa, e, atualmente, o poeta é considerado um dos autores mais traduzidos da geração de artistas que iniciaram a vida literária já vivenciando a Nakba²⁴⁵.

Apesar desse breve relance ao contexto de produção de suas obras, questiono se o apelo demasiado aos fluxos do mercado literário é o suficiente para justificar o sucesso editorial desses autores até hoje. Por que ler *Relato de um certo Oriente* após 35 anos de sua publicação ou em que medida a leitura de *Memória para o esquecimento* ainda é pertinente para a compreensão da saga de êxodo dos palestinos?

Tais indagações não podem ser respondidas somente pela movimentação da bolsa de valores literária, mas por sua articulação com os mecanismos internos dos textos que conferem-nos uma surpreendente modernidade. O decantar da linguagem nos dois autores tem em vista um outro manejo da língua, trazendo à luz múltiplas alteridades que dialogam com nosso presente desorientado. A ficção é uma lente pela qual Darwich e Hatoum veem o mundo, apostando nela como parte constitutiva do real.

É por essa capacidade de ultrapassar a replicação do real, inserindo nele outras formas possíveis de existência, que se vislumbram certos orientes em suas narrativas. O que os une aqui é menos a tematização crua das práticas culturais de uma comunidade árabe deslocada que as formas pelas quais estas experiências são transpostas literariamente. Tratam de indivíduos alocados ao espaço do Outro e retiram daí a sua força poética, construindo um mundo em que as vivências das personagens não deixam de estar em consonância com dilemas universais.

Há, nesse sentido, três eixos narrativos que considero centrais para essa visada ao universal: a impossibilidade de alcançar o Outro que leva ao silêncio, a focalização em personagens cuja trajetória errante dá acesso ao leitor a mais descaminhos, e as tentativas de

²⁴⁵ Oliveira, Clovis Gomes de. Tradução do livro *Bodas de Mahmud Darwich*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8159/tde-30042015-185203/>. Acesso em: 2 fev. 2025.

significação alternativas de uma realidade já permeada pelo fracasso. Por esses três pontos, as narrativas literárias dos autores se encontram, criando imagens poéticas que vão além de suas intenções e que, em algum sentido, se instauram em nosso presente exatamente por recorrerem ao lastro ficcional como base de sustentação de seus textos.

O silêncio que figura em *Relato* é acionado em diversos momentos que denotam uma dificuldade de tradução: tradução de uma língua para outra, mas também tradução das experiências de indivíduos atravessados pela solidão em um mundo cujos espaços de experiência e horizontes de expectativa foram dissolvidos no mormaço amazônico. Hakim, ao fazer a intermediação entre sua mãe e Anastácia Socorro nos momentos em que ambas contavam histórias de suas origens, reconhecia a indissociável relação entre enunciação e silêncio. Por ele mesmo ser um homem *traduzido*²⁴⁶, compreendia a necessidade de silenciar quando a experiência linguística alcançava seu limite. Seu mutismo não era concebido como indiferença, mas como admissão de que há espaço na linguagem para experiências que não são comunicáveis ou que se perdem no movimento de transposição de uma língua a outra. A intuição, o devaneio, a imaginação tomavam forma nesses momentos.

Da mesma maneira, a escolha da mulher anônima como a voz narrativa que plana sobre todas as outras vozes faz emergir outra experiência de alteridade. A construção da subjetividade feminina faz com que haja uma outra maneira de habitar a linguagem, em que a tagarelice é suplantada pelos lapsos da fala, pela incerteza que caracteriza uma relação distinta com o mundo e com o tempo. Na verdade, para que ela consiga realizar seu objetivo final, isto é, a escrita de um relato que una sua voz ao coro de todas as outras e que dê forma a sua identidade, ela precisa se colocar no entremeio do falar e silenciar.

Em *Metafísica da Juventude*, ao construir ficcionalmente uma conversa entre o gênio e a prostituta, Walter Benjamin elege as mulheres à margem da história como as que melhor simbolizam essa busca por um passado inalcançável, mas que é obliquamente visualizado na troca intersubjetiva com o outro: “a conversa aspira ao silêncio, e o ouvinte é, antes de tudo, o silente. O falante recebe o sentido dele, o silente é a fonte apropriada de sentido”²⁴⁷. Se, de

²⁴⁶ Tomo de empréstimo o conceito por meio de Salman Rushdie, mobilizado por Pascale Casanova ao discutir a escrita na língua colonial por autores colonizados: “Salman Rushdie, escritor indiano de língua inglesa, que aparentemente não precisa colocar para si o problema da tradução, evoca contudo uma espécie de autotradução constitutiva: ‘Etimologicamente, a palavra ‘traduzir’ vem do latim *traducere*, ‘conduzir além’. Conduzidos que fomos para além do local de nosso nascimento, somos homens ‘traduzidos’. Em geral admite-se que se perde algo na tradução. Agarro-me obstinadamente à ideia de que também se pode ganhar algo com ela”. Cf. Casanova, Pascale. *Op. cit.*, p. 173.

²⁴⁷ Benjamin, Walter. “Metafísica da Juventude”. Trad. de Isabela Pinho. In: Pinho, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 282.

fato, “Mulheres falantes são possuídas por uma linguagem louca”²⁴⁸, sua tagarelice não é a mesma da tagarelice masculina, língua do direito e da guerra. É um falar que indica a esfera do silêncio da linguagem, mas também formas de expressão que vão além do simples comunicar, na medida em que se relacionam com o próprio *ser* na linguagem.

A narradora-protagonista de *Relato* faz um uso da língua que não é instrumental e que tem por efeito a fuga de um tempo morto e linear, na medida em que todos os elementos que são mobilizados por meio de sua escritura apontam para uma outra maneira de temporalizar a sua própria existência, encontrando na escuta e na escrita de histórias uma forma de construir uma autoimagem. Não há nenhuma incompatibilidade entre a imersão na vida privada e a visualização de um cenário coletivo, na medida em que “O falar sobre o mundo é também o falar sobre si”²⁴⁹. É por isso que as ruínas da vida privada que são recolhidas pela narradora também são, de certa maneira, as ruínas da cidade e da comunidade intercultural plasmada nas terras amazônicas.

A linguagem que parece se impor em *Memória para o esquecimento*, por outro lado, é a masculina, em que o tempo das bombas e a língua acusadora são duas faces da mesma moeda. Pressionado por uma parcela da intelectualidade palestina a fazer emergir das ruínas um poema que instigue a *jihad*, o narrador se sente cansado. “É amargo ter que arrancar do tempo dos ataques aéreos esse tempo de tagarelice, defendendo o papel do poeta cuja escrita é única, enraizada em sua relação com a realidade conforme ela se desenvolve”²⁵⁰.

Há também várias modalidades de silêncio presentes na narrativa: o silêncio que reside na impossibilidade de traduzir a experiência do horror; o silêncio que antecede uma experiência ainda mais aterradora, quando o tempo das bombas perde sua sincronia e é sucedido por um estrondo que anuncia uma tecnologia da destruição jamais utilizada antes e, por fim, o silêncio poético. Ao conceber a poesia como a escrita do silêncio, Darwich não está flertando com a ideia de uma indizibilidade da experiência dos sitiados, mas lutando contra ela. A longa prosa poética aqui encena de diferentes maneiras essa vontade de enunciação que muitas vezes leva à falha, mas que toma isso como impulso para a continuidade da escritura, tal como ocorrido com a narradora de *Relato*.

Em uma conversa com o jornalista Fawwaz Trabulsi, mencionado pela sigla F no texto, o narrador afirma estar “gaguejando um grito”. Explode na narrativa, então, mais um poema, em que as repetições expressam dois movimentos relacionados: a continuidade da

²⁴⁸ Ibidem, p. 287.

²⁴⁹ Heidegger, M. Platon: *Sophistes* (1992). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1997 *apud* Lima, Luiz Costa.. Perguntar-se pela escrita da história. *Varia Historia*, v. 22, n. 36, jul. 2006, p. 402.

²⁵⁰ Darwich, MPE, 2021, p. 78.

catástrofe, que faz os mesmos significantes serem continuamente evocados na poesia, e as tentativas de tornar visualizável as experiências-limite do exílio e da violência.

Nossas feridas são nossos nomes, é assim mesmo
caiu a máscara da máscara da máscara
caiu a máscara
(...)
Nossas feridas são nossos nomes. Nossos nomes são nossas feridas
faça seu cerco como um louco
como um louco
como um louco
(...)
caiu a máscara da máscara
caiu a máscara, e não há ninguém
além de você neste campo aberto aos inimigos e ao esquecimento (...) ²⁵¹

A falha na comunicação de uma experiência desprovida de sentido não é um entrave. Por meio de um procedimento textual fragmentado, a arte imita a vida, mas ao mesmo tempo a extrapola, já que cria outros signos que não são encontrados nas esferas do real. “Gaguejar um grito” é usar a língua para torná-la estrangeira, como observa a pesquisadora e crítica literária Evren Akan, pondo a obra darwichiana em diálogo com Deleuze em *Crítica e clínica*.

Essa expressão transmite o elemento de irreconciliabilidade de sua poética: ao mesmo tempo em que “gaguejar” implica a impossibilidade de usar a linguagem comum para descrever a experiência exílica, ela é emitida como um grito, que expressa o intenso desejo de ser ouvido pelos outros. Se presumirmos que a linguagem é um sistema estável e homogêneo, e seguirmos o argumento de Deleuze em “Gaguejou”, então fazer a linguagem gritar, gaguejar, gaguejar ou murmurar permite que o poeta a reduza e desterritorialize. Isso também aliena o poeta de sua própria língua, pois “ele cria uma língua estrangeira não preexistente dentro de sua própria língua”. Quando essa bifurcação ocorre, pode-se dizer que a gagueira é contrapontística, pois uma nova sintaxe substitui a antiga na língua dominante, criando, assim, “uma língua estrangeira dentro da língua, uma gramática de desequilíbrio” ²⁵².

Mais uma vez, subsiste a ideia do uso de uma linguagem alternativa como uma forma de ultrapassar o real, ou ao menos fazer habitar nele outras formas de ser e estar no tempo. Por fim, ressalto que essas tentativas de significação, embora partam de contextos completamente distintos nos dois textos, recorrem a procedimentos semelhantes. Mais do que a capacidade de recordar de forma fidedigna o passado de destruição, o que se observa nas duas prosas é o reconhecimento do olvido como uma das formas de memória. Ao rememorarem, não têm como objetivo reconstruir de forma cristalina uma experiência do passado, mas articular a perda como um elemento de orientação no presente com vistas à construção de outros futuros. Não há, contudo, uma hierarquia entre as temporalidades, mas

²⁵¹ Darwich, MPE, 2021, p. 71-72.

²⁵² Akan, Evren Akaltun. Mahmoud Darwish’s Memory for Forgetfulness: Redeeming Worldliness through Exilic Consciousness. *The European Legacy*, v. 25, n. 3, 2019, p. 315-16. Minha tradução.

uma complexa montagem de tempos, que faz com que certos elementos do passado sejam mobilizados, sem que com isso a narrativa desemboque num destino irremediável. Por isso, a despeito das ruínas, ainda é possível sonhar.

A experiência dos sonhos é também uma outra experiência de articulação de temporalidades. Thamara Rodrigues realiza uma instigante investigação sobre os discursos sobre os sonhos nas tradições ocidental e indígena a partir do diálogo com os autores Reinhart Koselleck, Davi Kopenawa e Ailton Krenak. Se, por um lado, a força dos sonhos no Ocidente oscilara em função do controle do imaginário como um dos imperativos da modernidade, por outro, a reabilitação dos sonhos como uma forma de apreensão da experiência vivida que ganha força com os estudos da psicanálise e da antropologia, posteriormente articulados pela Teoria da história koselleckiana, leva a reconhecer a importância das imagens oníricas na compreensão do tempo. A chave para apreendê-los estaria numa leitura sobretudo estética:

[Em Koselleck] (...) os sonhos, ao desempenharem efeitos sobre nós, ainda que não possamos claramente defini-los, corresponderiam, para além de uma experiência histórica, a uma experiência estética. A vida onírica corporalmente assimilada não seria apenas uma representação do passado vivido e do futuro latente. Mas uma experiência do passado e do futuro ele mesmo. Enquanto a experiência histórica reivindica a produção de sentido, uma linguagem e uma narrativa que a explique e a console; a experiência estética tem de lidar com o desconforto pelo fato de nenhuma narrativa (pelo menos aos moldes ocidentais convencionais) poder representá-la e redimi-la²⁵³.

O que Koselleck diagnostica em sua análise é o limite das narrativas ocidentais na apreensão da experiência onírica como parte constitutiva da relação que os seres humanos estabelecem com o tempo. Por outro lado, ao mergulharmos na tradição indígena, encontramos outras formas de relação com os sonhos, na medida em que a possibilidade de viver no presente só pode ser plenamente realizada quando assegurada a capacidade de sonhar. O onirismo, por sua vez, não é a pura projeção de futuros vistos como ruptura em relação ao passado, mas uma forma de preservação daquilo que aconteceu para que haja a reprodução da comunidade no porvir: “Cuidar da memória é cuidar dos sonhos, a casa da sabedoria, onde os aprendizados fundamentais são revelados. Os sonhos são, portanto, instituições, espaços que admitem diferentes recursos e linguagens que auxiliam os seres a lidar com os desafios que aparecem aos sonhadores”²⁵⁴.

²⁵³ Rodrigues, Thamara. Outros modos de pensar e sonhar: a experiência onírica em Reinhart Koselleck, Ailton Krenak e Davi Kopenawa. *Revista de Teoria da História*, v. 22, n. 2, 2019, p. 162.

²⁵⁴ Rodrigues, Thamara. *Op. cit.*, p. 165.

A experiência de sonhar que se presentifica nas narrativas de Hatoum e Darwich faz lembrar o modo indígena de articulação com as experiências oníricas²⁵⁵. Sonhar é a possibilidade de contornar a miséria da realidade e uma forma de acessar as suas origens. Sonhar é também não se tornar refém do esquecimento, habilitando a memória dos que se foram, mas que permanecem presentes como espectros.

Em *Diário da tristeza comum*, coletânea de crônicas de Darwich publicada originalmente em 1973, o autor admite na experiência de sonhar uma forma de se ancorar de forma alternativa à realidade, construindo um laço entre as origens e seu presente a partir de um diálogo entre a criança que foi deixada para trás e o adulto que busca reaver sua infância para não ser refém de um presente asfixiante.

- Você se lembra de mais alguma coisa sobre o início do mundo?
 - Lembro-me de uma forma obscura que me ajudou a contar com a imaginação e com o sonho. A realidade era submetida a um processo de interrupção que se desenvolvia em minha consciência. Em circunstâncias posteriores, eu precisaria voltar ao sonho para salvaguardar minha existência, pois ele completaria o que faltava. É isso que me deixa em um estado de sonho permanente, limitado pelas justificativas da necessidade, e não levantando voo nas asas da ilusão exuberante. Assim, a terra se torna um pássaro e uma rocha ao mesmo tempo. Pois a situação em seu estado atual, mesmo que não seja legítima, não pode se tornar parte de você sem estar presa ao sonho, que então se torna mais sólido que uma árvore enraizada²⁵⁶.

Esse movimento também está presente nas motivações que levaram Hatoum à escrita de *Relato*. A distância temporal tornou possível uma relação mais intensa com as suas raízes, pois “pensar nas origens é pensar na sua perda, e assim tentar reatar um nexos com as origens, uma ponte que não é incompatível com a História”²⁵⁷. Em seu primeiro romance, os sonhos que figuram são sempre marcados por uma tentativa de conexão com a ancestralidade. Ao ouvir as histórias sobre sua avó contadas por Emilie, Hakim se deixava levar pela torrente indômita que misturava história e sonho, pensando nos desenhos da caligrafia árabe e na voz austera de seu pai²⁵⁸.

Sonhar para não esquecer. A itinerância dos personagens e dos autores em cena também torna possível pensar a experiência onírica como uma forma de manutenção e elaboração de sua pátria perdida, movimento muito comum em relatos, autobiografias e

²⁵⁵ Penso que uma das formas de “desnacionalizar-se” também se encontra nesses paralelos realizados por Darwich entre a experiência exilar dos palestinos e o desterro dos povos indígenas com a invasão dos europeus ao continente americano. Isso pode ser observado em seus poemas mais maduros, reunidos no livro *Onze Astros*, produzido também no exílio em Paris.

²⁵⁶ Darwich, Mahmud. *Diário da tristeza comum*. Trad. Safa Jubran. 1. ed. Rio de Janeiro: Tabla, 2024, p. 14.

²⁵⁷ Hatoum, Milton. *Literatura & Memória*. Notas sobre Relato de um Certo Oriente. São Paulo: PUC, 1996, p. 8.

²⁵⁸ Hatoum, RDO, 2002, p. 50.

diários de desterrados, como investiga Mauricio Parada. Dialogando com a concepção da hermenêutica da distância presente no pensamento de Enzo Traverso, o historiador afirma que

A potência presente no exilado desse novo tempo é ao mesmo tempo sua tragédia, ou seja, sua impossibilidade de retorno, uma vez que o mundo material, jurídico, cultural ou pessoal foi aniquilado, transformando a distância em impossibilidade. Nesse caso, o lugar de exílio torna-se também espaço imaginativo²⁵⁹.

Um breve relance sobre a historiografia na modernidade nos leva a reconhecer como a capacidade imaginativa dos historiadores na construção de seus objetos deveria ser dissimulada para a afirmação de seu saber no rol das ciências recém-instituídas. As experiências de nosso presente, por outro lado, parecem escancarar os limites dessa empreitada, na medida em que colocam em evidência experiências que desafiam nossa visão sobre o real. Se “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”²⁶⁰, há de surgir uma escrita da história que signifique tais experiências-limite. Penso que a história se beneficiaria muito com a incorporação e reconhecimento dos outros - outros sujeitos, outras formas e, por isso, outras histórias. Só assim ela, de fato, conseguirá “se reconciliar com o seu próprio nome”²⁶¹, realizando aquilo que a literatura não deixou de fazer: apresentar o espaço do vivido.

²⁵⁹ Parada, Mauricio. Reinvenções de si: o exílio como deslocamento e crítica. *Projeto História*, São Paulo, n. 53, 2015, p. 92-93.

²⁶⁰ Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

²⁶¹ Rancière, Jacques. *Os nomes da História: ensaio de poética do saber*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014, p. 158.

Conclusão

A produção artística contemporânea tem sido um espaço privilegiado de reflexão sobre as temporalidades, evidenciando formas de mobilizar e pensar o tempo que extrapolam os confins acadêmicos da história. Posto isso, a aproximação entre o campo das Ciências Humanas e das Artes vem sendo explorada de maneira frutífera sobretudo pelos artistas, movidos por um impulso antropofágico que se desdobra em experimentações nas formas e nos temas que formam uma espécie de literatura expandida. Apostando na desestabilização dos enquadramentos de gêneros e discursos, o que se observa hoje é uma integração horizontal, não-hierárquica, de diferentes materiais que transformam o próprio conceito de literatura, tornando indiscerníveis, por vezes, as fronteiras entre o fazer literário e as outras formas artísticas. Essa hibridização é o que torna possível pensar na literatura contemporânea *como* arte contemporânea, isto é, uma expressão multifacetada, que pela montagem do artista, faz emergir um conglomerado de tempos e espaços no agora²⁶².

Esta instabilidade das formas não é uma novidade no campo artístico; é, na verdade, um sintoma de outras maneiras de temporalização em emergência, produto de um questionamento acerca das imposições de um tempo homogêneo que se traduz em normas estanques e limitantes, sejam no campo das artes ou da vida. Pensemos nas vanguardas artísticas do século XX: foram alçadas a essa posição exatamente por “driblarem” o seu próprio tempo, propondo outros critérios de feitura e de legibilidade das obras de arte. Estar à frente do seu tempo, nesse sentido, significava negociar novos protocolos que iam muito além da dimensão estética na medida em que também envolviam uma visada ética cujo propósito consistia na revinculação entre obra de arte e vida prática²⁶³.

Em certo sentido, Hatoum e Darwich são mobilizados aqui justamente por serem representantes dessa alteridade radical que configura a experiência estética do contemporâneo. De formas bastante distintas, suas prosas procuram ancorá-las a uma dimensão temporal mais ampla, compreendendo a multiplicidade de tempos que coexistem no presente. Esse talvez seja um dos traços marcantes das produções e mobilizações engendradas nessa nova experiência temporal, como afirma Rodrigo Turin:

²⁶² Magri, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga* - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 27(51), 529–541, 2020. <https://doi.org/10.12957/matraga.2020.48668>.

²⁶³ Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. 1º ed. Lisboa: Vega, 1993 [1974].

As variadas comissões da verdade, as políticas de reparação histórica, as lutas em torno da memória da violência de Estado, são apenas algumas dessas instâncias que, junto com a produção ficcional, vem plasmando uma concepção histórica marcada tanto pelo desejo e pela ambição de um “retorno ao real”, de produzir ou recuperar esteticamente uma espessura do passado, como pelas dimensões da catástrofe e da violência, implodindo assim as formas lineares e progressivas do tempo histórico moderno. “O passado que não passa”, esta fórmula já clássica de Ernst Nolte, sintetiza bem o caráter de imobilidade, de lentidão, de repetição compulsiva dessa forma temporal, ainda que o objetivo do historiador alemão fosse justamente, e sem sucesso, fazer o passado passar, submetendo-o às razões da ciência histórica²⁶⁴.

Nesse contexto, a escrita historiográfica e a escrita literária, mais uma vez, compartilham de abordagens afins no que diz respeito à representação do tempo. Produzir uma espessura temporal requer uma tomada de distância do seu próprio presente e a dimensão de ficcionalização é necessária nas duas representações narrativas, embora operem de maneiras distintas. A ficção na história “consiste em não considerar esse tempo presente um simples momento inapreensível, como o rio Lete, mas em lhe conferir espessura, uma perspectiva, uma duração, como fazem todos os historiadores empenhados em uma operação de periodização”²⁶⁵. O processo de ficcionalização na literatura, por outro lado, pode ir além dos referenciais extralinguísticos, misturando o insólito com o prosaico, o mundo concreto com o mundo inteligível, de forma a esgarçar a realidade humana na dimensão de seus valores, ideologias, e códigos de cultura.

Se há uma tônica que perpassa a história do tempo presente, esta se dá em sua dimensão multifacetada, multicausal e multitemporal. Walderez Ramalho, revisitando a historiografia da história do tempo presente, propõe uma abordagem de pesquisa que me interessa. Em vez de recortarmos nossos objetos a partir da indagação sobre quando começa o tempo presente, seria pertinente tomar esse questionamento enquanto um tema que atravessa a abordagem, mas que não se impõe como norma de delimitação do campo. Isso porque tal pergunta, embora tenha sido uma espécie de ato fundacional da área, poderia tornar opaca a policronia que habita o tempo presente: passados que não passam, futuros que fogem a todos os prognósticos²⁶⁶. Um inventário intuitivo de nosso presente poderia fornecer alguns exemplos pragmáticos desses elementos que desafiam a divisão esquemática dos estratos temporais. A dimensão do trauma, da violência e da memória demonstram a impossibilidade de enquadramento de determinados fenômenos a uma temporalidade específica, pois tais

²⁶⁴ Turin, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *Artcultura*, [S. l.], v. 19, n. 35, 2017. DOI: 10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-05. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41252>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

²⁶⁵ Rousso, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Trad. Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV, 2016, p. 17.

²⁶⁶ Ramalho, Walderez. Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policronia e performatividade. *História (São Paulo)*, v. 42, p. e2023036, 2023.

processos deslizam sobre ela, insistem em permanecer e, num movimento dialético, desconstroem e reconstroem o nosso porvir.

As artes têm sido hábeis no reconhecimento dessas várias temporalidades que se conflagram no presente e, por isso, desestabilizam as certezas que erigiram as cidades científicas modernas. É por isso que a análise das obras artísticas impõe mais desafios aos historiadores que procuram escapar de uma visão historicista. A interpretação de uma obra de arte deve reconhecer que ela tensiona as hierarquias do tempo e, à medida que produz condições de conhecimento do *agora*, também possui a capacidade de produzir enigmas que só serão decifrados no futuro.

Walter Benjamin destaca em suas *Passagens* uma citação de André Monglond sobre a recepção contemporânea dos filósofos iluministas que enfatiza essa dimensão hieroglífica das obras de arte: “O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês”²⁶⁷. Benjamin urge, então, um novo modelo de escrita e de leitura para o historiador: “O método histórico é um método filológico, e assenta sobre o livro da vida. Hofmannsthal fala de ‘ler o que nunca foi escrito’. O leitor que assim lê é o verdadeiro historiador”²⁶⁸.

Ler o que nunca foi escrito não se trata, contudo, de praticar qualquer espécie de futurologia. Significa reconhecer a comunicabilidade das obras de pensamento para além de sua própria historicidade, menos por uma relação de identidade ou diferença entre passado e presente que ainda desembocaria numa concepção linear do tempo, como um passado visto como permanência ou ruptura. Aposto aqui mais uma vez na ideia de montagem realizada pelo sujeito crítico, formando pirilampos de tempos que se conjugam num instante. Eis o conceito de imagem dialética:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intentio, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois,

²⁶⁷ André Monglond, *Le Prérromantisme Français*, vol.I, Les Héros Prérromantique, Grenoble, 1930, p. XII *apud* Benjamin, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. Tiedemann, Rolf; Bolle, Willi; Matos, Olgária Chaim Feres (Orgs.). Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009, p. 524.

²⁶⁸ Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 302.

enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura²⁶⁹.

Penso que o ato de escrita e de leitura pela chave da imagem dialética oferece uma gama de possibilidades não somente para os historiadores, mas para aqueles que propõem outras formas de viver no tempo. Como Benjamin observa, não se trata de compreender o presente à luz do passado ou vice-versa, mas de estabelecer relações que tomam as temporalidades sincronicamente, de fazer o ocorrido e o agora se conectarem diante das incertezas e tragédias que se configuram sob os nossos olhos. A história, portanto, deixaria de ser apenas uma ciência que organiza diacronicamente eventos para tornar-se um aparato crítico, uma ferramenta de orientação temporal em um mundo marcado pela desorientação.

O filósofo propõe, por isso, um outro modelo de escrita para a historiografia: uma escrita imagética, alegórica. Suas reflexões teóricas estavam ancoradas em sua própria prática escritural, cuja proximidade com as vanguardas do século XX não é arbitrária. A técnica da colagem, “mecanismo de implosão do sistema representacionista da arte tradicional, que rompe o curso mimético da arte ao introduzir o gesto da montagem como quebra das continuidades, como espacialização escritural onde se misturam palavras e imagens”²⁷⁰, coloca sob os holofotes um mundo em que a relação entre as palavras e as coisas se encontra indubitavelmente cindida e que, por isso, impele novas formas de apreensão desta experiência histórica. Entre filosofia e poesia, os ensaios benjaminianos também concretizam a ideia que ele prospectava às produções barrocas alemãs, qual seja, a sua capacidade de se comunicarem com o futuro²⁷¹.

É interessante notar como a produção poética de Darwich e Hatoum concretiza essas orientações a partir de um aberto diálogo com o tempo realizado por meio de uma montagem narrativa que abre espaço para o enigma. Ainda que os procedimentos formais difiram significativamente, tanto *Relato* quanto *Memória* fazem das lacunas da vida e da história a razão de ser de sua escrita, o que também impele ao leitor a responsabilidade de escritura dos textos literários.

²⁶⁹ Benjamin, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. Tiedemann, Rolf; Bolle, Willi; Matos, Olgária Chaim Feres (Orgs.). Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009, p. 504-505 [N3,1].

²⁷⁰ Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018 (2ª ed.), p. 132.

²⁷¹ Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Há também de se considerar as diferenças. *Relato de um certo Oriente* pode se destacar por suas fugas narrativas que impossibilitam que o texto reforce o exótico e o pitoresco, mas é uma prosa com moldes clássicos, facilmente alocada ao espaço dos romances tradicionais. O que se destaca é a urdidura ensaística que flerta com as searas da história e que faz forma e conteúdo se fundirem na medida em que expõem a natureza fragmentária e contingente das experiências das personagens. A tematização da própria possibilidade de narrar, os percalços encontrados pela narradora e por seus interlocutores para reaver tais experiências do passado, também faz lembrar a delicada relação entre afirmação e negatividade dos ensaios que dão forma a uma verdade vacilante, portanto histórica.

“Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade”²⁷², ensaia Adorno. As críticas engendradas a esse modo de exposição do mundo levam a crer que os ensaios são frágeis por sua natureza fragmentária, pois se instauram num determinado agora e não têm qualquer pretensão de encontrar nele a eternidade. A busca por essa verdade contingente com a urdidura do *Relato* pela narradora se finaliza efetivamente com a *leitura* da obra.

Memória para o esquecimento, por outro lado, é uma prosa cujos enquadramentos são tão instáveis quanto a própria forma narrativa. A catástrofe aqui não é somente o tema, mas o dispositivo poético que torna possível narrar o cerco a Beirute em 1982. Adorno reconhece no estilo tardio de Beethoven características comuns aos artistas em suas últimas produções que penso serem muito adequadas para a prosa poética darwichiana:

Ele não mais sintetiza a paisagem, agora desamparada e alienada, em uma imagem. Ele a ilumina com o fogo que inflamou a subjetividade, que colide na fuga com as paredes da obra, obediente à sua própria dinâmica. Sua obra tardia permanece em processo – não como um desenvolvimento, mas uma faísca que corre entre os dois extremos, não tolerando mais nenhum centro seguro, nenhuma harmonia espontânea²⁷³.

A atualização da catástrofe infligida aos palestinos impele-os a procurar a sua própria voz, a recuperar a sua existência constantemente negada desde antes da criação do Estado de Israel. Mesmo que tenha decorrido mais de meio século, as categorias e instrumentos clínicos e culturais forjados pelo Ocidente para compreender o que significa a Nakba ainda são insuficientes. Como pontua Jabr, elas “não levam em consideração expressões palestinas

²⁷² Adorno, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 26.

²⁷³ Adorno, Theodor. O estilo tardio de Beethoven. Trad. Roberto Bezerra de Menezes. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S. l.], v. 43, n. 70, p. 180–184, 2024. DOI: 10.17851/2359-0076.43.70.180-184. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/53280>. Acesso em: 2 fev. 2025.

comuns de sofrimento: *badany masmum, maqhur, mazlum, maksur khatry* (...) traduzidas como: ‘Sinto que meu corpo está intoxicado, oprimido, exposto à injustiça; que meu desejo está quebrado’²⁷⁴.

A prosa darwichiana, bem como quase toda a sua produção poética, é um esforço de linguagem palestina pelos próprios palestinos, uma forma de escrita que borra as fronteiras entre a história e a literatura na medida em que concebe as duas modalidades discursivas como pertencentes ao mesmo projeto ético. Nesse sentido, em entrevista concedida a um jornalista israelense, o autor palestino refere-se a si como um poeta troiano:

Eu me considero um poeta troiano, um poeta cujo texto foi perdido para nós e para a história da literatura. O que eu quero expressar, embora sem nenhuma finalidade, mas com uma certa ambiguidade, é que pertenço a Troia, não porque estou derrotado, mas porque sou fissurado pelo desejo de escrever o texto perdido²⁷⁵.

A perda não é dada como um elemento que leva à resignação. O texto perdido, tal como a pátria, é visto como um símbolo daquilo que reside nas ondas do esquecimento e que o poeta faz questão de acionar na prosa para reforçar que a vida, de fato, começa verdadeiramente com a memória, como defende o irmão da narradora de *Relato*. A admissão da rememoração como uma experiência antropológica fundamental é também a admissão de que o Exército israelense estaria destituindo os palestinos de sua humanidade ao alçá-los ao espaço do olvido.

Por que aqueles lançados pelas ondas do esquecimento no litoral de Beirute deveriam fugir à regra da natureza humana? Por que esperar deles tanto esquecimento? E quem será capaz de moldar para eles uma memória nova, cujo conteúdo não seja apenas a sombra partida de uma vida distante num barraco de zinco barulhento?
Há esquecimento suficiente para eles esquecerem?²⁷⁶

O tom político é uma constante na literatura de Darwich, mas é possível perceber nessa obra uma perspectiva distinta daquela das décadas anteriores. *Carteira de Identidade*, poema alçado ao *status* de símbolo da literatura de resistência palestina, é expressão de um momento específico da poética palestina, reemergindo “após o choque transformado em ira direcionada às agonias da opressão política israelense, discriminação legal e confisco de

²⁷⁴ Jabr, Samah. *Sumud em tempos de genocídio*. Org. e Trad. Rima Awada Zahra. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2024, p. 62.

²⁷⁵ Sylvain, Patrick. “Darwish’s Essentialist Poetics in a State of Siege.” *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 7, no. 5, 2009, p. 137–50 *apud* Akan, Evren Akaltun. Mahmoud Darwish’s Memory for Forgetfulness: Redeeming Worldliness through Exilic Consciousness. *The European Legacy*, v. 25, n. 3, 2019, p. 317. Minha tradução.

²⁷⁶ Darwich, MPE, 2021, p. 26.

terras”²⁷⁷. Há um esforço de representação por meio da linguagem em *Memória* que, embora reconheça a importância daquela fase de sua escrita – sobretudo considerando a censura estabelecida à língua árabe pelo Estado de Israel desde a invasão dos territórios palestinos²⁷⁸, procura ancorar sua poética a uma tradição literária mais ampla, retomando a linguagem figurativa, evocando imagens e estruturas milenares da poesia árabe. O distanciamento temporal e geográfico foi a condição para que houvesse essa retomada, suscitada através de uma autorreflexão artística.

O processo de elaboração de *Relato de um certo Oriente* também recorreu a essa tomada de distância de um período de violência política, o da ditadura militar. Diferentemente de Darwich, entretanto, o autor brasileiro não estrutura sua obra em torno da última catástrofe em voga à época, mas se utiliza dos impactos ainda intensos do período autoritário para compreender a experiência histórica de uma comunidade sírio-libanesa em terras manauaras. Sua representação de um *certo* oriente na Amazônia não recorre a referenciais completamente fidedignos às suas vivências pessoais ou ao espaço geográfico de Manaus e sequer pretende fazer isso, pois as estratégias de tessitura do enredo são estabelecidas pelo fluxo da memória, sempre inventiva e mediada pela imaginação que concatena as imagens do passado a partir dos cenários do tempo presente.

Relato de um certo Oriente e *Memória para o esquecimento* são textos extraterritoriais, caminhando pelas vias da história e da literatura. Em ambas as obras há a mobilização da memória como estratégia de composição narrativa, além da reflexão sobre o ato de lembrar como uma espécie de correia de transmissão da cultura. Contudo, as tentativas de conexão com o inventário das tradições encontram entraves à medida que as ruínas tornam as experiências do passado cada vez mais fragmentárias. Ruínas oriundas da passagem do tempo, em *Relato*; ruínas oriundas dos bombardeios orquestrados pelo Exército israelense no cerco a Beirute em *Memória*, que produzem a sensação de um tempo em suspensão.

Erich Auerbach identifica na literatura em emergência do início do século XX um conjunto de romances que “procuram reconstruir um ambiente a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente diferentes, que às vezes

²⁷⁷ Tradução de: “Palestinian literature began to reemerge after shock turned to anger at the agonies of Israeli political oppression, legal discrimination, and land confiscation”. Mattawa, Khaled. *Op. cit.* p. 30.

²⁷⁸ *Ibidem*.

desaparecem e voltam a reaparecer”²⁷⁹. Essa técnica de representação, ao passo que exige um pacto entre escritor e leitor que torne inteligível aquilo que é narrado e lido, não é expressão de uma literatura insólita, mas reflexo de um novo tipo de representação realista que abre margem para a compreensão da dialética entre consciência e exterioridade, pois “O que é essencial em um acontecimento exterior insignificante desencadeia ideias e sequência de ideias que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”²⁸⁰. Nesse sentido, o tempo da história é redimensionado, pois é concebido não em sua dimensão linear, homogênea e mortificadora, mas em sua expressão vivida. Hatoum, estudioso das estratégias de composição dos romances modernos, reflete sobre essa preocupação na urdidura de *Relato*:

Se fui avaro na descrição do espaço amazônico, talvez tenha sido pródigo na construção do tempo da história. Se não recorri ao labirinto amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo. Penso (não sem um certo otimismo) que alguns leitores tiveram tempo de se perder nesse labirinto. Esse tempo em ziguezague, com muitos avanços e recuos foi certamente intencional²⁸¹.

A perda de evidência da história colocou sob os holofotes a complexa relação entre história e linguagem, havendo hoje uma profícua produção historiográfica que toma esse debate como questão de fundo para a apreensão das temporalidades. Como dar conta dessa temporalidade vivida? As formas pelas quais a historiografia tem demonstrado seus resultados têm sido eficientes na apreensão desse tempo? É possível ousar nos aspectos formais e reabilitar o veio ensaístico que engendrou as ciências sociais na América Latina para a apreensão desses tempos desorientados?

Vejo que essas questões, embora difíceis de responder, estão hoje no centro das investigações de diversos historiadores e se relacionam decisivamente com diversos temas que também atravessam a literatura: a relação entre tempo e subjetividade, as condições de possibilidade de transmissão de histórias e, por fim, mas não menos importante, a relação entre escrita e vida. Acredito ser muito frutífero para os historiadores a leitura das obras literárias por essas motivações afins. Apropriar-se do espaço intervalar entre história e literatura significa relativizar as definições clássicas que delegam à escrita literária o domínio daquilo que poderia acontecer e à historiografia daquilo que, de fato, aconteceu. Se a teoria da

²⁷⁹ Auerbach, Erich. *A Meia Marrom*. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Rainer Patriota. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 589.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 584.

²⁸¹ Hatoum, Milton. *Literatura e Memória*. Notas sobre *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996, p. 11.

história é o estudo das condições de possibilidade das histórias²⁸², nossos horizontes são muito mais amplos e não se circunscrevem apenas à análise do passado, mas às suas tensas e móveis relações com o presente e com o futuro.

Hans-Georg Gadamer, ao versar sobre a linguagem e sua relação com o mundo, afirma que escutamos aqueles que narram histórias não somente porque queremos alcançar a verdade sobre aquilo que ocorreu, mas porque permanece em nós o interesse em reconhecer aquilo que é humanamente possível²⁸³. É nessa esfera que reside a potência da linguagem, na capacidade de projeção de múltiplos futuros, sejam eles utópicos ou ancestrais.

Isso, por sua vez, requer um olhar ou uma escuta atenta àquilo que, por vezes, escapa: às veredas que bifurcam no labirinto da vida humana. Talvez seja interessante, antes, pensar nas veredas que se encontram: a escrita historiográfica e a literária.

²⁸² Koselleck, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014, p. 92.

²⁸³ Gadamer, Hans-Georg. Teoria da história e linguagem. Uma réplica de Hans-Georg Gadamer. In: Koselleck, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014, p. 117.

Referências:**Obras literárias:**

Hatoum, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Darwich, Mahmud. *Memória para o esquecimento*. Trad. Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2021.

Entrevistas, palestras e conferências de Milton Hatoum:

451 MHz. #100 - Relatos de um certo autor — Milton Hatoum. Entrevistado: Milton Hatoum. Entrevistador: Paulo Werneck. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 24 nov. 2023. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7iTjS0epH11843xHiH756S>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Banco do Brasil. Clube de Leitura CCBB 2023 - 9º Encontro – Milton Hatoum - Dois Irmãos | BB. *YouTube*, 15 nov. de 2023. 1h57min1s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tvni48lsYuo>>. Acesso em: 31 jan. 2023.

Barreto, Francismar; Pires, Maria Isabel; Pires, Mônica; Simões, Sara. Entrevista com Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 28, p. 141–147, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9109>>. Acesso em: 16 jun. 2024.

Companhia na Educação. Companhia no vestibular - trajetórias e carreiras com Milton Hatoum. *YouTube*, 14 jun. 2024. 27min27s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cn08Z1nEjbY&list=PLej6jahmLZDIiv_g88B3u78I9AVWaqJNZ&index=4>.

Pinto, Julio Pimentel; Iegelski, Francine.; Chiarelli, S. Entrevista com Milton Hatoum. *Intelligere*, Revista de História Intelectual, São Paulo, v. 2, n. 2 [3], 2016.

Hatoum, Milton. O futuro da literatura é o seu passado, afirma Milton Hatoum. Entrevista concedida a Ewerton Martins Ribeiro. *UFMG*, Minas Gerais, 29 jan. 2021. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/o-futuro-da-literatura-e-o-seu-passado-afirma-milton-hatoum#:~:text=%C3%89%20como%20se%20as%20grandes.sem%20ler%20os%20cl%C3%A1ssicos%20brasileiros>>. Acesso em: 6 jun. 2024.

Escritos de Milton Hatoum:

Hatoum, Milton. Arabescos brasileiros. *Mashriq & Mahjar: Journal of Middle East and North African Migration Studies*. Maryland, vol. 1, no. 2, 2013. Project MUSE. Disponível em: <muse.jhu.edu/article/779777>. Acesso em: 3 jul. 2024.

_____. Escrever à margem da história. Seminário de escritores brasileiros, Instituto Goethe, São Paulo, 04 nov.1993.

_____. Grande humanista e pensador das culturas, Edward Said foi a voz mais lúcida da questão palestina. *Cult*, São Paulo, 25 out. 2023. Estante Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/said-questao-palestina/>>. Acesso em: 26 nov. 2023.

_____. *Notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Por que traduzi Flaubert. In: Castro, Ruy. *10 livros que abalaram meu mundo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Fortuna crítica de Milton Hatoum:

Birman, Daniela. Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum. *Alea*. Rio de Janeiro, vol. 19, n. 2, 2008, p. 243-255.

Chiarelli, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

Chiarelli, Stefania. “Sherazade do Amazonas - a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente”. In: Cristo, Maria da Luz Pinheiro de (org). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas: UNINORTE, 2007.

Dolhnikoff, Luis. Milton Hatoum e a condição extemporânea do romance. *Sibila: revista de poesia e cultura*. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/milton-hatoum-e-a-condicao-extemporanea-do-romance/2180>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

Iegelski, Francine. Tempo: tragédia e melancolia. Notas de leitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], 2016.

_____. Tempo e memória, literatura e história: alguns apontamentos sobre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 70.

Guedes, Maria Inês Coimbra. *A literatura brasileira na França: tradução e recepção de Dois irmãos e Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum*. Tese. (Doutorado em Estudos de Literatura). Orientação: Eurídice Figueiredo. Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro, 2015, 239 f.

Mello, Lucius Flavius de. *Dois Irmãos e seus precursores: um diálogo entre o romance de Milton Hatoum, a Bíblia e a mitologia ameríndia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Petraglia, Benito. “Dois irmãos, de Milton Hatoum: romance intensivo em história e memória”. In: *Fórum de Literatura Contemporânea*, UFRJ, v. 9, n. 18, p. 93-117, 2017.

Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/flbc/article/view/18040>>. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

Rezende, Renato. Referenciação metadiscursiva no gênero carta pessoal no interior do romance: um estudo de caso. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 12, n. 3, p. 813–838, set. 2012.

Santiago, Silviano. Autor novo, novo autor. Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1989.

Scramin, Susana. A cidade ilhada. Narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: Chiarelli, Stefania; Dealtry, Giovanna; Vidal, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Süssekind, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989, s/p.

Villar, Valter. As marcas do sufismo no Oriente de Milton Hatoum. *Terceira Margem*, v. 25, n. 46, mai./ago. 2021, p. 108-121.

Outros escritos de Darwich:

Darwich, Mahmud. *Diário da tristeza comum*. Trad. Safa Jubran. 1. ed. Rio de Janeiro: Tabla, 2024.

_____. *Onze Astros*. Trad. Michel Sleiman. 1. ed. Rio de Janeiro: Tabla, 2021.

Fortuna crítica de Darwich:

Ashrawi, Hanan. The Contemporary Palestinian Poetry of Occupation. *Journal of Palestine Studies*, v. 7, n. 3, 1978, p. 77–101.

Akan, Evren Akaltun. 2019. Mahmoud Darwish's Memory for Forgetfulness: Redeeming Worldliness through Exilic Consciousness. *The European Legacy*, v. 25, n. 3, 2019, p. 309–23. DOI:10.1080/10848770.2019.1683323.

Campos, Geraldo; Sleiman, Michel; Jubran, Safa; Hatoum, Milton. Escrevendo a Palestina - 80 anos de Darwich. Transmissão ao vivo (127min). Editora Tabla, 24 de mar. de 2021.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXjVgr48ND0>>. Acesso em: 7 de jul. de 2023.

Gonzalez-Quijano Yves. À propos d'Une Mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich. In: Taïeb, Hanna; Bekkar, Rabia; Jean-Claude David. *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997. (Monde arabe et musulman. Comprendre le Moyen-Orient)

Jubran, Safa; Campos, Geraldo. Lançamento – Memória para o esquecimento. Transmissão ao vivo (68min.). Editora Tabla, 22 de out. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8PQ0F7jAf6U>>. Acesso em: 25 de jul. de 2023.

Laâbi, Abdellatif. *Poesia Palestina de Combate*. Trad. Jaime W. Cardoso e José Carlos Gondim. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

Mattawa, Khaled. Mahmoud Darwish: *The Poet's Art and His Nation*. New York: Syracuse University Press, 2014.

Oliveira, Clovis Gomes de. Tradução do livro Bodas de Mahmud Darwich. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8159/tde-30042015-185203/>. Acesso em: 2 fev. 2025.

Said, Edward. *Cultura e Resistência: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Escopo teórico

Adorno, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

Adorno, Theodor. O estilo tardio de Beethoven. Trad. Roberto Bezerra de Menezes. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S. l.], v. 43, n. 70, p. 180–184, 2024. DOI: 10.17851/2359-0076.43.70.180-184. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/53280>. Acesso em: 2 fev. 2025.

Allan, Diana. *Voices of the Nakba: A Living History of Palestine*. London: Pluto Press, 2021.

Altamirano, Carlos. Ideias para um programa de História intelectual. *Tempo Social*, v. 19, n. 1, p. 9–17, jun. 2007.

Aristóteles. El hombre de genio y la melancolía (problema XXX). Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007

Assis, Joaquim Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Machado de Assis: Crítica, Notícia da Atual Literatura Brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

Assmann, Aleida. *Espaços de recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2018.

Auerbach, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2021.

Avelar, Alexandre. Hayden White nas páginas de History and Theory. Dois momentos: 1980 e 1998. *ArtCultura*, [S. l.], v. 20, n. 37, p. 37–49, 2018. DOI:

10.14393/artc-v20-n37-2018-47238. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47238>. Acesso em: 7 mar. 2024.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

Bakhtin, Mikhail. *A teoria do romance*. Vol. I. A estilística. São Paulo: Ed. 34, 2015.

Barthes, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Begin, Menachem. *The Revolt: Memoirs of the Commander of the National Military Organization in the Land of Israel*. New York: Dell, 1978.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas; vol. 1.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3.

_____. “Metafísica da Juventude”. Trad. de Isabela Pinho. In: Pinho, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens de Walter Benjamin*. Tiedemann, Rolf; Bolle, Willi; Matos, Olgária Chaim Feres (Orgs.). Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.

_____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Benveniste, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 5.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

Bernd, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Bíblia. *A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

Borges, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: *Revista Sur*, Año II, verano 1932, p.173-179. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-narrativo-y-la-magia/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

_____. *Ficções*. Tradução de Carlos Najar. São Paulo: Globo, 1999. Obras escolhidas, vol. 1

Boym, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, 2017. DOI: 10.15848/hh.v0i23.1236. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236>

Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. 1º ed. Lisboa: Vega, 1993 [1974].

- Carlos, Ana. Definir o Lugar? In: *O lugar do/no mundo*. São Paulo: Contexto, 1996.
- Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Certeau, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- Charbel, Felipe; Gusmão, Henrique Buarque de; Mello, Luiza Larangeira da Silva (orgs.). *As formas do romance*. Estudos sobre a historicidade da literatura. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.
- Chiarelli, Stefania; Dealtry, Giovanna; Vidal, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013
- Chomsky, Noam. *Fateful Triangle: The United States, Israel and the Palestinians*. United Kingdom: Pluto Press, 1999.
- Colpani, Gianmaria; Mascat, Jamila MH; Smiet, Katrine. Postcolonial responses to decolonial interventions. *Postcolonial Studies*, v. 25, n. 1, p. 1-16, 2022.
- Compagnon, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas).
- Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. Olhos livres da história. *Ícone*, v. 16 n. 2 (2018), p. 161-172, 2018. <https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238900>.
- Fanon, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- Ferraz Felipe, Eduardo. Interrupção e nostalgia. *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 214–227, 2023. DOI: 10.22456/2596-0911.127718. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/127718>. Acesso em: 4 fev. 2024.
- Figueiredo, Carolina Ferreira de. A temporalidade da catástrofe palestina: uma análise da obra de Constantine Zurayk e a formação de uma historiografia da Nakba. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 17, e2136, p. 1-27, 2024. ISSN 1983-9928. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v17.2136>.
- Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2020.
- Gadamer, Hans-Georg. Teoria da história e linguagem. Uma réplica de Hans-Georg Gadamer. In: Koselleck, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014.
- Hartog, François. *Crer em história*. Trad. Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Trad. Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Iegelski, Francine. História, literatura e anacronismo a partir do realismo mágico latino-americano. *ArtCultura*, [S. l.], v. 24, n. 44, p. 102–116, 2022. DOI: 10.14393/artc-v24-n44-2022-66581. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/66581>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

Jablonka, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais*. Tradução de Verónica Galíndez. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

_____. O terceiro continente. Trad. Alexandre Avelar. *ArtCultura*, Uberlândia, v.19, n.35, p.9-17, jul-dez. 2017.

Jabr, Samah. *Sumud em tempos de genocídio*. Org. e Trad. Rima Awada Zahra. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2024.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Khalidi, Rashid. *Palestina: um século de guerra e resistência (1917-2017)*. Trad. Rogerio W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2024.

Klein, Kelvin Falcão. Dissolução do estético e resistência: da parataxe ao terceiro continente. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 41, n. 1, p. 98–121, 2021. DOI: 10.20396/remate.v41i1.8662046. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8662046>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Koselleck, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

LaCapra, Dominick. *Compreender outros: Povos, animais, passados*. Trad. Luis Reyes Gil. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

_____. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005

_____. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. *History and Theory*, Oct., 1980, Vol. 19, No. 3 (Oct., 1980), pp. 245-276.

_____. Traumatropismos: do trauma ao sublime pela via do testemunho? In: Frederigo, Fabiana de Souza; Gomes, Ivan Lima (org.). *História e Trauma – Linguagens e Usos do Passado*. Vitória: Milfontes, 2020, p. 29-70.

Langlois, Charles; Seignobos, Charles. *Introdução aos Estudos Históricos*. Trad. Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Editora Renascença, 1946.

Latour, Bruno. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos Modernos*. Tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019. (Coleção Antropologia)

Liotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Magri, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 27(51), 529–541, 2020. <https://doi.org/10.12957/matraga.2020.48668>

Masalha, Nur. *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*. London: Zed Books, 2012.

Montaigne, Michel de. *Os ensaios*. Uma seleção. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Companhia das Letras, 2010.

Moretti, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, n. 85, p. 201–212, 2009.

Mudrovcic, María Inés. The politics of time, the politics of history: who are my contemporaries?. *Rethinking History*, 23:4, 2019, p. 456-473.

Meihy, Murilo; Osman, Samira (orgs.). *Deus e o diabo na terra dos cedros: o Líbano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Tabla, 2024.

Nicodemo, Thiago; Santos, Pedro; Pereira, Mateus. *Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870 - 1940)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

Nora, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares de Memória. *Projeto História*. São Paulo, vol. 10, p. 7-28, set.-dez. 1993.

Ohara, João. Existe uma “Ética da História”? Ética, teoria da história e nossas relações com o passado. In: Iegelski, Francine; Schittino, Renata (orgs.). *Teoria da História hoje: historiografia e sentido histórico*. São Paulo: Usina Editorial, 2023.

Oliveira, Rodrigo Perez. Os usos abusivos da historiografia profissional pelos negacionismos históricos no Brasil em tempos de crise democrática: o caso do Guia politicamente incorreto da história do Brasil. *História da Historiografia*, v. 16, n. 41, 2020

Parada, Maurício. Reinvenções de si: o exílio como deslocamento e crítica. *Projeto História*, São Paulo, n. 53, pp. 88-120, Mai.-Ago. 2015.

Paz, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Pinho, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023.

Pinto, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Pinto, Julio Pimentel. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. *Tempo*, v. 26, n. 1, p. 25–42, jan. 2020.

Pires, Paulo Roberto (org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

Ramalho, Walderez. Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policronia e performatividade. *História (São Paulo)*, v. 42, p. e2023036, 2023.

Ramos, André; Hartog, François; Cezar, Temístocles; Rodrigues, Thamara. Formas de repensar e experimentar a temporalização do tempo e regimes historiográficos. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1–16, 2023. DOI: 10.15848/hh.v16i41.2177. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/2177>>. Acesso em: 1 de mar. 2024.

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: Salomon, Marlon. *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 21-49.

_____. *Os nomes da História: ensaio de poética do saber*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014.

Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

Rodrigues, Thamara. Outros modos de pensar e sonhar: a experiência onírica em Reinhart Koselleck, Ailton Krenak e Davi Kopenawa. *Revista de Teoria da História*, v. 22, n. 2, 2019.

Safatle, Vladimir. História, memória e o trabalho de luto do conceito. In: Milán-Ramos, J. Guillermo Milán-Ramos; Leite, Nina; Aires, Suely. (Org.). *A Historicidade não é o que se espera: caso, ficção e poesia em psicanálise*. 1ed. Campinas: Mercado de Letras, 2017.

Said, Edward. *A Questão da Palestina*. Trad. Sonia Midori. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

Said, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Salgueiro, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). Matraga, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.

Salomon, Marlon. A história como multiplicidade temporal – entrevista com Jacques Rancière. In: Salomon, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018, p. 321-336.

Schwarz, Roberto. “Existe uma Estética do Terceiro Mundo?” In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987

Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018 (2ª ed.).

Seráfico, José; Seráfico, Marcelo. “A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil”, *Estudos Avançados* [online]. v. 19, n. 54, p. 99-113, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200006>. Acesso em: 9 jun. 2024.

Thompson, Edward Palmer. Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial. In: *Costumes em comum*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

Traverso, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Tradução de Tiago Avó. 2ª ed. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

Turin, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *Artcultura*, [S. l.], v. 19, n. 35, 2017. DOI: 10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-05. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41252>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Venancio, Giselle; Wegner, Roberto. Uma vez mais, Sérgio e Gilberto Debates sobre o ensaísmo no suplemento literário do Diário de Notícias (1948-1953). *Varia Historia*, v. 34, n. 66, p. 729–762, set. 2018.

Vengoa, Hugo Fazio. La historia del tiempo presente: composición, temporalidad y pertinencia. In: Müller, Angélica; Iegelski, Francine (orgs.). *História do tempo presente: mutações e reflexões*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

White, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Neto. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 97-116.

Wieviorka, Annette. *The era of the witness*. New York: Cornell University Press, 2006.