

Denis Leandro Francisco

A ficção em ruínas: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007**

Denis Leandro Francisco

A ficção em ruínas: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007**



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Av. Antônio Carlos, 6627 – 31270-901 – Belo Horizonte – MG
Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490 – E-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*, de autoria do Mestrando DENIS LEANDRO FRANCISCO, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira
(FALE/UFMG - Orientadora)

Prof. Dr. Georg Otte
(FALE/UFMG)

Prof. Dr. Paulo Roberto Margutti Pinto
(FAFICH/UFMG)

Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2007.

Os meus agradecimentos:

à professora Silvana Pessôa, pela orientação exemplar e irretocável, por acreditar, desde muito cedo, em meu trabalho e pelo desprendimento e disposição, tão incomuns nos dias de hoje, para compartilhar de seu conhecimento;

às minhas três mães, Selma, Lana e Liliane, pela educação que, muitas vezes abdicando de realizações pessoais, me proporcionaram;

ao professor Georg Otte, pelos longos e fecundos diálogos – benjaminianos e foucaultianos – dentro e fora da sala de aula;

ao professor Paulo Roberto Margutti Pinto – a quem devo todo o meu conhecimento sobre Wittgenstein –, por me ter permitido frequentar, no 2º semestre de 2004, a disciplina Filosofia Contemporânea II do Curso de Especialização em Temas Filosóficos do Departamento de Filosofia da FAFICH/UFMG;

ao João Carlos, pela ajuda, pelo entusiasmo e pela paciência;

à professora Adriana Pagano, por me ter apresentado o romance ora revisitado;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos a mim concedida.

RESUMO

Dividida em três capítulos, a dissertação desenvolve uma aproximação teórico-crítica ao romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Focalizando-se as relações entre linguagem, memória e sujeito ficcional, busca-se evidenciar como o texto literário do autor realiza, temática e estruturalmente, uma apresentação da insuficiência e instabilidade de cada uma dessas instâncias.

ABSTRACT

In three chapters, the thesis develops a theoretical and critical approach of the novel *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum. It focuses on the relations between language, memory and fictional subject in an attempt to show how the author's literary text presents the insufficiency and instability of the referred relations in terms of theme and structure.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. A LINGUAGEM EM RUÍNAS	
1.1 Linguagem e silêncio.....	21
1.2 Um anjo mudo.....	41
II. A MEMÓRIA EM RUÍNAS	
2.1 Histórias abertas.....	52
2.2 Memória: um retorno adiante.....	59
III. O SUJEITO EM RUÍNAS	
3.1 Réquiem para um sujeito.....	84
3.2 O halo da morte.....	100
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
V. BIBLIOGRAFIA.....	116

“O fato é que palavras nada dizem, se assim posso dizer. (...) Inexistem palavras para a experiência mais profunda. Quanto mais tento me explicar, menos me entendo. Evidentemente, nem tudo é indizível em palavras, apenas a verdade viva.”

IONESCO apud STEINER. O poeta e o silêncio, p. 72.

INTRODUÇÃO

Relato de um certo Oriente, publicado em 1989, é o primeiro¹ romance de Milton Hatoum, escritor amazonense de ascendência árabe-libanesa. Muito bem recebido pelo público e pela crítica especializada, o livro foi traduzido para várias línguas e editado em diversos países: Estados Unidos, Grécia, França, Itália, Portugal, Espanha e outros países da Europa. No Brasil, quando de seu lançamento, teve Silviano Santiago e Flora Süssekind como seus primeiros comentadores críticos, logo seguidos por nomes como Davi Arrigucci Jr. e Leyla Perrone-Moisés. De lá para cá, a fortuna crítica desse romance de estréia de Hatoum só fez aumentar, reunindo críticos como Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Wander Melo Miranda e Arthur Nestrovski.

Em grande parte dessa fortuna crítica produzida ao longo de quase duas décadas está já contemplada uma análise detalhada das questões socioculturais possíveis de serem depreendidas do romance: a dimensão duplamente periférica de Manaus em relação ao restante do país e ao mundo, a imigração e o trânsito de libaneses e manauaras, a modernização predatória e a degradação da região amazônica, as trocas culturais e as chamadas negociações identitárias – todas questões teóricas presentes em muitas das abordagens contemporâneas do objeto literário, com suas necessárias leituras e análises específicas do texto em face da cultura e da sociedade, demandadas por um momento de transformações espaço-temporais inéditas e cada vez mais aceleradas.

A abordagem que, entretanto, gostaria de dispensar a *Relato de um certo Oriente* é diversa dessa já realizada pela crítica acima elencada. No breve espaço dessa introdução e, de maneira pormenorizada, nos demais capítulos que se seguem, buscaremos assinalar os mecanismos e processos de construtividade textual de que o autor lança mão para elaborar seu universo ficcional, evidenciado-se o emprego, ao mesmo tempo estrutural e temático, das instâncias da linguagem e da memória enquanto instabilidades e do narrador como entidade

¹ Seguido por *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005).

múltipla e instável. Ao nos distanciarmos de uma abordagem mais cultural do texto literário de Milton Hatoum e concedermos atenção especial a aspectos concernentes à estruturação e construtividade narrativas, pensamos contribuir para minimizar essa lacuna que ainda persiste em relação ao seu primeiro romance. Nosso estudo se centrará, portanto, na análise detida e aprofundada dos processos de auto-referencialização textual, objetivando uma reflexão teórico-crítica acerca dessas manifestações.

No romance em questão, uma narradora não nomeada regressa, após longos anos de ausência, à casa de sua infância, estabelecendo um “diálogo” epistolar com o irmão distante. Dezenas de cadernos e inúmeras fitas irão registrar suas impressões pessoais e as declarações das pessoas reencontradas nesse seu regresso ao espaço familiar. Sua carta ao irmão se construirá como “materialização” da memória: “É a experiência da memória enquanto linguagem que me interessa”², diz Hatoum. A linguagem, aqui, está a serviço da memória e, portanto, já de saída fracassa duplamente: tanto maior será o vazio irrecuperável dessa linguagem, tanto maior o silêncio que a funda e preenche. O caráter lacunar da memória, no romance hatoumiano, está, como não poderia deixar de ser, íntima e indissociavelmente ligado à instância da linguagem, ou, mais exatamente, à dimensão também lacunar e precária da linguagem. A problematização que o romance irá estabelecer funda-se, precisamente, nessa área de contato entre ambas, ou, antes, entre a face lacunar de uma e de outra, a insuficiência ou ponto de impossibilidade que há em uma e em outra.

Relato de um certo Oriente alicerça-se sobre uma linguagem “seqüestrada”, que diz e não diz, linguagem que é sempre menos em relação ao que se quer dito porque escrever sempre falseia e, ademais, como declara um dos narradores do romance, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado³. O fracasso da linguagem ecoa sobre o fracasso de uma memória que desejaria tudo recuperar, mas que só pode resgatar estátuas quebradas nas quais

² Cf. Treze perguntas para Milton Hatoum. In: Revista *Magma*, nº 8.

³ Cf. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 126.

faltam pedaços de gesso, buracos que serão preenchidos por outra matéria: imaginação. Durante a elaboração dessa sua arquitetura imaginária, a narradora irá esbarrar no impossível de uma captura plena da memória, arruinada pelos silêncios, pelas lacunas que inevitavelmente participam dos episódios narrados, expondo o caráter de invenção, de ficção do próprio ato memorialístico. A melodia da “canção seqüestrada” de que nos fala a narradora anônima – o passado, a infância – ressurgem, penosa e gradativamente, pelos esforços empreendidos pela linguagem, no relato que a irmã escreve ao irmão, mas ressurgem, porém, em nova roupagem, em nova modulação, posto que linguagem e memória recriam ainda quando empreendem capturar, representam ainda quando almejam apresentar.

A linguagem, bem o sabemos, empreende dizer o mundo, as coisas, mas a linguagem, por definição, não é o mundo e não é a coisa, mas a evocação, a representação de um e de outra. Está, portanto, a um só tempo unida e irremediavelmente separada do mundo ao qual alude, do qual se aproxima, que por vezes atravessa, mas do qual permanece sempre afastada. Essa componente do mundo que falta à linguagem torna impossível “capturar” qualquer entidade – objeto, sujeito, acontecimento – que pertença à instância do real. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés: “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto.”⁴. Mas é também essa componente que falta à linguagem que lhe permite “trazer” para a esfera do real algo que não mais está ali, ou que ainda não está, ou que jamais estaria. Trata-se, portanto, de seu maior poder e sua maior limitação. É precisamente essa limitação que irá constituir-se como índice no romance objeto de estudo desse trabalho, limitação que é literária e simbolicamente representada pelo silêncio. Ao tentar abarcar a densidade e a multiplicidade do mundo que nos rodeia, a linguagem acaba por se revelar lacunar, diz sempre algo de menos com respeito à totalidade do experimentável, com o “dito”

⁴ PERRONE-MOISÉS. A criação do texto literário, p. 105.

jamais alcançando o “não-dito”, o “escrito” jamais alcançando o “não-escrito”, como nos lembra Italo Calvino na terceira de suas seis propostas⁵ e, antes dele, Roland Barthes quando nos alerta sobre um certo *rumor* que perturba e desestabiliza toda língua natural. O texto literário de Milton Hatoum parece propor indagações que caminham nessa mesma direção: como a linguagem, a escrita, vai dar conta de tudo isso, de todas essas histórias, dessas memórias e dessas desmemórias?

Essa insuficiência percebida na linguagem converte-se em silêncio no romance de Milton Hatoum. Pois que um certo silêncio, denso e penetrante, atravessa, paralelamente à memória, todo o romance: silêncio de histórias e dramas familiares não revelados, silêncio de personagens que se recusam a falar ou de personagens que não conseguem falar, silêncio que não é apenas voluntário, mas que é também constatação de uma impossibilidade inerente à própria linguagem.

Esse silêncio surge como uma insígnia, espécie de estatuto de quase todas as personagens, ao mesmo tempo que alicerça a estrutura do texto. No plano da narração, evidenciam-se a matriarca Emilie, que guarda um segredo antigo relacionado a um relógio; seu marido, comerciante e leitor calado e solitário; Dorner, o fotógrafo que nada diz, apenas registra imagens silenciosas com sua câmera fotográfica de marca Hasselblad; Emir, que vive e se mata em silêncio; Hakim, o filho que, por não compreender tantos silêncios, afasta-se silenciosamente; a criança Soraya Ângela, personagem que funciona quase como uma personificação desse silêncio ao nascer e morrer muda e que, durante sua breve vida, provoca involuntariamente o silêncio da própria mãe; e ainda a própria narradora anônima, filha adotiva de Emilie, cuja história de desencontros com a mãe biológica não se esclarece por inteiro na narrativa, atravessada que é por silêncios opacos, restando ao leitor apenas especular sobre seus dramas a partir de uma evidência que é textual: não houve diálogo possível entre elas, houve, uma vez mais, o silêncio. A suposta interrogação da criança surda-

⁵ Cf. CALVINO. Exatidão, p. 88.

muda pode ser estendida às outras personagens do romance – ou à própria narração: “Quando me faltou a palavra?”⁶. Na narrativa reticente de *Relato de um certo Oriente* a palavra falta desde sempre e, mesmo quando presente, traz consigo uma falta constitutiva que tem sua face manifesta no silêncio que percorre o romance. Mas o que representam, na organização simbólica do romance, tantas personagens silenciosas, transitando em meio a uma narrativa também dispersa e lacunar?

Tentaremos mostrar que um certo adiamento é mantido através desse silêncio: adiamento da história, da conclusão, do desfecho, adiamento, enfim, da própria morte. Estruturalmente, esse adiamento é assegurado pelo caráter memorialístico do texto, pelas diversas interpolações de histórias acontecidas em tempos distintos da narrativa e, no plano do enredo, pelo silêncio voluntário das personagens. No limite, a tônica silenciosa da narrativa diz respeito a uma certa intransitividade, sendo esse o paroxismo que move a narrativa: narrar para dizer a impossibilidade de narrar, rememorar para constatar a falência do trabalho rememorativo, escrever para adiar a morte e, simultaneamente, para “aprender a morrer”.

A encenação da memória no romance apresenta-se como aspecto fundamental em nossa análise. A forma memorialística atua no sentido de ressaltar a imensurabilidade do tempo narrativo em relação ao tempo real: ao estabelecer um jogo entre as várias vozes narrativas, que se encaixam umas às outras, sem demarcação temporal nítida, aproximando o tempo do narrado e o tempo da narração, o autor põe em funcionamento um processo de atualização, (re)velando histórias ocorridas desde o tempo da infância e que são presentificadas através desse mecanismo. Uma poderosa dilatação do tempo é estruturalmente desenvolvida no romance através da proliferação de uma história em outra. A literatura possui inúmeros artifícios para retardar o curso do tempo ficcional e, no romance hatoumiano, esse retardamento é tamanho que se torna quase palpável. Os relatos que vão se encaixando uns

⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 17.

aos outros de forma um tanto caótica funcionam como divagações⁷, idas e vindas na narrativa, como uma estratégia para protelar a conclusão – ou para demonstrar que não há conclusão possível, não há fechamento.

A problematização das estruturas narrativas é uma dessas modificações que o romance moderno parece ter tomado como algo caro a si mesmo e que tem, contemporaneamente, se radicalizado cada vez mais. É claro que, também em outras épocas, tempo e espaço e memória foram já tematizados no romance, esta última constituindo, por assim dizer, a própria matéria romanesca. O que se destaca no romance moderno, de modo geral, e no romance de Milton Hatoum, em particular, é que a memória integra-se à própria confecção do texto, sendo percebida como componente estrutural.

Uma poética da memória, com os interditos que lhe são inerentes. O ponto de partida – e de chegada – do romance hatoumiano são as ruínas⁸ e a ficção que se realiza a partir delas é uma tentativa de imaginar o passado, de (re)construí-lo, num retorno da linguagem e da memória a um tempo que já não existe mais: “E a literatura que mais me interessa fala sobre a reconstrução de ruínas, sobre uma época que já esquecemos ou pensamos ter esquecido...”⁹. É como se, diante de uma ruína – a casa desfeita da infância é uma delas –, os narradores tentassem imaginar o “todo” que se desfez – a casa antes da sua destruição. A narrativa de *Relato de um certo Oriente* se fará, então, em meio ao cruzamento ou encontro, sem dúvida, do Oriente com o Ocidente – ou de “um certo” Oriente com “um certo” Ocidente, como nos faz refletir o título –, mas se fará, de forma mais vigorosa e incisiva, a partir do cruzamento e do encontro do passado com o presente. A ruína é valiosa e de forte significação no romance,

⁷ Irresistível pensar nas narrativas, quase que inteiramente feitas de divagações, de Virginia Woolf, escritora que, aliás, Hatoum cita como uma referência mais ou menos explícita do seu primeiro livro, ao lado de Faulkner e d’*As Mil e uma Noites*. Cf. Treze perguntas para Milton Hatoum. In: Revista *Magma*, nº 8.

⁸ O termo *ruínas*, que aparece no título de nosso trabalho e em cada um dos capítulos que o compõem, joga com duas acepções possíveis: *ruínas* no sentido de “arruinamento, algo que se desfaz, estilhaça ou decompõe” e no sentido benjaminiano, significando “signo”, algo que “permanece” e que traz consigo, metonimicamente, aquilo que já se desfez. Essa idéia simultânea de “destruição, desconstrução” e “(re)construção” permeia todo nosso texto crítico.

⁹ HATOUM. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*, p. 8.

porque é uma metonímia do passado: são elas, essas sobras, que permitem o acesso a tudo o que é apenas latente: uma construção¹⁰ a partir dos restos que sobraram. Assim, tendo como base um tempo pluridimensional, o presente da enunciação “devolve” alguma coisa ao passado e a narradora anônima, em seu diálogo com o tempo da infância, irá fazer descobertas nesse passado – algo impossível numa perspectiva linear do tempo.

Essa aproximação do foco sobre o plano temporal que o romance irá estabelecer não é gratuita, como nunca o são as mudanças que despontam em todas as artes, em diferentes épocas. Como a literatura não está nunca afastada do real – embora, certamente, jamais se confunda com ele, como lembra, uma vez mais, Leyla Perrone-Moisés –, um movimento nele deve, necessariamente, produzir modificações de ordem literária. Espaço e tempo, instâncias antes manipuladas como se fossem absolutas, são, no romance moderno, apresentadas como relativas e subjetivas. Como no romance hatoumiano, em que a irrupção do passado no presente – a atualização do passado – dá-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a se confundir, sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Milton Hatoum tentou evitar, com sucesso, a descrição naturalista em seu romance: escrevendo sobre os dramas de uma família de origem libanesa há muito radicada em Manaus, o autor consegue realizar um trabalho no qual há muito de Brasil, mas que se projeta e se expande para fora dele, sem deixar, felizmente, que os traços da cultura e da paisagem local – que, via de regra, parecem sempre impelir ao exótico –, aliados ao imaginário que acompanha tudo o que vem do “Oriente”, se convertessem em amarras literárias. A essa negação de uma perspectiva mais descritiva, tão própria de certos “romances espaciais” ou de romances regionalistas, corresponde um avivamento da dimensão temporal. Essa característica, percebida já nas primeiras páginas do romance, foi comentada pelo autor em seu texto-conferência muito apropriadamente intitulado *Literatura e memória*:

¹⁰ Walter Benjamin usa sistematicamente esse termo e Freud, em muitos de seus textos, fala especificamente em *construção*, rejeitando o termo *reconstrução*.

De modo que pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar (...). 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 intencional.¹¹

É em meio a esse tempo pródigo e em ziguezague que o sujeito isolado da modernidade irá reencontrar o seu duplo no frágil “herói” romanesco e irá, tal como faz esse “herói”, partir à procura do sentido da vida, da história. Trata-se, em *Relato de um certo Oriente*, como, de resto, no romance moderno, de uma busca impossível: busca de uma memória infinita e perdida, de uma linguagem ou da Palavra para sempre perdida, busca de um tempo perdido, como nos lembra, tão emblematicamente, a imensa tentativa proustiana. Lançada no turbilhão do mundo, engolida pela marcha acelerada da moderna realidade coletiva, a narradora anônima do relato hatoumiano se confessa incapaz e desautorizada a ocupar a posição distanciada e “superior” do narrador tradicional, dispersando-se em meio às múltiplas vozes narrativas do texto. Esse sujeito que ora surge em meio à tessitura do texto em nada se parece com o “sujeito-senhor-da-narrativa” dos romances tradicionais. Esse novo sujeito está já atravessado por uma consciência de finitude e de esvaziamento que se intensificou com as modificações contextuais da era moderna, com as perturbações trazidas ao pensamento pela Psicanálise de Freud, pela Filosofia de Nietzsche, pela Lingüística de Saussure e por tantos outros estudos que causaram “embaraços” a esse sujeito que, antes, dizia-se tão autônomo e onipotente: é chegada a hora de seu arruinamento tanto no texto como fora dele.

A narradora anônima, cuja voz é bastante relativizada pela interposição de outras vozes narrativas, vai, em conjunto com elas, construindo essa carta-relato a partir das histórias ouvidas e rememoradas, de forma tal que acaba por conceder uma certa feição polifônica ao

¹¹ HATOUM. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*, p. 11.

romance. Numa dicção notadamente evocativa, a trama, sempre muito difusa, insinua uma certa dispersão da subjetividade: com seu feixe de vozes narrativas, cada uma delas expondo seu ponto de vista sobre o passado, a subjetividade vai se estraçalhando em meio ao texto, vai se “retirando” dele e a linguagem caminha em direção ao que Maurice Blanchot chamou de “exterioridade”. A dispersão causada pelos avanços e recuos narrativos fazem do romance uma espécie de “quebra-cabeça”¹², como sugere o próprio Hatoum.

A dissertação que se segue desenvolve uma análise teórico-crítica de *Relato de um certo Oriente* justamente por tal romance se afigurar emblemático, no atual panorama da literatura brasileira, em relação às modificações literárias acima brevemente descritas e, ademais, por ser o texto ficcional hatoumiano no qual a tríade linguagem-memória-silêncio apresenta-se de forma evidenciada, recorrente e capaz de funcionar como mecanismo estruturador. Nesse percurso, buscaremos estabelecer relações mais complexas entre linguagem/escrita, memória e esvaziamento da subjetividade, evidenciando como o romance de Milton Hatoum realiza, em seu enredo e estrutura, uma certa apresentação da insuficiência e instabilidade de cada umas dessas instâncias.

¹² Cf. Treze perguntas para Milton Hatoum. In: Revista *Magma*, nº 8.

“Escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.”.

Clarice Lispector. *Água viva*, p. 12.

CAPÍTULO I: A LINGUAGEM EM RUÍNAS

1.1 Linguagem e silêncio

“Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar.”
(HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, p. 92).

“Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.”
(WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 281, aforismo 7).

Em *Relato de um certo Oriente*, Hakim, filho dileto da matriarca Emilie, é por ela eleito seu interlocutor número um entre os demais, tendo sido o escolhido para participar do universo da língua dos pais, o árabe. O aprendizado da “língua-mãe” se dá através de passeios pelo interior da casa-loja, quando Emilie, a cada novo cômodo que adentra, aponta um objeto e soletra uma palavra “correspondente”:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. (...) Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes.¹

Desde criança, a personagem habituara-se a conviver com “um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense”², a antiga casa da família, a tal ponto que, por vezes, tinha “a impressão de viver vidas distintas.”³ Mas a proximidade precoce com a língua dos pais não o eximiu do desconforto ao tentar pronunciá-la, antes, aquela língua, “embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras.”⁴ O simultâneo fascínio e

¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 51.

² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 52.

³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 52.

⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 50.

desconforto da criança ao tentar reproduzir os sons que ouvia aponta para essa estranheza inerente à linguagem: mesmo se tratando de uma língua “cultivada” em casa – uma língua “familiar”⁵, portanto – ela reverbera como a mais estrangeira das línguas porque é, constitutivamente, uma expressão de estrangeiridade e carrega, em seu cerne, um ponto de impossibilidade.

Essa passagem extraída do romance abre, de certo, um interessante espaço de reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades da língua estrangeira, sobre a questão da tradução – que tanto se tem discutido em nossos dias –, mas podemos ainda valer-nos dessa emblemática passagem sobre o caráter estrangeiro de uma língua específica para pensarmos a estrangeiridade fundadora de toda e qualquer língua que, ao tentar referir-se a uma certa realidade, expõe o viés de insuficiência e silêncio que percorre toda linguagem. Não por acaso, a questão que norteia o pensamento filosófico contemporâneo é: o que se pode dizer? No rastro dessa interrogação desenvolve-se a narrativa de *Relato de um certo Oriente*.

À pergunta-mestra da filosofia contemporânea seguem-se duas possibilidades de resposta: a baseada na linguagem lógica e aquela baseada na linguagem natural. Ludwig Wittgenstein percorreu ambos os caminhos, sendo que sua primeira filosofia – a do *Tractatus Logico-Philosophicus* – é sensivelmente distinta da segunda – a das *Investigações filosóficas*. Em nossa análise, nos valeremos de algumas considerações presentes em ambas as suas teses, já que o que nos interessa é uma investigação pormenorizada do modo como a linguagem é pensada na ficção de Milton Hatoum.

Em sua filosofia tractatiana, Wittgenstein discute uma certa dimensão “transcendental” da linguagem, desenvolvendo, ao longo de seus sete enigmáticos e herméticos aforismos, a idéia de que há algo no mundo sobre o qual não se pode falar e que “sobre aquilo de que não

⁵ Conforme nos lembra o conceito freudiano de *Unheimlich*, também a linguagem parece não poder furtar-se ao seu estatuto de estrangeiridade e essa língua que, no texto hatoumiano, deveria apresentar-se como algo “familiar”, próprio e conhecido, carrega, por sob a sua familiaridade, o mais desconhecido, o mais “estranho”.

se pode falar, deve-se calar”⁶. O filósofo acredita que existe uma infinidade de coisas sobre as quais o sujeito pode fazer enunciações, coisas que podem ser ditas pela clarificação conceitual e a revolução lógica empreendida por certa vertente da moderna filosofia da linguagem, mas que, para além de tais coisas dizíveis, há certas experiências – as experiências de ordem mística, as experiências que envolvem vida e morte – das quais não se pode falar devido à insuficiência da própria linguagem para dizê-las ou nomeá-las: há coisas que são ditas e que insinuam algo inexprimível, algo, este sim, que não se pode dizer.

É bem verdade que a filosofia wittgensteiniana trabalha com a concepção de “sujeito transcendental”, que estaria “fora do mundo” e que, por isso mesmo, a linguagem não teria competência para *dizer* o que a esse “sujeito transcendental” se *mostra*. No texto literário em análise, essa dimensão “transcendental” parece estar ligada a certas experiências de impossibilidade ou de morte figuradas no romance. É preciso considerar que o *mostrar*, em Wittgenstein, está relacionado a um mecanismo de iniciação: sujeito empírico ou mundano é “morto” para que se alcance o “sujeito transcendental”; o *mostrar*, em Milton Hatoum, está relacionado a um certo modo de *apresentação* do mundo que se opõe à mimese tradicional, mas que, em alguma medida, liga-se também a certas experiências de iniciação: experiências de morte, de finitude, de impossibilidade e de esvaziamento, todas relacionadas à linguagem, à memória ou ao sujeito. Dessa forma, no *Tractatus*, esse inexprimível que só pode ser mostrado é o místico; em *Relato de um certo Oriente*, o que não pode ser enunciado relaciona-se à impossibilidade, à dor, ao mistério insondável, à morte – em suas diferentes manifestações – e a tudo aquilo que está mais além da linguagem.

Essas experiências de iniciação pressupostas na filosofia wittgensteiniana relacionam-se a um certo fracasso. O fracasso é inevitável e, ao mesmo tempo, imprescindível para que algo seja *mostrado* – poderíamos ainda dizer: *apresentado*. Esse “mostrar”, de origem

⁶ WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 281, aforismo 7.

filosófica, aproxima-se, em certa medida, da idéia de “apresentação” que tem sido pensada para uma análise crítica de textos representativos de certa vertente da literatura contemporânea. Nesses textos, a mimese ou representação clássica recua, dando lugar a uma explosão do acontecimento na narrativa, à desordenação da cronologia e à dispersão do sujeito ficcional, fazendo com que a narrativa caminhe em direção a uma negatividade, a um fracasso das relações, a um esvaziamento da subjetividade. Para Maurice Blanchot, a literatura seria precisamente isso: o espaço no qual as coisas são apresentadas e não representadas, como se pensa até – e sobretudo – o Realismo. A literatura é vista não mais como representação da “realidade”, mas como apresentação, como símbolo. Paralelamente ao pensamento do *Tractatus* – que formula a idéia de que no mundo dos fatos se pode “dizer à vontade”, mas que no mundo das experiências místicas só se poderia “mostrar” –, podemos pensar as narrativas contemporâneas e, em especial, o texto de *Relato de um certo Oriente*, como representantes de um declínio do “dizer”, do representar e de uma conseqüente acentuação do “mostrar”, do apresentar. Parece haver, portanto, uma certa aproximação entre o modo de a filosofia contemporânea perceber o mundo e a linguagem e a *práxis* literária de Milton Hatoum.⁷

Se, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein recorre às considerações de ordem transcendental, acima *grosso modo* resumidas, para explicar o funcionamento da linguagem, nas *Investigações Filosóficas* ele desenvolve um estudo sobre o funcionamento da linguagem como fenômeno social, mostrando que não há uma essência ligada à palavra, mas que sua definição, ao contrário, se faz socialmente: a linguagem seria, então, o uso que se faz dela. A experiência mística permanece sendo pessoal e intransferível também na sua segunda

⁷ Wittgenstein chega mesmo a afirmar que o *Tractatus* é uma obra “estritamente filosófica e literária ao mesmo tempo, se bem que não haja palavrorio nela”, justamente por *mostrar* algo que não pode ser *dito*. Cf. WITTGENSTEIN apud MARGUTTI PINTO. A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector, p. 89.

Filosofia⁸ e, portanto, não sujeita a ser expressa pela linguagem – que, agora, é tomada como fenômeno público. Assim, alguns estudiosos das filosofias wittgensteinianas defendem a hipótese de que, se há alguma continuidade em seu pensamento, essa seria dada, precisamente, pela idéia contida no aforismo 7 do *Tractatus*: ao valer-se da linguagem – fenômeno público – para tentar dizer de uma experiência privada, fracassa-se e se recai num “misticismo silencioso”⁹. A linguagem, portanto, não teria autoridade para dizer o que o sujeito vivencia em sua mais absoluta individualidade.

São, precisamente, esse confronto com os limites da linguagem e essa dimensão mística – possivelmente comum às duas filosofias wittgensteinianas, mas notadamente presente em seu *Tractatus* – que estão presentes em nossas considerações sobre o estatuto do silêncio no texto literário de *Relato de um certo Oriente*, pois não é também esse o paroxismo que envolve todo o romance aqui em análise, “narrar” o que não pode ser narrado, valer-se da linguagem para dizer o que por ela não pode ser dito? E as personagens, os narradores, não parecem, todos eles, conduzirem suas histórias em direção a um mesmo silêncio, a um mesmo “misticismo silencioso”? O silêncio não está, na narrativa, a ocupar o lugar daquilo de que não se pode falar, daquilo que não pode ser enunciado¹⁰?

O silêncio no texto hatoumiano não pode, é claro, ser entendido como ausência de escrita – ou, do contrário, não haveria literatura. Ele é um bordejar em torno do vazio: o vazio da *experiência* [*Erfahrung*]. Os sujeitos que narram no interior do romance giram e

⁸ Não há um consenso quanto a essa possível continuidade de pensamento entre a primeira e a segunda filosofias de Wittgenstein e muitos comentadores importantes são, inclusive, categoricamente contrários a essa hipótese – como Janik e Toulmin. Contudo, mesmo sendo a questão bastante controversa, nossa análise trabalha com a idéia de que tal continuidade pode ser verificada, como o fazem, por exemplo, estudiosos como Margutti e Shields. Cf. MARGUTTI PINTO. *Do Tractatus às Investigações: a continuidade do pensamento de Wittgenstein e seu significado para nós*. (Conferência no Colóquio Wittgenstein do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFC, 2003).

⁹ MARGUTTI PINTO. *Crítica da linguagem e misticismo no Tractatus*, p. 504.

¹⁰ Também George Steiner, em suas considerações sobre o que chamou de “crise da palavra”, afirma: “A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio.”. Cf. STEINER. *O repúdio à palavra*, p. 40.

permanecem girando em torno disso que não se pode comunicar, evidenciando que há algo de suicida toda vez que se intenta falar sobre a linguagem, toda vez que a linguagem almeja – e aqui o verbo “almejar” adquire seu sentido menos usual, mas tão preciso: “estar próximo a morrer, agonizar”¹¹ – falar de si mesma. Ao ousá-lo, ela caminha em direção à sua própria morte. Ao se colocarem diante desse “desvario” da linguagem, as personagens do romance de Hatoum se põem diante de uma busca que se faz no fracasso.

Quando pensamos no conceito de *experiência* [*Erfahrung*] tal como o formulou Walter Benjamin, sabemos que sua relação se dá com as “formas simples”: as fábulas, os provérbios, as pequenas narrativas. Quando chegamos ao conceito de *vivência* [*Erlebnis*], adentramos, então, no espaço das literaturas moderna e contemporânea, narrativas ligadas à impossibilidade de dizer um certo horror do mundo. Apresenta-se, pois, o paradoxo que movimenta esses textos de agora: narrar o que não pode ser narrado, o que nos está indefinidamente interdito. A pobreza da experiência de que nos fala Benjamin em seu tão citado texto¹² é, na modernidade, condição para narrar: narra-se a partir dessa privação, a partir desse caos, a partir dessa morte. A vivência é, pois, o vazio da experiência coletiva e as narrativas não trazem mais nenhum caráter de exemplaridade, não possuem nenhuma dimensão edificante, ao contrário, apresentam a experiência do caos, da desorganização, da desordem¹³.

No caso de *Relato de um certo Oriente*, o próprio romance figura um debate acerca do trabalho da linguagem ao apresentar uma personagem – a narradora anônima – que, pela escrita, realiza todo um processo de aprendizagem e de travessia disso de que não se pode falar: pela escrita, elabora-se um discurso singular, *sui generis*, sobre o silêncio.

¹¹ FERREIRA. *Dicionário Aurélio Eletrônico* – Século XXI.

¹² BENJAMIN. *Experiência e pobreza*, p. 114-119.

¹³ Ainda que muitas dessas questões acerca da precariedade da linguagem e da intransitividade do narrar pareçam sempre ter estado presentes na literatura, somente na Modernidade elas tornaram-se forma.

Curiosamente, ao final da narrativa, o romance de Hatoum revela-se uma carta redigida pela narradora ao seu irmão: essa carta¹⁴ construída de silêncio confunde-se, pois, com o próprio romance que, também ele, funda-se sobre o silêncio. O lugar do sujeito ora mostrado no texto é esse da consciência de que não se domina nem mesmo aquilo que nos é mais próprio: a linguagem. Esta surge, então, pensada como intransitividade, já que as palavras acabam todas por ressoar como um “gongo vazio”.

Esse silêncio figurado no romance persegue de perto, como um lastro, todas as personagens. A matriarca Emilie não revela muito do seu passado: nas tardes de sábado, após as lições de árabe, ela empreende uma caminhada solitária e desaparece em um certo aposento inacessível a todos e repleto de objetos, suvenires, ícones do passado. Esses objetos outrora protegidos no esconderijo da casa-loja, Emilie guardou-os no baú lacrado que carregou sozinha ao longo dos dois quarteirões que separavam as duas moradias e, após a mudança para a nova casa, Hakim, no desejo de esclarecer passagens nebulosas da vida da mãe, dá início a uma busca meticulosa dessas pequenas ruínas do tempo:

Só quando mudamos para a casa nova (o sobrado), o santuário de segredos desmoronou. Mudar de casa traz revelações, deixa mistérios, e na passagem de um espaço a outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público (...). Ao entrar na casa nova, fiquei matutando: onde minha mãe teria enfiado o volume pesado, repleto de pertences inacessíveis, de antigos segredos?¹⁵

Ele irá encontrar, ocultas no interior de um pedaço de cedro do Líbano, as chaves do enorme armário onde repousa, em silêncio, o passado de Emilie: “No coração do cedro, tal uma fenda na madeira, um par de chaves se incrustava. Uma das chaves abriu o armário mastodonte, e as portas abertas revelaram-me, pela primeira vez, o mundo íntimo de Emilie.”¹⁶ Ali, Hakim

¹⁴ Sobre a escrita dessa carta-relato nos deteremos no terceiro capítulo deste estudo.

¹⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 52-53.

¹⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 53.

encontra alguns desses vestígios¹⁷ de outrora: uma vestimenta luxuosa costurada com brocados, o hábito branco que Emilie usara por tão pouco tempo em Ebrin, o grande relógio negro deitado no fundo da caixa e que Hakim só abriria muito tempo depois de ter descoberto as chaves, “depois de tantas vezes adiar o gesto de girar a chave menor”¹⁸. O interior do relógio estava, todo ele, coberto de objetos: pulseiras de ouro misteriosamente unidas umas às outras – quatro argolas que, depois, tornaram-se seis, cada uma representando um dos filhos de Emilie. Hakim lamenta nunca ter descoberto “de onde surgiam essas argolas delgadas que se reproduziam secretamente no interior do relógio”¹⁹ e se convence, por fim, que certos silêncios não podem ser rompidos: “(...) várias vezes me contive para não indagar à Emilie a origem do bracelete; essa renúncia definitiva me convenceu de uma vez por todas que há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte.”²⁰

Rastreando ainda o silêncio que envolve Emilie, é significativo o episódio em que Hakim descobre a correspondência trocada entre ela e um certo destinatário que assina apenas “V.B.”. Essas cartas, cuidadosamente preservadas, empilhadas “sob o disco do pêndulo, nos confins da caixa de madeira”²¹, atestam essa dimensão intransitiva da linguagem, o seu ponto morto: seja pela dificuldade imposta ao leitor pelo “árabe clássico” em que foram redigidas, seja pelas “zonas de silêncio” criadas pela correspondência intermitente, o resultado é sempre uma “escrita embaçada”, preenchida de signos indecifráveis:

¹⁷ A idéia de *vestígio* é, aqui, particularmente importante, pois esses vestígios não são, na narrativa, sinais apenas do desaparecimento dos acontecimentos ou dos objetos do passado, mas também da sua insistente e, por vezes, incômoda sobrevivência. É a partir dessas marcas “inconscientes” que o sujeito irá elaborar suas representações individuais – como mostra Freud – e coletivas ou históricas – como indica Benjamin. O vestígio, “como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito.” Cf. OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, p. 30.

¹⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 54.

¹⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 55.

²⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 55.

²¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 55.

A leitura da caligrafia minúscula foi um trabalho maçante para mim. Escrita em árabe clássico, e sempre assinada por V.B., a correspondência atravessava anos e anos, às vezes interrompida em intervalos de meses. Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante. As passagens mais obscuras das cartas foram decifradas com o auxílio da 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 (...).²²

Uma vez mais a imaginação, aqui sob seu outro nome, “intuição”, é que irá salvar o sujeito “encurralado” pelos cadafalsos da linguagem e da memória. A correspondência, que deveria atuar como um “diálogo a distância”, revela-se um monólogo ou menos ainda: uma “meia voz”, uma intransitividade. A linguagem apresenta-se como uma instância das mais instáveis, constituída muito mais de vazios e silêncios que de significações determinadas. O sujeito que aí se engendra é, também ele, um sujeito hesitante, acuado frente ao indecifrável dessa linguagem em ruínas que, estranhamente, o constitui.

E até mesmo o tempo parece ser cúmplice desse substrato silencioso em que transita essa família e que reverbera por todo o texto: quanto mais ele atua sobre os sujeitos, mais camadas de silêncio e de intransitividade se acumulam na narrativa. Muitos anos depois, após a morte de Emilie, Hakim retorna ao quarto onde ficava o “armário mastodonte” para aí encontrar, uma vez mais, o silêncio a encobrir todos os vestígios de um passado que a personagem deseja vasculhar:

Ontem mesmo visitei o quarto de Emilie; no armário aberto vi o baú no mesmo canto, com a tampa aberta, e vazio; tampouco sei em que época ela retirou os objetos dali e onde os guardou. Talvez, prevendo que fosse morrer, tenha se desvencilhado de tudo, cuidando para não deixar vestígios.²³

²² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 56.

²³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 84.

A insígnia silenciosa marca ainda o patriarca da família, comerciante árabe, calado e solitário, sempre a ler o Alcorão ou os episódios d'*As mil e uma noites*. O fotógrafo e amigo Dorner tenta saber mais sobre sua vida, mas acaba encontrando apenas a indefinição formada de eventos ficcionais misturados a episódios da vida diária: “(...) por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo.”²⁴ O pai irá insistir sempre em sua postura silenciosa e arredia, e “não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras (...)”²⁵.

As especulações de Dorner sobre as motivações de tal silêncio alcançam também os demais habitantes da cidade. Quando tinha já deixado Manaus, em uma das cartas que enviou a Hakim, ele “escreveu algumas páginas intituladas ‘O olhar e o tempo no Amazonas’. 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.”²⁶ O silêncio é sugerido como uma forma indireta de resistência ao tempo, uma forma de a ele escapar, de vencê-lo. Silenciar seria, sob essa perspectiva, resguardar-se da morte – mas estabelecendo-se, com ela, uma aliança.

Emir, irmão caçula de Emilie, caminha silenciosamente em direção à morte levando na mão esquerda uma orquídea extremamente rara. É também Dorner quem o avista em seu derradeiro momento de vida: ele ainda faz um convite ao jovem suicida para almoçarem juntos no restaurante francês, mas este “apenas emitiu um som apagado, palavras enigmáticas”²⁷ que o fotógrafo interpretou como uma recusa, não sem antes perceber que

²⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 79.

²⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 77.

²⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 83.

²⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 61-62.

Emir queria se desvencilhar dele “e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência.”²⁸ Dorner refere-se ao amigo como “um passeante solitário” que “se esquivava de tudo” e “tinha um olhar meio perdido, de alguém que conversa contigo, te olha no rosto, mas é o olhar de uma pessoa ausente.”²⁹ Esse sujeito esquivo, ausente e enigmático vive e se mata no mais absoluto silêncio. Uma perda parece estar na origem desse silêncio: Emir teria se tornado essa criatura silenciosa e arredia após Emilie tê-lo impedido de permanecer com uma prostituta pela qual havia se apaixonado em Marselha. Parece que, de fato, há “atividades do espírito enraizadas no silêncio. É difícil *falar* delas, pois como poderia a fala transmitir adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio?”³⁰.

Na transposição de uma língua a outra, a zona opaca e impenetrável da linguagem se dá a ver de forma insuspeitada: assim é que Dorner, diante da angústia causada pela intuição da morte do amigo, passa a se expressar na sua língua materna que, para o seu interlocutor – o dono do restaurante francês onde o fotógrafo esquecera sua câmera com a foto de Emir a caminhar para a morte –, não significava coisa alguma:

Ele falava e perguntava ao mesmo tempo, mas tudo ficou no ar porque desatei a responder na minha língua materna. Só percebi que falava em alemão quando o marselhês me pegou pelo braço e berrou: o senhor está falando sozinho. Ele tinha razão; pela primeira vez falava na minha língua comigo mesmo.³¹

Nem mesmo o sonho – essa dimensão na qual tudo se faz possível – viabiliza o diálogo que a linguagem teria por função possibilitar entre o sujeito e o outro: “a angústia da incompreensão” será sempre o quociente entre a linguagem e o sujeito e a primeira permanecerá sempre em suspensão – em suspeição – quanto às suas potencialidades e seus limites:

²⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 62.

²⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 62.

³⁰ STEINER. O repúdio à palavra, p. 30.

³¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 66.

Um procedimento similar só aconteceria nas noites seguintes, em sonhos esparsos e temíveis. Um susto me despertava no meio da noite, uma noite que passaria em claro, atazanado, fustigado não pela fuga de imagens, mas por diálogos indecifráveis, perdido para sempre. Nos sonhos, eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuvisco num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuvisco incessante, nos sonhos. E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo? a angústia da incompreensão me despertava em sobressaltos (...)³²

De uma língua a outra, esbarra-se sempre em “pedras” que tornam o sentido algo precário e duvidoso, evidenciando as fissuras da linguagem e desautorizando sua pretensa objetividade, sua falsa dimensão totalizante. Emilie sabe bem desses percalços:

Quantas vezes eu a surpreendi entoando cânticos, com a palma das mãos repousadas no peito e os olhos saltando de uma bíblia à outra; creio que por isso não lhe foi difícil aprender os salmos em português, embora ela contraísse o rosto quando a travessia de um idioma ao outro soava estranha e infiel, como se alguns salmos e parábolas esbarrassem em pedras, tornando-se prolixos ou sem sentido.³³

Um contra-exemplo à ênfase aqui dada à fragilidade e limitação da linguagem seria a fala “redentora” de Anastácia, já que, ao relatar suas histórias para a patroa e o jovem Hakim, sua vida como que “parava para respirar”:

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 vôo 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 de uma mulher que falava para se poupar, que *inventava* para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio.³⁴ (Grifos meus).

³² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 66-67.

³³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 56.

³⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 91-92.

Mas a linguagem que serve de “suspensão momentânea do martírio” é a mesma linguagem que carece do acompanhamento de um gesto, do movimento de um dedo, das mãos, do corpo todo para lograr dizer algo. A voz de Anastácia não é auto-suficiente, ao contrário: ela precisa evocar a imaginação para fazer surtir seu efeito redentor; a empregada “falava para se poupar”, mas tinha que, em meio à sua fala, inventar. Como Sherazade, a empregada meio escrava, meio ama se vale do ato de contar para escapar à morte e, como aquela, precisa ir além dessa pura superfície que é linguagem se quiser se salvar de seu algoz. A “salvação” deve-se muito mais à invenção que a um pretense poder unilateral da linguagem.

Os limites da linguagem transparecem também no diálogo truncado entre Emilie, Hakim e a empregada de origem indígena. A incompreensão e o impasse se instalam, não há diálogo possível entre eles porque algo que se quer dito não pode ser nomeado. Resta, então, resignar-se ao “peso do silêncio”, um silêncio, entretanto, ruidoso, pois que insinua aquilo que não pode revelar-se de modo direto pela palavra, pela linguagem: é preciso calar sobre aquilo de que não se pode falar; é preciso silenciar para que o indizível possa ser apresentado no texto:

Emilie deixava-a falar, mas por vezes o seu rosto interrogava o significado de um termo qualquer de origem indígena, ou de uma expressão não utilizada na cidade, e que pertencia à vida da lavadeira, a um tempo remotíssimo, a um lugar esquecido à margem de um rio, e que desconhecíamos. Naqueles momentos de dúvida ou incompreensão, de nada adiantava o olhar perplexo de Emilie voltado para mim; permanecíamos, os três, calados, resignados a suportar o peso do silêncio (...). Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar. Para Emilie, talvez fossem momentos de impasse, de aguda paciência diante da dúvida.³⁵

É quando Emilie descobre o parentesco entre Anastácia e Lobato Naturidade – o curandeiro silencioso que encontrou e resgatou o corpo de Emir, tornando-se, com isso, amigo

³⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 92.

da família – que sua relação com a lavadeira se altera. Anastácia passa a contar com a proteção de Emilie e até as árduas tarefas domésticas tornam-se mais amenas:

A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como escrava. Mas essa regalia súbita foi efêmera. Meus irmãos, nos freqüentes deslizes que adulteravam este novo relacionamento, eram dardejados pelo olhar severo de Emilie; eles nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesma mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos copos e as mesmas porcelanas das xícaras de café. Uma espécie de asco e repulsa tingia-lhes o rosto, já não comiam com a mesma saciedade e recusavam-se a elogiar os pastéis de picadinho de carneiro, os folheados de nata e tâmara, e o arroz com amêndoas, dourado, exalando um cheiro de cebola tostada. Aquela mulher, sentada e muda, com o rosto rastreado de rugas, era capaz de tirar o sabor e o odor dos alimentos e de suprimir a voz e o gesto como se o seu silêncio ou a sua presença que era só silêncio, impedisse o outro de viver.³⁶

Algo passa a minar esse novo estado de coisas, algo subterrâneo e que, na narrativa, jamais virá à superfície. Apenas o silêncio emerge no texto: é pelo silêncio que os irmãos obliteram essa nova posição que a empregada ocupa temporariamente, é também com ele que Emilie tenta impor sua decisão – através de um *olhar silencioso*, não pela palavra –; e os irmãos, então, silenciam sobre coisas que outrora eram razão de elogios e de festas. Anastácia, “sentada e muda”, involuntariamente cria um campo de mudez ao redor de si; seu silêncio “ou sua presença que era só silêncio” provoca uma suspensão na dinâmica de todas as personagens que habitam a casa. Nada é dito e nada é nomeado. Mas trava-se uma disputa muda: algo se realiza e algo se oblitera em meio ao silêncio. Anastácia, sem que uma palavra lhe fosse dirigida, percebe que perdeu e, silenciosamente, recusa essa intimidade e retorna ao lugar que anteriormente ocupava na casa: “Sem que alguém lhe dissesse algo, Anastácia se esquivou dessa intimidade que causava repugnância nos meus irmãos, aflição em Emilie e uma discórdia generalizada na hora das refeições, um dos raros momentos em que a família hasteava a bandeira da paz.”³⁷ Essa cena, tão significativa pelo conflito social a que remete, se

³⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 97.

³⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 97.

insere em meio à tensão que costura todo o texto, compõe a feição silenciosa que o romance dramatiza.

Numa passagem importante – o reencontro inesperado, após quase vinte anos, da narradora anônima e Dorner –, a exigência de silêncio que as personagens solicitam para si evidencia-se. O diálogo que então se estabelece, a exemplo de tantos outros na narrativa, mostra mais uma vez essa exigência de silêncio requerida pelas personagens, dando a entender que algo deve, necessariamente, permanecer ao abrigo da linguagem, que certas “crenças”, certos “segredos” devem permanecer secretos, em silêncio ou, talvez, que o silêncio seja, precisamente, o lugar possível para que isso que não conhece nomeação possa se realizar:

[Dorner] 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 amigos.³⁸

Tanto a narradora quanto o fotógrafo adotam uma atitude esquivada no afã de resguardar seus respectivos “segredos”, de proteger suas “crenças”. Ambos, em seu diálogo tenso e repleto de subterfúgios, almejam evitar qualquer “revelação”, anseiam de tal modo pelo fim dessa fala tão perigosa que o encontro entre eles ou se transforma em uma conversa sobre fatos sem importância ou recai num silêncio algo constrangedor, que denuncia esse ponto minado da linguagem, esse lugar que não se alcança, esse dizer-que-não-se-diz.

Uma ausência irredimível é o que parece estar também na origem do silêncio que emana de Samara Délia, filha de Emilie, personagem que, estranhamente, nunca quis saber como se dera o trágico acidente que levava Soraya, sua única filha: “Sempre achei estranho o

³⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 131.

silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido”³⁹, relembra Hakim. Após a morte de Soraya Ângela, Samara passa a viver assim, “visitando a mãe uma vez por semana, sempre calada.”⁴⁰ Numa manhã de domingo, ela faz uma última visita a Emilie, após a qual desaparece, silenciosamente, para nunca mais reaparecer: “(...) Samara Délia se despedira sem cerimônia, com um até logo rápido como um lampejo; ela desapareceu no corredor lateral deixando atrás de si um silêncio de estupefação e enigma compartilhado até pelos animais.”⁴¹ Sua retirada para algum lugar onde jamais pudesse ser encontrada é a manifestação exterior de seu silêncio.

Seu gesto de se ausentar para sempre e viver no mais completo anonimato provoca nos outros – inclusive nos animais que povoam a casa – “um silêncio de estupefação e enigma”: as amigas de Emilie, que também a visitavam naquela fatídica manhã de domingo, se fazem mudas ante o silêncio enigmático e inquietante da filha da amiga, a despeito da vontade compartilhada por todas elas de comentarem algo sobre Samara. Por uma razão desconhecida, todas permanecem em silêncio, todo o acontecimento se realiza no mais denso silêncio: “Naquele momento, acho que nós todas desejávamos comentar alguma coisa a seu respeito, mas ficamos silenciosas: por uma razão desconhecida, não conseguimos dizer nada.”⁴²

Nem mesmo Emilie quis – ou pôde – romper tamanho silêncio: ela “recusou a ajuda de meio mundo”, recusou inclusive a boa vontade de seu irmão Emílio, “que se ofereceu a percorrer toda a cidade e até mesmo o país para encontrar a sobrinha. (...). Ela colocou um ponto final no assunto dizendo que seria perda de tempo andar pela cidade atrás da filha, porque Samara era teimosa, resoluto e orgulhosa”⁴³ e que talvez fosse “menos infeliz assim, vivendo no anonimato e numa cidade desconhecida, sem que a gente conheça o seu destino –

³⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 16.

⁴⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 148.

⁴¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 150.

⁴² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 150.

⁴³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 151.

disse Emilie.”⁴⁴ Sejam quais forem as reais motivações que levaram Emilie a abrir mão de procurar a própria filha, sua recusa é um indício desse “insondável” que permeia a narrativa e que cada personagem intenta fazer permanecer em suspensão, como reticência, como silêncio.

Vê-se que a narrativa está, toda ela, construída sobre certos “mistérios”. Derivado do verbo grego *myo*, que pode assumir a acepção de “calar-se”⁴⁵, o mistério seria, assim, desde a sua origem etimológica, inacessível à linguagem. O sujeito só pode, portanto, girar em falso ao redor desse ponto inalcançável, desse centro que lhe é inacessível. Aquilo que permanece do outro lado da linguagem é esse mistério indizível, figurado, no romance, pelos segredos de cada uma das personagens, pelo silêncio que cada uma delas se reserva. Esse indizível – que, conforme formulou Wittgenstein, só pode ser *mostrado* – é, assim, algo simultaneamente oculto e presente: oculto porque o mistério não é jamais nomeado, presente porque o silêncio incomodamente anuncia a permanência daquilo sobre o que não se pode falar: “Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar.”⁴⁶ Só se percebe a insuficiência da linguagem ao tentar dizer, fracassar e, então, calar-se, resvalando para o silêncio. Mas esse calar é um calar clarificado⁴⁷: o sujeito sabe que não há como avançar para além dele, deve-se permanecer nele.

Em *Relato de um certo Oriente*, a linguagem é, assim, concebida como um instrumento instável, congenitamente incapaz de dizer certas singularidades, certas experiências de ordem privada, certos “mistérios”. Sua insuficiência é, pois, “tão radical que exige a *complementaridade do silêncio*”⁴⁸. Aquilo que a linguagem humana almeja e não

⁴⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 152.

⁴⁵ De fato, *myo* pode tanto significar “fechar”, “calar” – os olhos, pálpebras ou a boca – quanto, em sentido figurado, “silenciar”; a palavra *mystérion* carrega, assim, o significado de algo que se percebe, profundamente, no íntimo, mas que não pode ser revelado ou sobre o qual se deve silenciar. Cf. BAILLY. *Dictionnaire Grec Français*, p. 1308-1309.

⁴⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 92.

⁴⁷ A respeito dessa clarificação a que a tentativa fracassada de dizer conduz, veja-se: MARGUTTI PINTO. Crítica da linguagem e misticismo no *Tractatus*, p. 497-518.

⁴⁸ MARGUTTI PINTO. A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector, p. 64.

logra expressar é apresentado no texto por meio do silêncio, aquilo que ela “tenta exprimir e tragicamente não consegue é revelado gloriosamente pelo silêncio.”⁴⁹ Esse *mystérion* recorrente na narrativa hatoumiana liga-se às experiências acima descritas, experiências de morte, de impossibilidade ou de dor.

A origem dessa dor parece estar nas interações – sempre tumultuadas – que as personagens estabelecem com o outro nesse núcleo familiar repleto de tragédias. Não podendo definir a dor, o sujeito que narra vai, ao invés disso, através da escrita⁵⁰, circulando-a por várias direções, deixando brechas, espaços vazios na narrativa; o fato de a experiência interior não ser descritível, não ser passível de se realizar como linguagem, introduz uma tensão, um não-saber sobre esse sujeito; esse não-saber não é superado pelo eu narrador e passa a ser apresentado como um segredo⁵¹; essa tensão experimentada pelo sujeito materializa-se, finalmente, no silêncio, fechando, assim, o itinerário do silêncio no romance.

Assim como se dá em Wittgenstein quando este, em suas *Investigações filosóficas*, se propõe a falar sobre a dor – ou seja, sem querer ou sem poder defini-la, circulando-a, ao invés disso, a partir de muitas direções e ligando-a a uma renúncia à expressão⁵² –, também o texto literário de Milton Hatoum associa a dor a uma renúncia: a dor é concebida como presença que não deve ou não pode ser nomeada, mas que é tão latente que obriga a um jogo de

⁴⁹ MARGUTTI PINTO. A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector, p. 64.

⁵⁰ É interessante, nesse sentido, o comentário de Iris Hermann sobre o conceito de dor em Wittgenstein: “Se a visada de Wittgenstein sobre a dor deve ser entendida como construtivista em sentido lato, então se torna claro que a dor se produz primeiramente no escrever e no falar.”. Isso nos faz pensar que a escrita da carta-relato à qual se lança a narradora do romance de Milton Hatoum já é, por si só, uma fonte de dor. Cf. HERMANN. Ludwig Wittgensteins Schmerzbe-griff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector. Disponível em: <www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm>. (Devo a indicação e a tradução deste interessante texto ao professor Paulo Roberto Margutti Pinto.).

⁵¹ Veja-se, ainda, a esclarecedora análise de Hermann e o paralelismo possível entre o itinerário silencioso da dor em Wittgenstein e no texto literário em análise: “O discurso sobre a dor começa para Wittgenstein ali onde ele também significa interação, falar para e com um outro. Se o interior não é descritível, se não pode se realizar como linguagem, introduz-se uma tensão, um não saber, que não se deixa superar e que, contudo, pode ser representado como segredo.”. Cf. HERMANN. Ludwig Wittgensteins Schmerzbe-griff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector. Disponível em: <www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm>.

⁵² Cf. HERMANN. Ludwig Wittgensteins Schmerzbe-griff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector. Disponível em: <www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm>.

linguagem específico: o romance como um espaço agônico em que sujeito e sentido – linguagem – se debatem dolorosamente – silenciosamente. *Relato de um certo Oriente* manifesta uma tentativa de dizer a dor e sua realidade, tentativa que, no entanto, se desfaz na impossibilidade de expressá-las, mas que proporciona a contrapartida de revelar essa mesma dor e sua realidade por um viés silencioso que se encontra para além de qualquer expressão lingüística⁵³, porque as grandes dores não se dizem, são mudas: “As dores leves falam, as grandes calam-se.”⁵⁴. E seu discurso se fará, assim, como um discurso peculiar, talvez peculiar mesmo à Modernidade, que gravita em torno de algo que não pode ser dito, apontando-o, sugerindo-o e evocando-o sem, contudo, dizê-lo ou nomeá-lo: qualquer certeza na narrativa é abandonada ao domínio do silêncio em que transita cada sujeito narrador.

O indizível que o texto almeja encenar insinua-se sob o silêncio do que de fato se diz. Para revelar – para arrancar o véu das coisas –, o romance de Milton Hatoum parece valer-se do silêncio muito mais do que de um excesso de linguagem – excesso que é, tantas vezes, ausência do que dizer. Pelo silêncio, algo é apresentado no romance: uma impossibilidade, uma fissura, uma experiência de morte. Basta atentar para os significantes que povoam cada uma das passagens anteriormente analisadas – e que se repetem *ad nauseum* ao longo da narrativa – para se ter uma idéia da “espessura” e da significação que o silêncio adquire no texto: “santuário de segredos”, “mistério”, “desvenda[r]”, “revelações”, “antigos segredos”, “inacessíveis”, “revelaram-me”, “mundo íntimo”, “segredos poderosos”, “enigmas indecifráveis”, “vestígios”, “incompreensão”, “violiar um segredo do outro”, “revelar”, “silenciar”. O inventário poderia continuar, mas só reafirmaria o que os significantes aqui alocados nitidamente evidenciam: que o texto literário de *Relato de um certo Oriente* tem sua origem e seu desfecho na apresentação do silêncio indecifrável e enigmático de uma

⁵³ Cf. MARGUTTI PINTO. A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector, p. 80.

⁵⁴ SÊNECA apud BARRENTO. Receituário da dor para uso pós-moderno, p. 71.

impossibilidade. O silêncio é a origem e o destino da obra, perpassa e constitui a existência de cada uma das personagens, nele se debate cada um dos narradores porque todos eles, ainda quando empreendem vasculhar o passado e narrar suas histórias, é no silêncio que se refugiam, é pelo silêncio que cada narrador, numa aporia da linguagem, enuncia sua história.

Com uma linguagem instável em seus mais diferentes modos de apresentação e sempre a tentar recuperar uma certa memória que se esvai e se reconfigura a cada nova tentativa de apreensão, *Relato de um certo Oriente* exhibe, na superfície e em profundidade, “uma comunicação secreta, uma conversa silenciosa com o passado.”⁵⁵ Memória e linguagem são, pois, aproximadas no texto pelo silêncio que as constitui e, simultaneamente, as destrói, realizando-se, ambas, sobre essa tensão. Haverá sempre esse silêncio, essa impossibilidade, esse desajuste entre o que se viveu e o que se pode lembrar e entre o que se pode lembrar e aquilo que se pode narrar/escrever. Com Freud, sabemos que a infância pode estar na base da escrita literária e que, assim como a criança cria seu mundo próprio, também aquele que escreve, jogando, trapaceando com a linguagem, pode tentar fazer retornar sua infância, seu passado. Ao pôr em cena esse jogo, com sua narradora simulando o procedimento da escrita, o romance de Hatoum investiga as possibilidades e impossibilidades da linguagem, a intimidade insondável da memória, as motivações e configurações do sujeito que rememora.

⁵⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 66.

1.2 Um anjo mudo

“Pensava: o que sobrevivera daquela outra pessoa, ainda criança?”
(HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, p. 119).

Qual a relação, no texto hatoumiano, entre linguagem, silêncio e infância? No romance em questão, elaboram-se diversas figurações dessa ressonância mútua: uma criança surda-muda; uma quase criança que se verte em mãe silenciosa; o silêncio alheio quanto à mudez da criança; uma narradora “silenciosa” no enalço da sua infância e, finalmente, o próprio texto/relato que se escreve como tentativa de articular os silêncios da infância. Do verbo latino *fari* – falar, dizer – e do seu particípio presente – *fans* –, a palavra ‘infância’ remete, então, àquilo que caracteriza o início da vida humana: a ausência de fala. Pensemos, inicialmente, na significação, no romance, dessa ausência primordial. A criança Soraya Ângela nasce surda-muda. A personagem, por sua vez, é filha de Samara Délia, que devia “ter quinze ou dezesseis anos quando ficou grávida: era uma menina que brincava de boneca”⁵⁶. Durante a gravidez, Samara Délia permanece encerrada, contra a sua vontade, em seu próprio quarto, longe dos olhos de todos, em contato apenas com a própria mãe, Emilie, que era a única pessoa que lhes permitia sobreviver: “Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida.”⁵⁷ A mudez perpétua da menina Soraya apresenta uma origem simbólica dual: ao mesmo tempo em que pode ser tomada como resultante do silêncio e reclusão a que sua mãe fora submetida durante a gestação – o silêncio a gerar o silêncio –, sua mudez como que contamina a

⁵⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 110.

⁵⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 106.

existência da outra quase criança, a mãe que, após o nascimento da filha, transforma-se em um ser silencioso e arredo. Afirma um dos narradores:

(...) trepava nas árvores para colher frutas, e fazia estrepolias que animavam a vida da casa. Nada disso permaneceu após o nascimento da filha. Além de uma bruta interrupção da adolescência, comecei a reparar na mãe certos traços da filha. Minha irmã parava subitamente no meio do pátio e fixava os olhos em algo; e essa expressão meditativa e extasiada aproximava muito uma da outra. Só mais tarde é que as afinidades físicas se evidenciaram. Então, uma pôde se reconhecer na outra.⁵⁸

Esse silêncio ancestral que gravita em torno da criança continua a alastrar-se no texto, em muitas direções: desdobra-se, por exemplo, no já citado silêncio do avô, que só após dois longos anos a toca pela primeira vez: “Logo que Soraya Ângela veio ao mundo, ele afastou-se dela e desprezou-a como se fosse um espectro ou um brinquedo maldito.”⁵⁹; no silêncio imposto pela avó Emilie, que confinara a filha ao espaço restrito do quarto, “como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste.”⁶⁰; ou no silêncio dos dois irmãos “inomináveis” – como lhes chama a narradora –, “filhos ferozes de Emilie”⁶¹, os quais, num silêncio de ódio e, principalmente, num silêncio de medo, agem sempre como se a criança não existisse. Todas essas personagens de alguma forma “aterrorizadas” pela criança e sua mudez nos indicam um caminho possível para pensarmos a significação dessa ausência primordial: se a não-linguagem temporária, própria da infância, nos diz daquele ponto em nós que é alheio ao humano – ponto aquém da humanidade, próximo demais ao primitivo e animalesco⁶² –, uma ausência perpétua de linguagem

⁵⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 110-111.

⁵⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 113.

⁶⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 106.

⁶¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 11.

⁶² “Que a fala articulada seja a linha divisória entre o homem e as miríades de formas de seres animados, que a fala seja o que define a singular eminência do homem acima do silêncio da planta e do grunhir da fera (...) é doutrina clássica bem anterior a Aristóteles.”. STEINER. *O poeta e o silêncio*, p. 55.

articulada deve, precisamente, apontar para a permanência em nós, adultos, de vestígios desse estado primitivo e arcaico.

Assim, a criança surda-muda figurada no romance de Hatoum pode ser pensada como esse outro que ameaça a razão, posto que sua não-linguagem não é signo apenas de um estado passageiro de primitividade – o qual o ser humano está temporariamente obrigado a aceitar –, mas evidência da possibilidade de nossa permanência perpétua e irrecorrível nesse estado. Na nossa tradição ocidental, essa ausência temporária de linguagem articulada foi, até a segunda metade do século XVIII, “interpretada como o signo inequívoco de nossa natureza corrupta, pois é nele, nesse não-falar infantil obscuro que se escondem tanto nossa proximidade com o animal, como nosso afastamento de sua simplicidade instintiva.”⁶³ Para Santo Agostinho, a criança reuniria a brutalidade do animal e a disponibilidade infinita e latente para o mal, configurando-se como signo de nosso pecado original, prova iniludível de nossa entrega às tentações da carne, evidência de nossa própria natureza primitiva e desmesurada. Para os dois irmãos “inomináveis” do romance de Milton Hatoum, a criança é a prova da entrega “vergonhosa” da irmã aos “vícios da carne” e, por isso, passam a persegui-la com insultos e gestos de violência: “E por que fizeram isso? Porque na rua, nos clubes, nos bares, por toda parte eram perseguidos por olhares ora reticentes, ora indagadores”⁶⁴ dos curiosos que queriam saber da vida íntima da família.

Essa criança encenada no texto literário assume, portanto, um viés de animal monstruoso que ameaça solapar a racionalidade adulta dos irmãos que passam a perseguir a irmã quando do nascimento de Soraya, após o advento daquilo que arrisca desestabilizar uma certa ordem cartesiana de ser, ameaça, inclusive, seu próprio estatuto de sujeito: quem é esse outro desconhecido e tão estranho [*Unheimlich*] que, em sua mudez, nos diz de nossa própria

⁶³ GAGNEBIN. *Infância e pensamento*, p. 172.

⁶⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 145.

estranheza e instabilidade? Que *in-fância* é essa que se faz presença silenciosa e que iniludivelmente nos revela a nossa própria dimensão *in-humana*, o estranho que nos habita e que somos nós? Essa concepção histórico-filosófica da infância perdura até mesmo no racionalismo de um Descartes: mesmo após o Renascimento e o Iluminismo, que declaram a soberania da razão em lugar das exigências da fé, a infância permanece sendo o lugar da des-razão, ainda que não ocupe mais o terreno do pecado. Para o pai do racionalismo moderno, é por pertencermos universalmente a essa idade sem razão e sem linguagem – sem razão *porque* sem linguagem – que nos atolamos na estagnação do não-conhecimento e da des-razão. À parte as utopias racionalistas de completo domínio do ser e do mundo por meio da razão, essa “inabilidade” infantil para com a linguagem – que no texto hatoumiano é levada ao limite por via da mudez permanente da personagem – perturbadoramente nos diz de nossa própria inabilidade para com o real, nosso desajuste essencial em relação ao mundo, nossa impotência e insegurança. O que Soraya Ângela⁶⁵ – esse “anjo anunciador”, essa “estrela mensageira” já evocados no nome composto da criança – anuncia com sua trombeta silenciosa é que a linguagem não preexiste ao sujeito – ela incomodamente o constitui – e, portanto, o silêncio tangencia o impossível de nós mesmos: o silêncio perpétuo da criança Soraya recorda que não somos senhores da linguagem, mas que esta, a cada instante, nos escapa, interroga e, repetidamente, nos informa de nossa incompletude: há um lugar em nós no qual somos estrangeiros de nós mesmos e nesse lugar habita a linguagem – e desse lugar não se pode falar.

Essa “infância muda” percorre todo o texto como um índice que cada personagem carrega e que compõe a figuração da sua vida adulta. Após a morte trágica da menina Soraya, sua mãe decide “morar sozinha, escondida e longe de todos”⁶⁶, enclausurando-se, dessa vez

⁶⁵ Do árabe: “Estrela da manhã”, “anjo”, “mensageiro”. Cf. GUÉRIOS. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*, p. 55; p. 2002.

⁶⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 115.

voluntariamente, num espaço tão recôndito quanto o quarto de outrora. Ela refugia-se no silêncio da antiga casa da família, que ora serve apenas de mercado onde o pai vende seus produtos e especiarias trazidos do Oriente, enquanto passa os dias a ler o Alcorão em voz baixa. Lá, Samara trabalha incansavelmente e dorme na mesma cama em que mãe e filha dormiam: “O leito era o objeto comum às duas moradias, às duas vidas, às duas épocas.”⁶⁷ Seu irmão Hakim, ao decidir deixar Manaus, tem com a irmã uma última conversa. “Nesse encontro” – afirma ele – “o que mais nos exasperava eram os anos silenciosos, o tempo que vivemos alijados um do outro. Falar disso era um tabu, embora soubéssemos que esse longo desencontro nos marcaria para o resto da vida.”⁶⁸ E marcaria como um signo, um sinal silencioso impresso nos subterrâneos da memória. Nessa derradeira conversa, “Samara tentava desvendar uma teia de enigmas”⁶⁹ do passado, da infância, mas o irmão quase nada pôde reiterar de uma memória ou de um tempo que também para ele era um mosaico de incertezas: deixou no ar a última pergunta que a irmã lhe fizera, “até que o silêncio” – novamente ele – “a apagasse.”⁷⁰ E Samara, ao ser interpelada sobre o porquê de ter voltado a viver na antiga casa, “onde tudo eram sombras do passado”⁷¹, afirma que decidiu-se por morar ali porque o silêncio de seu pai era terrível⁷², quase um desafio para ela: “Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer”⁷³, lamenta Samara.

“O que mais a atormentara fora a impossibilidade de conversar com a filha”⁷⁴, mas tal impedimento revela a impossibilidade inerente a qualquer linguagem, constitui-se como seu duplo, denunciando sua inadequação fundamental em relação àquilo que se quer dito, sua precariedade quanto ao que se quer enunciar. Na nova-antiga casa, Samara Délia continua a

⁶⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117-118.

⁶⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117.

⁶⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

⁷⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

⁷¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

⁷² Cf. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 119.

⁷³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 120.

⁷⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 116.

sonhar com o dia em que a filha iria pronunciar a primeira palavra, emitir o primeiro som, “só que agora sonhava que conversavam juntas, e num sonho breve a criança falava sozinha enquanto a mãe ouvia, incapaz de falar alguma coisa.”⁷⁵ Nos sonhos, Soraya adquire o poder da fala e a mãe, inversamente, faz-se muda diante da comunicação impossível: o silêncio retorna, aqui uma vez mais, em sua tensa associação com a infância ou, antes, em sua tensa associação com uma perda, uma impossibilidade da infância, o que não se alcança nem se esclarece do passado, o que não alcançamos de nós mesmos, de nossa história, pergunta cuja resposta só pode ecoar como silêncio, esse modo oblíquo de se deparar com os limites: da linguagem, da memória, da dor, do outro, de si mesmo. A pergunta ficará para sempre no ar, ressoando, até que, um dia, talvez, o silêncio cuide de apagá-la.

Há, na narrativa, um momento significativo em que a criança surda-muda parece ser vista fora do aspecto de animal monstruoso que lhe fora atribuído pelo olhar do outro: às vésperas de um Natal, a empregada adentra a casa gritando que “a menina já é letrada”⁷⁶ e quase todos acorrem ao quintal para ver a criança sentada entre as plantas, um giz vermelho na mão esquerda⁷⁷, a rabiscar no casco da tartaruga Sálua a última letra do nome de sua avó Emilie: “Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro”⁷⁸, afirma a narradora. Um acontecimento inexplicável envolvendo a linguagem devolve à criança seu caráter humano. Afora a dimensão sem resposta – e, certamente, emblemática – desse advento espontâneo da linguagem escrita em uma criança surda-muda, o fato de este momento ser assinalado pela mãe como sendo o seu “melhor presente de natal [sic]”⁷⁹ é exemplar da radical associação

⁷⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 117.

⁷⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 13.

⁷⁷ O caráter *gauche* atribuído à personagem é, ainda uma vez mais, ressaltado pelo fato de a criança escrever com a mão esquerda.

⁷⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 14.

⁷⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 14.

entre linguagem e aquilo que entendemos como “humano”. A tartaruga Sálua – esse animal nomeado, quase um ente familiar, um membro da casa – surge como a matéria na qual irá imprimir-se o código escrito. A menina Soraya alcança seu momento de “consolação”, de “resignação” graças ao gesto da escrita, graças ao poder mágico que a palavra assume no universo infantil: ao garatujar o nome da avó no casco do “esquecimento” – já que o nome Sálua⁸⁰, etimologicamente, aponta para qualquer coisa como “esquecimento” ou “consolação” –, nesse gesto quase milagroso, o monstro *in-fans* – sem linguagem – transfigura-se em ser humano dotado do domínio da linguagem escrita. Há, aqui, uma inversão de sinais na equação que postulava que infância e primitivo se equivaleriam e uma outra equação emerge: a infância passa a ser, então, lugar da bondade e autenticidade inatas, lugar, portanto, naturalmente – ou divinamente – destinado à felicidade plena. Na tradição ocidental, o corte nessa representação da infância como lugar do primitivo e do pecado será efetuado pelo idealismo de Rousseau. Com ele, começamos a desconfiar da razão e a confiar de maneira ilimitada na natureza. A criança deixa de ser o vestígio denunciador de nossa natureza vergonhosamente corrupta e passa a ser testemunha de nossos sentimentos mais autênticos e inocentes, ainda não corrompidos pelo contato com o mundano. Vestida de feliz, a criança irá agora ocupar todos os nossos sonhos de felicidade, sonhos de vermos cumprido no outro aquilo que não se realizou em nós. Algum tempo após Soraya Ângela surpreender a todos fazendo surgir um nome na carapaça do pequeno quelônio, o avô passa a tolerar sua presença e, finalmente, a requerê-la, numa proximidade discreta, mas crescente:

Com a presença cada vez mais assídua da criança, o espectro tomou forma, e o brinquedo, mesmo maldito, passou a atrair, a cativar. E uma intimidade discreta cresceu entre os dois. Porque não muito antes de morrer, a menina preparava o narguilé e servia pistache e amêndoas após o café. E certa vez interpelou a empregada para retirar-lhe das mãos as alparcatas que ela mesma fez questão de levar ao avô. Ele agradecia, um pouco tenso e acabrunhado, e dizia à Emilie, com

⁸⁰ Do árabe: “consolação”, “resignação”, “esquecimento”. Cf. GUÉRIOS. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*, p. 194.

cuidado para não ser ouvido: ‘Até que ela não é má. E tem olhos parecidos aos teus’. Com o passar do tempo permitiu, e até exigiu, que mãe e filha sentassem à mesa para almoçar (...) ⁸¹.

Mas o reinado da infância feliz desfaz-se em ruínas, como tantos outros motivos caros ao sujeito pré-moderno. Vemos agora os castelos de areia que erguemos para nossas crianças imaginadas se desmancharem no ar. Na Modernidade, a infância não mais pode ser o rosto da felicidade: ela é relativizada num movimento de retorno crítico ao passado ⁸². É certo que ainda carregamos em nós muito de um narcisismo em relação à infância, mas o que os textos da Modernidade parecem sugerir é que nossa criança narcísica agoniza em algum lago da história e que é preciso procurar uma forma outra de nadar nas águas tempestuosas e confusas do passado. Após a infância ser tomada como *locus* de todos os nossos infortúnios, após a emergência de um entusiasmo e idealização da infância como resposta a esse período da Modernidade em que não se crê mais nem no progresso histórico, nem no transcendental, nem na ciência, nem na emancipação social, arrisco-me a dizer que nem mesmo a infância pôde escapar a esse esboroamento dos ideais da civilização, pois que, na nossa Modernidade, nem mesmo o reino encantado e encantador da infância é capaz de nos enfeitiçar e nos converter em sujeitos menos insatisfeitos e esvaziados.

O resultado desse deslocamento em relação à percepção da infância como o lugar de salvação do sujeito – essa revisitação crítica da infância – apresenta um viés positivo, viés que se constrói, sem dúvida, sobre a negatividade daquilo que se perdeu: o que configura a concepção de infância como experiência é, portanto, a negatividade de um passado arruinado transformada em positividade de um presente que se quer reformulado. Mas essa capacidade de reformulação depende da linguagem, como dela dependem o pensamento, a consciência, a

⁸¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 113.

⁸² Basta pensarmos que, depois de Freud, toda infância será sempre angustiada, como nos lembram as grandes narrativas memorialísticas a exemplo de Proust.

memória. No romance de Milton Hatoum, essa positividade realiza-se em meio à dispersão da linguagem, com uma flagrante predominância do código escrito como mecanismo de rearticulação do passado. Esse trabalho de rearticulação só pode se dar via memória – que, tal como se observou na linguagem, será continuamente arruinada por uma insuficiência constitutiva, realizando-se como uma memória instável e precária.

“Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância (...). Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data.”.

João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: veredas*, p. 115.

CAPÍTULO II: A MEMÓRIA EM RUÍNAS

2.1 Histórias abertas

“Memória? Com relação ao Relato, percebi que causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que se alternam... Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo...”¹.

Em sua teoria da narração, Walter Benjamin nos apresenta o – enigmático – conceito de *conselho* [*Rat*]², elemento essencial à configuração da narrativa tradicional, tal como a concebe o filósofo alemão: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.”³ Como proposta de continuidade a uma história em pleno efetuar-se, o conselho só pode ser dado se uma história conseguir ser dita, colocada em palavras, e dessa colocação não se espera que ela se dê de maneira exaustiva ou definitiva, mas, ao contrário, ela compreende as hesitações, as tentativas e até as angústias de uma história que, como afirmou Benjamin, se processa no agora e admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias seqüências diferentes, várias conclusões desconhecidas que o sujeito que aconselha pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, nessa retomada e nessa transformação de uma narrativa que à primeira vista encontrava-se encerrada em si mesma⁴.

Benjamin refere-se, ao cunhar o conceito de conselho, às narrativas orais das sociedades de trabalho artesanal, narrativas abertas por sua própria estrutura que pressupunha

¹ Entrevista com Milton Hatoum concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Disponível em <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1>.

² O conceito de *conselho* será utilizado, ao longo de todo o nosso texto crítico, em consonância com o uso muito particular que dele faz o filósofo Walter Benjamin e tal como foi desenvolvido por sua comentadora Jeanne Marie Gagnebin. Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 72.

³ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 200.

⁴ Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 72-73.

um enigma a ser “preenchido”. Em *Relato de um certo Oriente*, estamos, sem dúvida, em outro terreno: o terreno das modernas narrativas romanescas, nas quais o herói perdeu suas referências – ou seja, perdeu a “experiência” [*Erfahrung*] –, narrativas intimamente ligadas às modificações trazidas pela transformação das sociedades artesanais em sociedades industrializadas, tais como a conseqüente segmentação da força de trabalho no período histórico ao qual denominamos Modernidade e que teve início com a Revolução Industrial e o advento do Capitalismo como modo de produção.

Contudo, observa-se, no texto hatoumiano, uma sobreposição de distintas formas narrativas: a “oralidade coletiva” das histórias contadas pelas personagens – essa “oralidade” simula um encontro entre os sujeitos narradores que, de certa forma, “obstrui” o isolamento tão próprio do romance, cujo produto é realizado individualmente e anonimamente –; o trabalho individual da narradora anônima em sua escrita da carta-relato; ou ainda o próprio romance, cuja história narrada precisa ser mediada pelo suporte livro.

Podemos, então, perceber “ecos” daquele modo artesanal de narrar na moderna narrativa romanesca, mas fragmentada e aberta, de *Relato de um certo Oriente*, e um desses ecos é, justamente, a presença dessas histórias abertas que se completam, contínua e repetidamente, pela introdução de um conselho. No entanto, esse conselho parece ter se “ajustado” aos contornos da narrativa moderna, ou, ousemos dizer, esses “ajustes” são, precisamente, o que configura tais narrativas. Porque, se como afirma Benjamin, o conselho é a sugestão dada pelo moribundo – com a autoridade de quem viveu, autoridade a ele conferida por suas *experiências* – nas narrativas orais, no romance de Hatoum, o conselho não mais é fornecido pelo ancião à beira da morte, mas, ao contrário, pelas personagens que permanecem – ainda que provisoriamente – e que, devido mesmo à consciência do caráter provisório de suas frágeis existências, desejam afastar a insígnia da morte, protelar esse desfecho, adiar essa conclusão, adiamento que se faz pelas histórias que são narradas, umas após as outras, umas

dentro das outras, como propostas ou sugestões à continuidade de uma história que não se quer interrompida ou terminada. O “conselho moderno” não nasce do leito de morte, mas é, por assim dizer, “antídoto” contra essa presença.

O conselho é, em última instância, uma narrativa, uma história ou trecho de história que se passa adiante, de boca em boca. Detenhamo-nos, agora, sobre as histórias que, no romance de Hatoum, se reproduzem e se multiplicam no interior umas das outras, orquestradas pela voz da narradora em que se encaixam outras vozes num coral polifonicamente arranjado, remontando à tradição oral dos narradores orientais.

As histórias ou fragmentos de histórias de *Relato de um certo Oriente* são, quase sempre, narradas em meio a hesitações e titubeios, apreensões características do relembrar, lacunas que fazem do gesto rememorativo um gesto de antemão arruinado e que apontam para uma certa abertura essencial dessas histórias. Ao permitir que cada um dos narradores-personagens (re)conte trechos do seu passado, a narradora anônima permite também que cada uma dessas personagens introduza um conselho, relate um pequeno trecho de uma narrativa, apresente uma proposta de continuidade possível à sua história que se desenvolve no agora. É nesse sentido que a história admite, portanto, vários “desenvolvimentos possíveis”, várias “seqüências diferentes” e, mais importante, várias “conclusões desconhecidas” que o sujeito que ora narra pode ajudar a inventar, forjando-as com matéria imaginativa. Produz-se, assim, a cada novo relato que as personagens contam, uma abertura, um deslizamento nessa história que, a princípio, encontrava-se “encerrada em sua solidão”⁵, aparentemente sem outra possibilidade de continuidade.

A narrativa do romance inicia-se pela voz da narradora anônima – que ainda não reconhecemos como tal e que só vai se revelar uma *narradora* mais adiante, à página vinte –, que será substituída pela voz de seu tio Hakim, em seguida pela de Dorner, o fotógrafo,

⁵ Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

depois pela de seu pai, novamente pela de Dorner, tio Hakim, retornará à narradora anônima no antepenúltimo capítulo do romance e será, ainda uma vez mais, substituída, agora, pela voz de Hindié Conceição para, finalmente, retornar ao ponto de origem, à narradora anônima, cuja voz encerrará o romance como um pássaro a guiar todas as demais vozes. Nesse mosaico narrativo que Hatoum constrói, a polifonia é evidente, já que o autor, aparentemente, cede a cada personagem o direito de fala pela sua própria voz e não pela voz de um único narrador monológico. Essa questão da polifonia será, no entanto, problematizada no romance, já que a narradora confessa, ao final do relato, não ter encontrado outra forma de enunciar sua história senão “planando” por sobre as vozes alheias que ela rediz, por vezes, textualmente, como indica o uso sistemático de aspas a cada início e término de um novo relato/capítulo, mas que, por outro lado, foram “recontadas” e reordenadas por uma única voz hesitante. Importa, por ora, enfatizar que a cada nova voz narrativa temos, não a interrupção de uma história que está sendo contada – a história da narradora anônima – mas, antes, continuidades e reformulações dessa história. Ou, como bem colocou Paul Ricoeur, as histórias não são nunca fechadas ou concluídas, não há, pois, a possibilidade de uma “unidade narrativa da vida”:

Mesmo na vida corrente, quando contamos a nossa história, seja a nós mesmos seja aos outros, nosso relato desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertencem, pois a história da nossa concepção, do nosso nascimento e da nossa morte depende de ações e de narrações de outros que não nós mesmos; não há, portanto, nem começo nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos. Ademais, o discurso que temos a respeito do nosso passado é inseparável da dialética entre antecipação e retrospectão que guia os nossos projetos de existência e a sua retomada rememorativa.⁶

Essa multiplicidade dos personagens-narradores – que, com suas várias vozes narrativas, obliteram qualquer demarcação temporal nítida, aproximando o tempo do narrado e o tempo da narração em superposições temporais – possibilita e representa a multiplicidade

⁶ RICOEUR apud GAGNEBIN. *A criança no limiar do labirinto*, p. 95-96.

de desenvolvimentos possíveis a essa história que se intenta resgatar pelo viés da memória. Esses narradores múltiplos são também entidades narrativas instáveis, se complementam e se interrogam mutuamente nesse lembrar/recontar hesitante. Narradores múltiplos, histórias múltiplas, tempos múltiplos: tudo isso objetiva apresentar uma memória instável e aberta, memória em ruínas e que, estranhamente, só pode existir enquanto ruínas.

O romance moderno, de modo geral, e o romance hatoumiano, em particular, expõem em sua forma narrativa o fato de que o tempo, a história e, portanto, a consciência humana não existem enquanto sucessão ordenada de momentos neutros, em que cada momento se inicia no ponto onde o outro termina, mas que, antes, cada momento contém todos os momentos anteriores, como nos lembra Walter Benjamin quando fala de um tempo repleto de “agoras”: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”⁷ O filósofo alemão postula a existência de uma temporalidade não-linear, não-cronológica, um tempo aberto e capaz de se projetar em todas as direções. Um tempo como o representado em *Relato de um certo Oriente*, em que cada história é uma oportunidade para uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz consigo uma outra e assim incessantemente. Essa “dinâmica ilimitada da memória”, como afirmou Jeanne Marie Gagnebin, “é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos”⁸, cada memória chamando e suscitando outras memórias, cada história chamando e *citando*⁹ outras histórias, devido, justamente, às analogias entre passado e presente, entre o tempo do vivido e o do lembrado, à sempre presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado. Graças a essas “semelhanças” – para

⁷ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 229.

⁸ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 13.

⁹ Interessante pensarmos o conceito de “citação” desenvolvido por Benjamin: para o filósofo, a citação é proustiana, ela “ocorre” quase como que “madeleinamente”, involuntariamente: um procedimento metonímico que arrasta todo o texto. A esse respeito, ver o interessante artigo: OTTE. Rememoração e citação em Walter Benjamin, p. 211-223.

usarmos outro termo benjaminiano –, entre passado e presente, é possível, como afirma o filho dileto de Emilie, a matriarca do romance de Hatoum, adentrar, repentinamente, em “(...) um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, *ou numa única tarde que era todas as tardes da infância.*”¹⁰ (Grifo meu). Tal encontro entre uma tarde de um passado remoto e a de um presente recente – encontro que é, de certa forma, o da infância com a vida adulta – só é possível em uma perspectiva não-linear do tempo, em uma visão de história que não é a de um *continuum*, visão que declara que o passado é, todo ele, “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”¹¹, e não um mero ponto na – suposta – cadeia histórica. O tempo narrativo de *Relato de um certo Oriente* é um tempo fragmentário, que de certa forma reproduz a própria estrutura de funcionamento da memória, com seu vertiginoso vaivém no tempo e no espaço, sem linearidades e cronologias, mas com suas “constelações de episódios”. Essa correspondência entre o processo da memória e a estratégia narrativa do romance evidencia, portanto, a dinâmica necessariamente inacabada de ambas.

Essa abertura, esse inacabamento essencial do romance moderno refere-se, como formulou Gagnebin, à constatação de que, no mundo moderno,

(...) não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações¹².

Trata-se, pois, de um novo reconfigurar da narrativa – e do sujeito que narra – na Modernidade: narrativas abertas e que não portam nenhuma mensagem definitiva, nenhuma

¹⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 115.

¹¹ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 226. (Tese 9).

¹² GAGNEBIN. [Prefácio]. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 18.

“totalidade de sentidos”, mas tão somente “fragmentos esparsos”, ruínas, histórias incompletas e inacabadas à espera que alguém lhes dê continuidade; e sujeitos, também abertos a novas histórias que lhes complementem o sentido dos fragmentos das que trazem consigo.

Nesse novo contexto da Modernidade, nada mais é definitivo e nada é fechado, seja na história seja no romance. A oposição desenvolvida por Benjamin em seu ensaio sobre “O Narrador” entre a narrativa antiga e o romance tradicional demonstra que este último, em sua representação da busca pelo sentido da vida, da morte ou da história através do seu herói, traz a necessidade de concluir, de pôr um fim na história, de encontrar uma resposta aos anseios desse mesmo herói. Enquanto a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, o romance clássico do século XVIII, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa, portanto, à conclusão. Essa oposição é, entretanto, recolocada em causa no romance moderno, como o próprio Benjamin vai demonstrar em seus ensaios críticos sobre Proust e Kafka.

Esse não-acabamento essencial do romance moderno pode ser reconhecido na narrativa hatoumiana. O que dá fechamento à história é a idéia de que não há outra possibilidade, de que o passado cumpriu-se e está irremediavelmente terminado. Mas essa aparente impossibilidade de alteração daquilo que “já se processou”, Benjamin a critica e coloca em xeque: utilizando a concepção de um tempo não “continuista”, um tempo aberto e pluridimensional, ele dará continuidade ao questionamento agostiniano sobre a natureza do tempo e suas implicações para os sujeitos que rememoram suas histórias e mostrará que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”¹³

¹³ BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 37.

2.2 Memória: um retorno adiante

“A vida começa verdadeiramente com a memória”.
(HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, p. 22).

Essa busca do passado que, em conjunto com outras vozes narrativas, empreende a narradora anônima do romance de Hatoum, efetua-se, fundamentalmente, como uma busca voluntária: é a narradora quem se decide por regressar a Manaus, cidade da sua infância, a fim de rever a matriarca Emilie, que no passado a acolhera e ao irmão como se fossem seus filhos, num desejo de remissão após tantos anos de ausência e silêncio. Mas esse encontro não se realiza, não se completa. Afirma a narradora:

Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem, presa na armadilha do dia-a-dia, ao fim de cada ano pensando: já é tempo de ir vê-la, de saciar essa ânsia, de enfronhar-me com ela no fundo da rede.¹⁴

O encontro é indefinidamente adiado até mesmo quando na iminência de sua realização: a narradora bate à porta da casa da matriarca e, não obtendo resposta, se vai, sem saber que Emilie agoniza do outro lado. Verifica-se, de forma recorrente e funcionando mesmo como suporte estrutural da narrativa, um desdobrar-se quase a infinito da imagem de um encontro sempre adiado, encontro impossível e que é, ao mesmo tempo e paradoxalmente, motivo da carta que a irmã escreve ao irmão, da viagem que faz até Manaus, do relato primeiro que ela

¹⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 136.

rasga e reconstrói e, finalmente, motivo do próprio romance hatoumiano que, ao final, irá se confundir com o texto epistolar sobre o qual se debruça a narradora.

Esse motivo romanesco do adiamento de um encontro anuncia-se já no fragmento de Auden que serve de epígrafe ao texto ficcional: “Shall memory restore/The steps and the shore,/The face and the meeting place;”. Restaurar a memória, os degraus, o rosto – os rostos – e o lugar de encontro. A memória que a narradora não nomeada intenta restaurar lhe apresentará os “degraus” percorridos de uma cidade – de um tempo – que ela agora desconhece e a conduzirá rumo a um rosto ou a vários rostos ou a um só rosto desfeito em pedaços: “(...) um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência.”¹⁵. O seu próprio rosto, decerto, ao se deparar com um outro que ela, em seu gesto de rememoração, tanto busca – o de Emilie, que é também a face oculta da infância –, pois, finalmente, como resultante de toda essa equação simbólica da memória, é esse o lugar de encontro com o qual a narradora irá se confrontar: o espaço-tempo da infância. Uma empreitada rumo ao passado é o que se anuncia já na periferia do texto, não há dúvida, mas importa aqui precisar com que olhar esse sujeito que rememora se volta para o passado, sob que perspectiva ele vê essa busca que parece já de antemão tomada como impossível, como sugere o fragmento acima¹⁶.

Em seu *Em busca do tempo perdido*, livro que, para muitos, inaugura a Modernidade na literatura e a moderna forma de narrar¹⁷, Marcel Proust entrega-se, pelo viés da *mémoire involontaire*, à dinâmica imprevisível do lembrar que é, inseparavelmente, a dinâmica do

¹⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 163.

¹⁶ A ambigüidade do verbo *shall*, em inglês, é, para nós, significativa: ele pode ser usado para formar o futuro de outros verbos que são utilizados com determinados pronomes, ou, também, ser uma forma de comando, mas pode, igualmente, expressar uma dúvida, uma interrogação; assim “Shall memory restore” pode também ser lido como “Poderá a memória restaurar”? ou, ainda, “Deve a memória restaurar”? , o que, já de saída, põe “em risco” a atitude memorialística que a narradora assumirá no romance.

¹⁷ Não há, de fato, um consenso sobre quando teria se dado o início da Modernidade na literatura; aqui estamos considerando como um dos fundamentos, uma das marcas da literatura moderna a diluição da mimese, da representação “clássica”.

esquecer. Esse tipo específico de memória evoca as paisagens interiores de sensações transformadas em impressões, guardadas no fundo da memória, de onde nunca poderiam ser retiradas ou resgatadas pela força rememorativa ou pela percepção associativa. A profundidade da memória involuntária é uma profundidade intelectualmente insondável, pois se vale da *reminiscência*, termo benjaminiano e que pode ser definido como “lembrança do imemorial” ou o “ressurgimento da impressão”¹⁸.

A memória involuntária está, certamente, encenada na narrativa hatoumiana, já que imagens do passado das personagens ressurgem, a cada novo relato, para iluminar o presente por meio de uma coincidência súbita que, por vezes, não depende da vontade voluntária do sujeito. Mas os narradores todos empreendem uma busca determinada e voluntária da memória, sobretudo a narradora anônima que, ao final, como já enfatizado, revela-se a voz que conscientemente guiará as demais vozes narrativas. Ainda que seja, de alguma forma, desejo de retorno a um tempo perdido, o projeto narrativo do romance de Hatoum não se confunde, contudo, com a busca proustiana, pois que esta se realiza essencialmente a partir da memória involuntária, lançando mão das coincidências possibilitadas pelo acaso, como aponta Benjamin: no episódio da *madeleine* – como em vários outros no decorrer do romance –, não é o narrador proustiano quem vai ao passado, mas o passado que vem até ele, ao passo que a busca do passado que empreende a narradora hatoumiana é, como já foi dito, calculada e desejada, ainda que certamente atravessada pelos artifícios e ardis da memória involuntária, dos quais ninguém está livre. Seu mundo não salta inteiro de uma xícara de chá como ocorre com o narrador proustiano, não nasce da memória involuntária – essa memória “explosiva” que, no dizer de Beckett, é uma “deflagração total, imediata e deliciosa”, um “mágico rebelde e não se deixa importunar”¹⁹ –, antes, apresenta-se como um esforço deliberado de

¹⁸ Ambas as expressões foram retiradas de Franklin Leopoldo e Silva. Cf. SILVA. Bergson, Proust: tensões do tempo, p. 151-152.

¹⁹ BECKETT. *Proust*, p. 33.

rememoração. Com efeito, ao chegar à cidade da sua infância, a narradora traz já consigo o material para registrar as histórias, impressões e lampejos da memória:

Levava comigo apenas o alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as cartas. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos.”²⁰

Assim o faz a narradora, vasculhando, ativamente, presente e passado, como um repórter à procura de informações preciosas e, como um bom investigador, ela sai em busca de outras fontes, outras vozes que a conduzam por entre os labirintos de um espaço e de um tempo à primeira vista distantes.

Essa busca rememorativa faz-se sempre sobre uma dupla articulação de movimentos. Benjamin aponta dois componentes que, segundo ele, participam de toda memória: a dinâmica infinita de *Erinnerung* (lembrança) – componente extremamente dinâmico e no qual submerge a memória individual e restrita – e a concentração do *Eingedenken* (rememoração) – que efetua uma pausa nessa dinâmica acelerada, pára e recolhe as migalhas e os cacos dispersos do passado para oferecê-los à atenção iluminadora do presente. Para o filósofo, é preciso cumprir essa necessária recapitulação atenta que constitui a *Eingedenken*, sem a qual a *Erinnerung* seguiria seu fluxo incansável e continuaria a desenrolar-se, indefinidamente, sobre si mesma. É preciso que o sujeito, portanto, conscientize-se de que o lembrar que modifica o presente atual não é um lembrar que visa a descrição do passado “como de fato foi”, mas um lembrar que seja uma retomada salvadora na história presente, pois

que a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o

²⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 165.

passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.²¹

Os fragmentos da história retomados pelo duplo movimento da memória podem trazer maior força e significação que o fato no momento de sua ocorrência. Algo considerado secundário no momento cristaliza-se em um *a posteriori*, quando significações apenas latentes eclodem em toda sua força e esplendor. A essa conscientização do sujeito rememorador Benjamin chamou, em suas “Teses sobre o conceito da história”, de momento do “despertar”: um momento de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito repleto das riquezas da lembrança, mas que, simultaneamente, responde aos apelos do presente²².

Sob esse duplo alicerce rememorativo edifica-se a narrativa de *Relato de um certo Oriente*, que se inicia e se desenvolve com o intuito de que as personagens, sobretudo a narradora anônima, possam lançar luz sobre um passado nebuloso, uma infância obscura, trazendo-o à luz do presente e, nesse gesto, alterar ambos. A lembrança do passado na narrativa hatoumiana mede apenas parcialmente a distância entre a imagem ideal e a realidade decepcionante, conseqüentemente, a dinâmica da memória no romance de Hatoum é, também, apenas parcialmente um movimento nostálgico de busca de um “paraíso perdido”: a dinâmica da memória em seu texto é, também e muito mais, um movimento que intenta, ativamente, esclarecer – no sentido mesmo de tornar claro, de iluminar – um período opaco e nebuloso. Se, por um lado, o gesto da narradora de se debruçar sobre o passado apresenta um certo viés nostálgico e melancólico provocado pela constatação de um tempo desde sempre e para sempre perdido – a infância –, ele é também, por outro lado, um debruçar-se atento e reflexivo que almeja trazer o passado à presença do presente, salvar o passado *no* presente, diria Walter Benjamin.

²¹ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 19.

²² Cf. GAGNEBIN. A criança no limiar do labirinto, p. 90-91.

As reminiscências do passado tencionam despertar no presente o eco de um futuro que só poderá ser ouvido quando o passado for retomado à luz do agora, quando o passado for “redimido” no sentido benjaminiano do termo. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, como o queria Proust, numa idealização que somente a arte tornaria possível; mas o passado também não permanece definitivamente estanque, esvaziado ou esgotado, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; ao contrário, ele continua a escoar – a ecoar – no tempo entrelaçado da história, no qual passado, presente e futuro se encontram, dependendo para isso apenas de um movimento do presente se atrever a penetrar em sua opacidade e retomar o fio de uma história que ainda não se completou – que não se completará jamais, a não ser com a morte do sujeito que narra ou, talvez, nem mesmo com ela, já que a narrativa será levada adiante por outras vozes – e que permanece sempre em aberto e aberta a novas sugestões de desfecho e de desenrolar: “Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento.”²³

A determinação rememorativa que impulsiona a trama romanesca não significa, contudo, que a narrativa será plena em sua reconstituição do passado; antes, todo o texto hatoumiano será vazado pelas lacunas que invariavelmente participam da memória e o passado vivido e perdido se confundirá com o passado narrado e imaginado. A pedido do irmão, ao saber que ela voltaria a Manaus, a narradora empenha-se em registrar tudo o que vê e, principalmente, tudo o que ouve, mas, irremediavelmente, fracassa em seu intento ordenador:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos,

²³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 11.

fatos medíocres, datas e dados em abundância. 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 seqüência de idéias.²⁴

Mas “o silêncio e a memória se articulam com a estratégia narrativa, ou seja, com a própria arquitetura do texto”²⁵. Tendo seu projeto abalado por essa memória que é também esquecimento, a narradora tenta, ainda uma vez mais, domar essa profusão de vozes e, em vão, reinicia a ordenação das histórias ouvidas: “Quantas vezes recomecei a ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica.”²⁶ Tarefa impossível – mas absolutamente necessária, a despeito de sua impossibilidade – essa, de ordenar tantas e tão diferentes vozes, tantas ruínas de histórias que “ressoavam como um coral de vozes dispersas”. Resta à narradora apenas recorrer à sua própria voz, que “planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes”²⁷. Assim, todos os depoimentos gravados, todas as lembranças, tudo o que anotou e registrou “passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado.”²⁸ Essa voz que passa, então, a planar sobre as outras reconhece, contudo, seu caráter igualmente frágil e hesitante que permanece mesmo após sua metamorfose em pássaro gigantesco e guia das demais vozes, reconhece que continua a debater-se diante de um passado que não pode, jamais poderá, ser restaurado – no sentido de outra vez restituído –, mas tão somente no sentido de reparado, reconstituído, recriado.

Esse tempo perdido perseguido pela narradora é, para todo sujeito, uma presença constante, presença que se faz, paradoxalmente, pela sua falta: o passado está sempre a nos assombrar, atualizando-se, revigorando-se incessantemente a despeito da sua manifesta

²⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 165.

²⁵ Veja-se a entrevista concedida pelo autor: Cf. FRANCISCO. 10 passeios pelos bosques da ficção, p. 357.

²⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 165.

²⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

²⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

“ausência”. O passado revisitado apresenta-se como “imagem do passado” e, no dizer de Roland Barthes, “a imagem é aquilo de que sou excluído”²⁹, aquilo que não mais me pertence. O passado, no romance, é essa presença-ausência que ao mesmo tempo perturba, afugenta e atrai. E assim o descreve a narradora quando afirma que “o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares muito longe da minha breve permanência na cidade.”³⁰ Perseguidor invisível e iniludível, ele é um tempo que não nos abandona e que a todos segue de perigosamente perto, atestando, a cada instante, que “ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso”³¹. O passado é alguma coisa no fundo do mar, que não se vê, mas que está lá, por toda a extensão marinha, com suas histórias ou pedaços de histórias que são içados à superfície com o delicado anzol da memória.

O desejo de um passado redimido, desejo de “redenção” de que nos fala Benjamim, tem lugar no desfecho da narrativa hatoumiana. Por ora, fiquemos com a idéia de que o retorno à infância foi completado tanto no plano físico – a narradora anônima regressa, de fato, a Manaus, conforme já ressaltamos – como no plano simbólico da tentativa de retomada da infância por intermédio da memória e das narrativas ouvidas. A narradora conclui a carta que escreve ao irmão e lhe revela a morte de Emilie:

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, *comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância*, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.³² (Grifo meu).

²⁹ BARTHES. *Imagem*, p. 188.

³⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

³¹ BECKETT. *Proust*, p. 11.

³² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

Nessa revelação – que exigiu todo um retorno ao passado e todo um trabalho desse passado na e pela escrita –, a própria narradora afirma o caráter de invenção do gesto rememorativo que imagina muito mais do que constata, porque a memória – e isso é o que celebra não só o desfecho, mas todo o romance de Hatoum – só é possível como invenção, como construção, inventividade que em nada diminui a força do gesto rememorador, porque o inventado não é, não nos esqueçamos, menos verdadeiro: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”³³ O passado em estado puro, sabêmo-lo bem, é uma ilusão, pois que ele é continuamente reconfigurado por várias componentes, dentre elas, o desejo do presente do sujeito que rememora.

No parágrafo que encerra o relato – e no qual a narradora anônima parece fornecer-nos a razão de tê-lo escrito – podemos perceber certo viés nostálgico e melancólico da empreitada na qual se aventura: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.”³⁴ A melodia perdida, o paraíso perdido: a canção seqüestrada é a infância, também seqüestrada, arrancada da personagem – assim como de todos nós – e que ela, a todo custo, tenta recuperar. Finalmente, mas pouco a pouco e de maneira frágil e precária, essa melodia perdida passa a ser modulada e moldada por notas esparsas e frases sincopadas: apenas notas soltas, aqui e ali; apenas frases “sincopadas” que são, em música – já que se trata de uma “melodia perdida” –, sons articulados sobre um tempo fraco ou sobre a parte fraca de um tempo, prolongados sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte. Tudo, portanto, muito fraco, instável e precário, porque o regresso à infância – regresso intermediado pela memória – só pode se dar pela invenção dessa infância, pela introdução de

³³ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224. (Tese 6).

³⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

matéria nova nos espaços esparsos e sincopados da melodia que se perdeu e que perdida permanecerá, podendo ser, no entanto, novamente remodelada em um novo e diferente acorde.

Voltemos, agora, à idéia de que o retorno à infância foi completado, pela narradora, tanto no plano físico como no plano simbólico: com efeito, ela regressa a Manaus e, de fato, vai ao encontro de Emilie, chega até a antiga casa repleta de bichos e de lembranças, chama pela matriarca e não obtém resposta. A narradora, então, resolve caminhar pela cidade para depois voltar quando Emilie já tivesse regressado da sua possível ida ao mercado:

Quando cruzei o portão de ferro da casa de Emilie, também estranhei a ausência dos sons confusos e estridentes de símios e pássaros, e o berreiro das ovelhas. A porta da entrada estava trancada e, através do muro vazado, vi o corredor deserto que terminava no patiozinho coberto pelas folhas ressecadas da parreira e uma parte do pátio dos fundos. A casa toda parecia dormir, e foi em vão que bati à porta e gritei várias vezes por Emilie. Lembrei-me então das palavras da empregada: Emilie devia estar voltando do mercado, carregando a cesta repleta de peixes e frutas e legumes que numa manhã distante se espalharam sobre as pedras cinzentas que já foram cobertas pelo asfalto, deixando incerto o lugar onde o corpo da menina tombara.³⁵

A matriarca Emilie já está morta ou quase morta dentro da casa. O encontro, que a narradora afirma ter adiado tantas vezes, é, agora, definitivamente adiado: a infância agoniza em algum lugar muito próximo de nós e, no entanto, quando gritamos por ela, ela não mais nos ouve e sequer responde aos nossos apelos. Mais uma vez, uma impossibilidade interpõe-se no texto como mecanismo estruturador da narrativa. Apenas pelo artifício do imaginário é que a narradora cumprirá seu intento e tocará numa infância, num passado, ambos reinventados por um olhar que passa a “imaginar com os olhos da memória as passagens da infância”³⁶.

³⁵ As várias camadas de asfalto que cobrem as pedras e deixam incerto o lugar onde o corpo da menina Soraya Ângela tombara nos remetem à impossibilidade de determinar ou retornar à “origem”. A cena desenvolve-se como metáfora de uma memória prismática, composta por camadas sobrepostas umas às outras e que, a cada escavação, nos conduzirá a uma segunda, e a outra e a infinitas camadas. Cf. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 122.

³⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

Não existem, isso nos mostra o texto hatoumiano, reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro, como se a memória pudesse agarrar a substância de um tempo que se foi, mas há, sim e felizmente, a possibilidade de um processo meditativo e reflexivo que pode ser empreendido pelo sujeito³⁷ e é sobre esse processo que se debruçam – em diferentes graus, decerto – os narradores de *Relato de um certo Oriente*, as cinco grandes vozes narrativas que compõem cada um dos oito capítulos do romance – a narradora anônima, Hakim, o fotógrafo Dorner, o pai e Hindié Conceição – e que se entrecruzam com as vozes titubeantes de outras personagens que irão compor essa cartamosaico que a narradora anônima escreve. A revisão histórica – revisão da história de si – na qual a narradora se empenha está, como procuramos demonstrar, distante de uma busca ingênua de uma origem perdida, ainda que essa busca apresente, não raras vezes, um tom melancólico e nostálgico, mas aproxima-se, como procuraremos enfatizar, da idéia benjaminiana de origem (*Ursprung*) como salto, ruptura.

A teoria historiográfica benjaminiana baseia-se na tentativa de retomada e rememoração de um passado esquecido ou recalcado. Essa retomada não é, entretanto, uma retomada ingênua de uma origem remota. O movimento constitutivo daquilo que Benjamin denominou de “origem” (*Ursprung*) é um duplo movimento, ao mesmo tempo de restauração e de dispersão. Jeanne Marie Gagnebin reafirma a necessidade de pensarmos o conceito de origem sem deixarmos de lado sua dimensão profundamente histórica, mas levando em consideração, como Benjamin sempre insistiu, “uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia.”³⁸ O conceito de *Ursprung* designa, portanto,

a origem como salto (*Sprung*), um salto para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu

³⁷ Cf. GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 17.

³⁸ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 11.

surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional.³⁹

Com a noção de *Ursprung*, Benjamin tenciona muito mais apontar saltos e recortes inovadores que estilhaçam a pacata cronologia da história oficial que voltar-se para uma origem irreal que estaria em um “fora do tempo”. As interrupções no discurso histórico oficial empreendem uma suspensão, uma quebra ou uma interrupção nesse tempo infinito e indefinido: uma pausa no tempo a fim de permitir ao passado esquecido ou recalcado surgir de novo, emergir de onde estava mergulhado, e ser assim retomado e resgatado no atual, no agora⁴⁰.

História e temporalidade não são, na perspectiva benjaminiana, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no próprio objeto. Estabelece-se uma “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição.”⁴¹ Benjamin afirma que o movimento da origem só pode ser reconhecido “por um lado, como restauração e reprodução e, por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [não fechado].”⁴² Ora, o movimento da origem, ao mesmo tempo restauração e inacabamento, indica a vontade de um regresso, mas, também, a precariedade desse regresso: só é restaurado o que foi destruído.

O regresso memorialístico que estabelecem os narradores de *Relato de um certo Oriente* aproxima-se desse movimento da *Ursprung* benjaminiana na medida em que se trata, também, de um desejo de retorno que atesta a própria precariedade – ou impossibilidade – desse retorno. Ademais, a narradora que tanto deseja saber sobre seu passado nebuloso

³⁹ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 12.

⁴⁰ Cf. GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 13.

⁴¹ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 13.

⁴² BENJAMIN apud GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 17.

almeja, simultaneamente, efetuar esses “saltos e recortes inovadores” que possibilitam estilhaçar “a pacata cronologia da história” e reestruturar passado e presente sob uma nova ordenação já que, do contrário, não haveria sentido algum na sua empreitada de escrever e ordenar o relato, na empreitada de sua escrita ao irmão.

O que o salto – vertical e desestruturador – da origem permite é, sem dúvida, uma ordenação precária e instável, pois que possibilitada apenas pelo gesto da memória – também ele fundamentalmente instável e precário –, mas talvez aí, nesse contínuo aproximar-se e afastar-se de uma ordenação mais “segura”, mais “precisa”, resida o espaço para a transformação, porque é nesse espaço lacunar que se pode intervir com o artifício imaginativo, ao mesmo tempo desconstrutor e reconstrutor. A enunciação apresentada em *Relato de um certo Oriente* é, sim, uma enunciação em ruínas, mas essa enunciação deixa entrever também o que há de positivo em sua dimensão arruinada, pois é graças a essas brechas que se abrem possibilidades de reformulação e reconstrução, com cada mínima ruína contando uma história do lugar de onde vem e cada novo presente sendo valorizado pela sua potencialidade de rearranjo de toda a história.

A *Ursprung* visa, mais que um projeto restaurativo ingênuo, uma retomada crítica do passado e, ao mesmo tempo – e precisamente porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo, só pode voltar como *diferença* – uma abertura sobre o futuro porque, paradoxalmente, a restauração da origem não pode cumprir-se através de um suposto retorno às fontes, mas, unicamente, pelo estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente.⁴³ O elo que irá possibilitar essa nova ligação entre passado e presente materializa-se, no romance de Hatoum, através da carta-relato que a narradora escreve, com o auxílio de memórias alheias, e que lhe servirá de ferramenta para o estabelecimento de uma nova configuração da história passada, presente e futura. A *Ursprung*

⁴³ Cf. GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 19.

não é, como afirma Gagnebin, “simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente.”⁴⁴ Restaurar o “idêntico esquecido” – a infância perdida – não leva a modificações de nenhuma ordem e, ademais, é tarefa desde sempre fracassada. O “diferente” na narrativa de Hatoum é tudo aquilo que só pode ser percebido pela escrita à qual a narradora se dedica e que, fundamentalmente, exige e supõe uma nova ordenação daquilo que se ouviu e do que se experienciou, exige e pressupõe a “emergência do diferente” ao ser transposto para uma outra e distinta linguagem.

A retomada e problematização da infância em *Relato de um certo Oriente* não é a tentativa de recuperação de uma infância feliz, idealizada, espécie de retorno a um “paraíso perdido” e que por meio da escrita poderia ser ressuscitado, mas caminha em outra direção: elabora-se uma certa “experiência da infância”. Essa experiência é, sempre, uma dupla articulação de movimentos: primeiro, ela nos remete ao gesto de rememoração do adulto que, ao relembrar o passado, não o lembra tal como ele “realmente foi”, mas, sim, filtrado pelo prisma do presente de onde se rememora e se narra. Essa reflexão sobre um “certo” passado visto através do presente acaba por descobrir signos deixados pelo caminho e, agora, passíveis de serem recolhidos e retomados pelo gesto detido da *Eingedenken* (rememoração), apelos aos quais o sujeito deve responder, justamente porque ficaram sem resposta, irrealizados, abandonados no silêncio do tempo. Sob esse gesto atento da memória, a lembrança da infância não é uma idealização, mas é, antes, a realização de um passado não percorrido, recalçado ou abandonado: é a experiência daquilo que poderia ter sido e que não foi e desenvolve-se, pois, como releitura crítica do passado e do presente da vida adulta. Esse retorno não é, portanto, um passo atrás na descoberta de uma origem fundadora, mas um retorno adiante: retornar deve mesmo ser um “ato inacabado, um fracasso na procura da

⁴⁴ GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 22.

origem suposta”⁴⁵, já que todo processo de volta traz sempre consigo a marca de uma impossibilidade.

Ao final do romance, sabemos que Emilie se foi para sempre. A matriarca da família e alicerce da casa não mais tece seu novelo de histórias e de vozes que cobriam de vida o lar. A casa, então, desfaz-se em ruínas⁴⁶:

A casa está fechada e deserta. O limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa.⁴⁷

Nessa melancólica imagem do esboroamento físico da casa – esboroamento que reverbera para além de suas paredes e cômodos, alcançando personagens, espaços exteriores e todo um mundo que, afinal, confunde-se com a casa que se desfaz –, não há como não intuir o esfacelamento de um tempo para sempre perdido e jamais reencontrado, a constatação da impossibilidade de retorno à origem, embora essa origem seja sempre um mito pessoal, um mergulho num redemoinho, um *mise en abyme*⁴⁸. O espaço ocupado por essa casa-personagem não é outro senão o espaço da infância: Emilie – que assume metonimicamente o lugar da infância – e a casa se mesclam, se confundem. Outrora espaço de aconchego, de segurança, de amparo e de identificação, a casa, após a morte da matriarca, surge como dispersão, esvaziamento e, se por um lado deixa de existir como espaço de exterioridade, por outro, a casa teima em permanecer como espaço de interioridade, com todo o peso de suas paredes que tombam e caem acumulando destroços sobre os sujeitos que rememoram.

⁴⁵ NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p. 28-29.

⁴⁶ Interessante lembrar que a casa em ruínas, esvaziada e envelhecida de *Relato de um certo Oriente* irá encontrar-se, onze anos depois, na figura da matriarca Emilie, com uma outra casa arruinada, a de *Dois irmãos*, segundo romance de Milton Hatoum e, nesse encontro, pode-se ler o desejo recorrente de vasculhar as inconclusões do passado, evidenciando o caráter de mito pessoal que a imagem da casa que se desfaz parece delinear no universo ficcional do autor.

⁴⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 155.

⁴⁸ Cf. HATOUM. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*, p. 8.

Com efeito, entre a casa e a narradora anônima do texto estabelece-se uma tensa relação: o aconchego e referência – a tradição – que antes representava a casa convertem-se em busca da origem e impossibilidade de encontrá-la:

(...) 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.⁴⁹

A passagem acima descreve uma casa arruinada e sujeitos desorientados pela morte da matriarca dessa família libanesa há muito radicada em Manaus; descreve, na verdade, o pânico e a aflição de todos diante da morte. A casa que agoniza é uma casa “às avessas”, porque já não abriga nem protege, apenas sustém-se, demasiado frágil e solitária, desgastada pela pesada mão do tempo.

A narrativa de *Relato de um certo Oriente* desenvolve-se, quase que inteiramente, no interior de duas casas: a Parisiense – casa-loja na qual o pai vendia seus produtos trazidos do Oriente – é abandonada por essa outra – o sobrado –, instalada a dois quarteirões da primeira. A casa figurada no romance aproxima-se, pois, desses espaços de trânsito tão próprios das narrativas contemporâneas, uma vez que não surge como lugar que identifica e resguarda, mas como um espaço de memória que continuamente se desfaz, funcionando no texto como uma grande ruína⁵⁰, no sentido benjaminiano do termo: uma ruína que diz sempre de um “era”, de algo que não permanece, um fragmento que, ao mesmo tempo que conta uma história do lugar de onde vem, diz também da impossibilidade de reconstrução desse todo que ruiu: o vaso

⁴⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, 1989, p. 139.

⁵⁰ O conceito de *ruína* aparece, de forma dispersa, em diversos escritos de Walter Benjamin, dentre eles nas suas teses sobre a história e no seu livro *Origem do drama barroco alemão*, sendo que este último talvez seja o texto em que o filósofo mais desenvolve seu conceito. A *ruína*, em Benjamin, é, de forma inusitada, valorizada por seu poder de “petrificar”, de preservar algo daquilo que ruiu; a idéia é que esses “restos” desmoronados e dispersos irão, em algum momento, agrupar-se, espacial e temporalmente, forjando uma “imagem”, um “condensado”, um “precipitado” do passado.

quebrado não será nunca o mesmo vaso, nos lembra Benjamin, a casa desfeita não será nunca a mesma casa de outrora.

O encontro entre a narradora e Emilie jamais se cumprirá e o que o texto nos mostra, nessa busca fracassada em que a narradora anônima se lança, é um sujeito em sua tensa relação com sua casa/família, sujeito que parte à procura de uma suposta casa/origem e encontra apenas restos, espécie de sepultura aberta pelo tempo e pela morte. Seu regresso é um retorno ao espaço físico da infância, bem como à casa que carregamos em nós: essas duas casas – que são, na verdade, uma só – se mostram quase irreconhecíveis, abrigam, agora, algo de estranho, de estrangeiro, figuram um certo *unheimlich*⁵¹ desse frágil sujeito moderno.

A casa que agoniza juntamente com as histórias e os sujeitos aos quais serve de morada diz também de uma narrativa que, sobretudo contemporaneamente, encontra-se em constante interrogação acerca de suas possibilidades. A impossibilidade de recuperar satisfatoriamente a moradia da infância diz da impossibilidade de todo gesto memorialístico de resgatar seja o que for. O eu narrador fracassa em sua escritura de memórias, sendo o seu fracasso, paradoxalmente, aquilo que engendra a narrativa – nas palavras de Davi Arrigucci Jr., “é este o relato de uma volta à casa já desfeita (...)”⁵². Como outros da série literária brasileira, o romance pode ser lido como um projeto falido de reconstrução, na vida adulta, da casa da infância.

Mas resta ainda a memória: no silêncio do olhar a memória trabalha⁵³ e, nesse duplo movimento – movimento de retroação, que vai em direção ao que “já não é”, e movimento que vai em direção a uma instância futura, ao que “ainda não é” – uma casa ressurgue dos

⁵¹ Como foi já discutido por Freud em sua formulação do conceito de *estranho*, sabemos que, etimologicamente, a palavra *unheimlich* [*estranho*] comporta, em si mesma, a palavra casa [*heim*] e a palavra familiar [*heimlich*], sugerindo que aquilo que há de mais estranho em nós é, precisamente, o que nos é mais próprio, mais familiar, mas que foi, de alguma forma, recalçado, permanecendo submerso.

⁵² ARRIGUCCI JÚNIOR. [Texto de orelha]. In: HATOUM. *Relato de um certo Oriente*.

⁵³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 155.

escombros. A instância do que “ainda não é” preenche-se com a linguagem e a instância do que “já não é”, com a imaginação. Imaginação que faz das ruínas uma outra casa erguida, que faz com que o limo não mais cubra a ardósia e que os animais, novamente, produzam sua algaravia de sons, outra vez animados, agora, pela débil voz da memória. Assim, se a contemplação da casa arruinada da infância pela narradora anônima que regressa a Manaus é, indubitavelmente, um gesto melancólico de constatação do perdido, é também, de alguma forma, uma abertura fundamental e condição *sine qua non* para novas significações: o *Angelus Novus*⁵⁴ do quadro de Klee que Benjamin transformou no anjo da história precisa olhar o passado – ainda que, nesse gesto, contemple apenas ruínas – enquanto é, inevitavelmente, impelido em direção ao futuro.

Em *Relato de um certo Oriente*, a interrogação sobre o tempo e a memória é, de maneira inseparável, uma interrogação sobre o eu narrador e sobre a própria instância narrativa. São, assim, três questões que estão presentes, de forma conjugada, por sob a tessitura do texto: o modo como o tempo é representado no romance, a condição do sujeito narrador e a questão do sentido da narração. Desdobremos cada uma dessas questões.

A moderna reflexão sobre o tempo inicia-a Santo Agostinho que, em suas *Confissões*, estabelece um corte fundamental nas tentativas da filosofia clássica – em particular Platão e Aristóteles – em definir o tempo na sua relação com o movimento de corpos externos, particularmente em relação ao movimento dos corpos celestes. Santo Agostinho inicia uma interrogação filosófica que marca, até os dias de hoje, a reflexão ocidental sobre o tempo, a memória e a história ao propor uma definição do tempo como algo inseparável da interioridade psíquica, abrindo, assim, um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem e morrem “no” tempo, mas, sobretudo, seres que sabem, que são conscientes dessa sua condição temporal e mortal. É, como afirma

⁵⁴ Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 226. (Tese 9).

Gagnebin, “somente através de uma reflexão sobre nossa temporalidade, em particular sobre a temporalidade inscrita em nossa linguagem, que podemos alcançar uma reflexão não aporética sobre o tempo.”⁵⁵.

A essa reflexão não aporética do tempo se presta a atividade narradora, como tão agudamente observou Paul Ricoeur ao declarar que “a especulação sobre o tempo é um matutar inconclusivo, ao qual só responde a atividade narradora.”⁵⁶ Fundamental, portanto, refletirmos sobre o estatuto do narrador, ou dos narradores, no romance hatoumiano, considerando-se esse ruminar sobre o tempo a que eles – e por meio deles a própria atividade narradora, o próprio enunciar-se da narrativa – respondem; afinal, em *Relato de um certo Oriente*, a discussão relativa ao tempo e à memória não se faz apenas tematicamente, mas estruturalmente, através de um trabalho com a linguagem e do processo de elaboração do texto.

No momento em que Santo Agostinho finalmente alcança, no Livro XI de suas *Confissões*, uma “definição” para o tempo, a questão da linguagem – “esse estranho ser que só remete às coisas porque presentifica sua ausência – e a questão do tempo – esse outro estranho ser que não se deixa agarrar em seu incessante escapulir – ambas as questões se unem.”⁵⁷ De fato, a relação entre tempo e linguagem não é, como à primeira vista se poderia depreender, uma mera relação de continente e de conteúdo, mas, “muito mais profundamente, uma relação transcendental mútua: o tempo se dá, de maneira privilegiada, à minha experiência em atividades de linguagem – no canto, na recitação, na escrita, na fala –, e só consigo falar, escrever, cantar e contar porque posso *lembrar*, exercer minha *atenção* e *prever*.”⁵⁸

⁵⁵ GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 70.

⁵⁶ RICOEUR. *Tempo e narrativa*, p. 21.

⁵⁷ GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 76.

⁵⁸ GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 76.

Santo Agostinho demonstra essa imbricação originária entre ação, linguagem e temporalidade quando abre mão de falar, de fora, sobre esse “objeto” tempo e começa a descrever nossa *experiência* do tempo. Tal experiência “não se diz em termos espaciais objetivos, mas em termos ativos de esticamento, de dilaceração, de tensão entre o lembrar e o esperar”⁵⁹ e entre o lembrar e o esquecer.

Esse movimento de tensão entre o lembrar, o esperar e o esquecer que configura nossa experiência da temporalidade subdivide-se, segundo Agostinho, em *distentio* e *attentio*:

A *distentio* caracteriza mais uma tensão em sentidos opostos, portanto uma luta incessante, dolorosa entre a ação da lembrança (do passado) e a ação da expectativa (do futuro); *attentio* designa muito mais a concentração da atividade intelectual que tenta pensar essa luta, isto é, a intensidade de um presente que não é mais mero ponto de passagem, mas sim instante privilegiado de apreensão dessa não-coincidência, tomada de consciência ativa desse incessante esticamento.⁶⁰

Essa estrutura temporal aplica-se a qualquer forma de narrativa, incluindo-se, aí, o romance ou a própria história. Notemos que o conceito de experiência do tempo descrito por Santo Agostinho aproxima-se muito das duas categorias que Benjamin afirma constituírem toda e qualquer memória: a dinâmica da *Erinnerung* (lembrança) e a concentração do *Eingedenken* (rememoração), e isso porque tempo e memória não se separam: antes, constituem-se mutuamente. Segundo Ricoeur, a dialética tempo-eternidade – que corresponde, dentro da própria experiência temporal, à dialética entre *distentio* e *attentio* – introduz uma teoria das várias intensidades temporais, um aprofundamento da temporalidade humana, em oposição, justamente, à concepção vulgar de tempo cronológico, linear, “homogêneo e vazio”, posta em xeque por Benjamin⁶¹.

⁵⁹ GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 77.

⁶⁰ GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 77.

⁶¹ Cf. GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 78.

Essa distensão ou “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*”⁶² é o que caracteriza nossa existência temporal, portanto nunca plena de si, mas sim dilacerada numa contínua e dolorosa não-coincidência consigo mesma, nesse desassossego que nos faz sofrer a todos e que a todos impele a procurar, inventar, desmanchar, construir e reconstruir sentidos⁶³.

É em meio a essa “contínua e dolorosa não-coincidência consigo mesma” que a narradora anônima do romance empreende seu regresso espacial e temporal, regresso que é uma busca de construção de novos sentidos. A fragmentação da memória tem aqui seu viés positivo e construtor, bem como a não-cronologia de um tempo percebido em termos de intensidade e aprofundamento.

Se quisermos caracterizar a própria experiência temporal que é narrada em *Relato de um certo Oriente*, perceberemos que a experiência do tempo vivida pelas personagens em sua efetividade cronológica não coincide com a narração dessa experiência dentro do romance, como já foi dito e demonstrado. Isso talvez aponte para a constatação, por parte desse sujeito que narra, de que narrar a memória não é narrar o passado – o tempo vivido –, mas narrar o contínuo devir que é a essência temporal da realidade precisamente porque “Temporalidade é sobretudo transformação e é a transformação que marca o ritmo de nossa história interior.”⁶⁴ A “percepção sensível” de que nos fala Bergson significa justamente a sensibilidade a essas transformações. Não há modos de percebermos o tempo senão por meio dessa sensibilidade, dessa “atenção desatenta” para o contínuo transformar-se que é a realidade, nos indica a narradora anônima de Hatoum, bem como todo o universo romanescos do autor. Compreender o modo como o escritor estabelece o compromisso entre o mundo referencial e os mundos que, sempre a partir deste, se originam da criação literária é compreender a singularidade de

⁶² GAGNEBIN. Origem, Original, Tradução, p. 13.

⁶³ Cf. GAGNEBIN. Dizer o tempo, p. 78.

⁶⁴ SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 144.

cada universo romanesco; é, também, elucidar a visão individual que cada escritor tem da temporalidade. A poética hatoumiana parece apontar para uma visão do tempo essencialmente ligada à idéia de que “o que verdadeiramente existe, são mobilidade e mudança, ou seja, temporalidade”⁶⁵.

Ainda que as considerações de Silva refiram-se, particularmente, à *Recherche* de Proust, podemos pensar muitas dessas considerações em relação ao romance moderno e, particularmente, ao romance de Hatoum. Silva afirma que, como já foi dito, há um encontro entre o artista e a realidade percebida desde sua interioridade e transitoriedade. Este encontro é também “uma comunhão temporal, um sentimento de participação que é antes de mais nada um reencontro de si. Na narrativa [e aqui o autor não se refere apenas à narrativa proustiana, mas a toda narrativa], este encontro de si é a instituição do narrador.”⁶⁶

No que se refere ao narrador, é certo que não há, na narrativa hatoumiana, as complicações e desdobramentos que há em Proust, pois que não há, na primeira, o caráter autobiográfico que encontramos no segundo e que nos obriga a considerar o pacto descrito por Philippe Lejeune. Porém, como o narrador proustiano, alguns narradores do romance de Hatoum – sobremaneira a narradora anônima e seu tio Hakim – se destacam das demais personagens devido a uma certa inquietação frente à precibilidade da existência, frente ao tempo. Hakim é, inclusive, a personagem que, mesmo sendo o protegido de Emilie, se afasta da família e da cidade por suspeitar, talvez, dessa “vocação” para um desajuste em relação ao real mais imediato; daí deriva, também, a decisão da narradora anônima de partir e, mais tarde, de escrever sua carta-relato em busca do aprendizado de si, semelhante, neste aspecto, ao que se propõe o narrador proustiano ao se empenhar em sua escrita monumental e, como aquele, sua escrita “em busca de si” a conduzirá para “fora de si”, numa constatação das

⁶⁵ SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 144.

⁶⁶ SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 148.

incertezas e incompletudes do sujeito, da exigência e impossibilidade da escrita, da obra simultaneamente como arruinamento e preservação da memória. A frágil heroína do romance de Hatoum se multiplica nesses tantos narradores, que preservam e potencializam sua fragilidade e instabilidade. As narrativas que cada um deles enuncia e que se intercalam umas às outras estão a serviço de uma memória fragmentada e lacunar, aberta a novas continuidades.

A segunda e terceira questões que nos são colocadas pelo romance – a da condição do sujeito narrador e a do sentido da narração – estão quase que inseparavelmente imbricadas e nos movem em direção à pergunta: quem é esse sujeito que rememora e narra e quais suas motivações? Em outras palavras: qual o estatuto desse eu ficcionalizado no texto? Um sujeito ficcional cuja linguagem e memória sofrem de uma “dispersão crônica” só pode apresentar-se, conforme buscaremos demonstrar no capítulo seguinte, como um sujeito em ruínas.

“(...) então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia.”.

Michel Foucault. *As palavras e as coisas*, p. 536.

CAPÍTULO III: O SUJEITO EM RUÍNAS

3.1 Réquiem para um sujeito

Uma vez malograda sua tentativa de reordenação da memória por meio da escrita de seu relato, assim descreve-se a narradora:

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 incertos.¹

Esse eu narrador representado no texto mostra-se consciente de seu estatuto desordenado e disperso, de sua frágil condição narrativa: o narrador como eixo ordenador da obra é deixado para trás e, doravante, irá controlar muito pouco dos fragmentos de uma história que a duras penas recolhe e reordena num arranjo sempre provisório e instável. Essa ausência de um único eixo ordenador da narrativa evidencia a multiplicidade desse sujeito que se vê desdobrar-se nos muitos narradores que alternadamente conduzem o texto, mais ainda: evidencia a dispersão constitutiva desse sujeito. Há aqui, portanto, um afastamento da já tão gasta e ingênua concepção de identidade como algo uno, fechado e sem rasuras: o indivíduo pretensamente racional e centrado se vê disperso e fragmentado, dividido, perdido em meio a lacunas e histórias que se entrelaçam e que apontam direções distintas e, não raras vezes, contraditórias. O sujeito não é mais pensado como tendo um “centro” unificado e pleno, algo estável, mas, antes, como uma entidade sempre cambiante, sempre em construção, sempre em movimento: algo como “um remador” em seu contínuo navegar. O sujeito apresenta-se como não tendo uma identidade “fixa” ou “permanente” – ainda que, a rigor, tal fixidez e

¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 165.

permanência, bem o sabemos, jamais tenham existido. A Modernidade tornou os processos de identificação cultural e individual mais provisórios, variáveis e problemáticos e

Desde a virada do século XIX para o XX, o ser humano vem assistindo ao lento processo de fragilização da noção de que ele é o senhor de si mesmo e da história. Várias correntes de pensamento – que se corporificam em práticas sociais concretas – vieram desestabilizar o império do indivíduo. A ação do homem se vê condicionada por fatores socioeconômicos, como aponta o Marxismo; o homem está submetido a seu inconsciente, como sugere a Psicanálise; subjugado à linguagem, como indica a Lingüística, subordinado às determinações culturais, como ressalta a Antropologia. A idéia de que o homem poderia atingir um saber pleno sobre o universo e sobre si mesmo é substituída pela impressão de que a Verdade é sempre uma forma provisória de interpretação. O homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é.²

Se efetuarmos um breve retorno à gênese da noção de sujeito, constataremos que entre o Humanismo Renascentista do século XVI e as Luzes do século XVIII processou-se o nascimento – ou invenção – do “indivíduo soberano”³. Antes, acreditava-se que a “ordem das coisas” – as estruturas e as hierarquias sociais – eram divinamente estabelecidas e, portanto, não sujeitas a mudanças. As transformações que culminaram com a Modernidade libertaram o indivíduo de inúmeros dogmas e o afastaram dessa ordem secular e divina, provocando um novo posicionamento do sujeito diante do mundo. Vários movimentos importantes do pensamento e da cultura ocidentais contribuíram para a emergência dessa nova concepção de sujeito e para a configuração desse novo estado de coisas: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas e da Igreja foram os primeiros; seguiu-se, então, o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as Revoluções Científicas, que conferiram ao indivíduo a faculdade e a capacidade para investigar e analisar os mistérios da natureza; e, finalmente, o Iluminismo, apoiado na idéia do

² SANTOS. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura, p. 24.

³ Cf. HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 25.

sujeito racional, centrado, científico, liberto dos dogmas e que configura o assim denominado sujeito cartesiano.

As mudanças ocorridas no século XVIII, com a Revolução Industrial, funcionaram como um motor que coloca em movimento todas as engrenagens do sistema social a que chamamos Modernidade, até que, na primeira metade do século XX, o quadro sociocultural torna-se espantosa e singularmente desestabilizado e passa a demandar/configurar uma nova concepção de sujeito. A partir desse período⁴, instala-se uma complicação a mais entre o sujeito e o mundo, um mal estar, ao mesmo tempo coletivo e individual – um certo “desencantamento do mundo”⁵ – e uma sensação de que o mundo movimenta-se demasiado rápido, em direções e velocidades que o sujeito não pode mais acompanhar: a “compressão espaço-tempo” nos arranca o conforto de pensarmos em termos de um tempo linear-cronológico, lançando-nos em meio a um perturbado e perturbador tempo pluriforme, continuamente rearranjado segundo sua componente espacial. Ao longo do caminho em direção a esse quadro desestabilizador, o sujeito cartesiano foi perdendo sua armadura de (pretensa) razão, foi se arruinando e, em seu lugar, um novo sujeito se projetou: o sujeito moderno, esse natimorto que já despontou convalescente, imerso em ruínas, em meio à dúvida que se seguiu à retirada de Deus do centro do universo, em meio ao ceticismo metafísico, à avalanche de transformações e de rupturas empreendidas pela Revolução Industrial – e seu equivalente em termos políticos e ideológicos: a Revolução Francesa – e a conseqüente consolidação do Capitalismo como modo quase hegemônico de produção.

⁴ Não há, de fato, um consenso sobre quando essas mudanças começaram a formar um quadro distinto dos anteriores dando início ao que se convencionou chamar de Modernidade. Muitos estudiosos situam como sendo a primeira metade do século XX, dentre eles o próprio Walter Benjamin, o período em que tais mudanças tornaram-se forçosamente desestabilizadoras.

⁵ O termo *desencantamento* – significando o fim da crença em poderes mágicos que agiriam sobre o mundo, tal como acreditavam os povos primitivos, sendo tais poderes substituídos, agora, pela técnica e pelo cálculo – foi originalmente cunhado por Max Weber. Cf.: WEBER. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A Modernidade surge, então, como “o transitório, o fugitivo, o contingente”⁶ e as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudanças rápidas, contínuas e constantes. Esse caráter de rapidez e efemeridade é, precisamente, o traço que distingue tais sociedades das sociedades ditas “tradicionais”: enquanto nestas o passado é venerado porque perpetua a experiência e a sabedoria das gerações anteriores – daí a posição privilegiada e o valor e respeito que se atribuíam aos mais velhos, aos sábios anciãos das sociedades de trabalho artesanal, diferentemente do que ocorre hoje –, nas sociedades modernas o passado parece se diluir, juntamente com o presente e o futuro, engolidos todos por um tempo que só quer se renovar a si mesmo e por mudanças que se multiplicam antes mesmo que as anteriores tenham se estabilizado, numa época em que “tudo o que é sólido derrete-se no ar”⁷, como antecipou Karl Marx.

A nossa compreensão de Modernidade está, portanto, diretamente ligada à idéia do moderno como novo, como inaugural, como novidade. Paradoxalmente, conforme aponta Jeanne Marie Gagnebin, uma dinâmica interna ameaça ruir essa relação do novo com o tempo, pois o novo está sempre destinado a se transformar no seu contrário: o antigo, o obsoleto, o repetitivo. Tudo o que é moderno fica rapidamente antigo e, ao se definir pela novidade, a Modernidade contrai para si uma característica que, ao mesmo tempo, a constitui e a destrói⁸.

Todas essas perturbações do contexto histórico exigiram da literatura adaptações que pudessem revelar, esteticamente, aquilo que não será talvez jamais totalmente assimilado e compreendido pelo viés da racionalidade. No panorama estético-cultural da Modernidade, encontramos, então, “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o

⁶ BAUDELAIRE. A modernidade, p. 21.

⁷ MARX. *O manifesto comunista*, p. 14.

⁸ Cf. GAGNEBIN. Baudelaire, Benjamin e o moderno, p. 143.

pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.”⁹ Surge, na literatura, uma série de figuras “deslocadas” que visam apresentar a experiência singular da modernidade e desse frágil sujeito moderno.

Mas é difícil imaginar a possibilidade de se definir a arte da vida moderna, pois que “dirigir-se à actualidade, que sentimos como cada vez mais complexa, e traçar-lhe o retrato, a essa actualidade que temos cada vez mais dificuldade em convocar como realidade, em dizer como experiência, ou sequer em configurar como nome”¹⁰, é procurar algo que não quer ser encontrado, que não pode ser encontrado, mas, talvez, tão somente apreendido em alguns de seus muitos desdobramentos. Da mesma forma, pensar o sujeito dessa Modernidade é tarefa igualmente atordoante e inexaurível e, aqui, iremos apenas tocá-lo, esbarrar em algumas de suas tantas feições sem, contudo, pretendermos esgotá-lo.

Pode-se dizer que assistimos ao nascimento do romance moderno no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começam a diluir a mimese e a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro¹¹. Depois da ruptura com a “falsa” cronologia, após se abdicar dos confortos do tempo linear é preciso – mesmo necessário – aventurar-se no labiríntico espaço-tempo. Nota-se, no romance do século XX, uma mudança profunda concernente à estrutura temporal: a narrativa cronológica e bem demarcada cede lugar à sobreposição do tempo ficcional; a cronologia e a continuidade foram, por assim dizer, abaladas, “os relógios foram destruídos”¹² e, dos despojos de suas engrenagens, eis que surge um novo mensurar das horas: o espaço perde relevo na narrativa e a essa diminuição espacial corresponde a exacerbação da sucessão temporal. Tempo e memória são, modernamente,

⁹ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 32.

¹⁰ CRUZ. [Posfácio]. In: BAUDELAIRE. *O pintor da vida moderna*, p. 63.

¹¹ Cf. ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 80.

¹² ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 80.

partes integrantes da confecção do romance, participam de sua arquitetura e são percebidos como componente estrutural, como se procurou demonstrar no capítulo anterior.

O crítico Anatol Rosenfeld, em suas reflexões sobre o romance moderno, lança a hipótese de que “a cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” e que “mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas essas atividades”¹³. Ainda segundo o crítico, essas modificações se ligam todas, de certo modo, à abolição do tempo cronológico e, no romance, tais modificações decorrem do emprego de recursos narrativos destinados a reproduzir a experiência psíquica: “Implicam uma *retificação* do enfoque: o narrador, no afã de apresentar a ‘realidade como tal’ e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional”¹⁴, submergindo junto com a personagem.

Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora também submerge, polifônica¹⁵ e dialogicamente, por sob cada uma das vozes das personagens que narram seus relatos, diluindo a visão perspectivista tradicional. Como a ordem do mundo externo foi posta em dúvida na Modernidade, a ordem significativa da obra também o foi e o narrador do romance de Hatoum vê-se na contingência de abandonar sua sólida posição de eixo ordenador da narrativa e é, assim, dispersado, dissipado em meio à tessitura do texto. É precisamente essa dissipação do sujeito que narra a responsável pelo impacto que o texto de *Relato de um certo*

¹³ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 75-76.

¹⁴ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 84.

¹⁵ Ainda que a polifonia possa, aqui, ser relativizada, uma vez que, ao final do romance, as várias vozes que ocupavam um mesmo nível de enunciação na narrativa serão condensadas na voz da narradora anônima, tal procedimento não desfaz o efeito dialógico que percorre todo o romance, antes, coloca sob suspeita a própria voz “singular” e “autônoma” dessa narradora, perturbando-a.

Oriente causa ao leitor que, uma vez mais, se reconhece e se busca na figura do herói romanesco, convertido, modernamente, em um frágil e desmantelado herói, sem nome, sem biografia, mas, talvez, não muito diferente desse frágil e desmantelado sujeito que lê. No limite, o romance de Hatoum pode ser lido como um paradoxal “monólogo interior-dialogizante” empreendido pela narradora anônima que, para escrever sua carta-relato, precisa ruminar o movimento vertiginoso das diversas histórias que coletou. *Relato de um certo Oriente* – como, de resto, tantos outros romances modernos, parte que são dessa mesma engrenagem que move e é movida pela Modernidade – articula e encena esse novo reconfigurar do sujeito diante do mundo, revelando, na própria construção do romance – narradores múltiplos e instáveis, narrativas descontínuas e pulverizadas, esvaziamento da representação “clássica” – e em sua temática – que privilegia uma certa negatividade –, a fragilidade de instâncias outrora assumidas como incontestáveis e de antemão livres de qualquer perigo, expondo, enfim, a precariedade e a relatividade do humano no mundo moderno.

A frágil “heroína desgarrada”¹⁶ do romance hatoumiano – personagem muito a propósito desprovida de nome e cuja história não se esclarece por inteiro na narrativa, nem a nós, leitores, nem a ela própria, entrelaçada a várias outras histórias e arruinada por lacunas e pelas perturbadoras impressões dessa titubeante narradora – de certo modo faz eco a esse sujeito estilhaçado, que não possui certezas nem ensinamentos a transmitir, mas que apenas consome-se a si mesmo em meio ao tempo acelerado e caótico da Modernidade. Sua aguda consciência quanto a uma temporalidade ininterrupta, sua avidez em tentar reter o instante e em fazer durar o agora sinalizam uma posição dolorosamente ambígua em relação ao espaço-tempo em que habita – posição que é a de todo sujeito que participa do tempo auto-destrutivo

¹⁶ Na feliz expressão de Davi Arrigucci Jr. Cf. [Texto de orelha]. In: HATOUM. *Relato de um certo Oriente*.

da Modernidade –, ao mesmo tempo em que revelam já um certo esvaziamento desse sujeito que se projeta no texto¹⁷.

*

As transformações ocorridas no mundo ocidental e que chegam ao seu ponto máximo no início do século XX, subvertendo a produção artístico-cultural, são analisadas por Walter Benjamin ao longo de toda a sua obra e, de maneira pormenorizada, em seu ensaio “O narrador”¹⁸. Trata-se, para ele, de um questionamento que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin “liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual.”¹⁹ Em outras palavras, foram mudanças processadas nas sociedades e que modificaram o modo como os indivíduos passaram a perceber e a se relacionar com o mundo que impulsionaram transformações na produção e percepção artísticas. Com efeito, na era moderna, não é mais o mundo que prescreve as leis que nossa consciência deve seguir: é esta que formula as leis do mundo, mas as formula a partir das novas e tão desconcertantes perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, através das quais esta percebe e projeta a realidade sensível. A introdução desse complicador temporal que configura o romance moderno surge, pois, como uma necessidade de pôr em dúvida a visão lógica do sujeito cartesiano e, simultaneamente, lançar as frágeis bases do sujeito moderno.

¹⁷ O moderno como perda das referências provocada, dentre outros motivos, pela exacerbação da temporalidade, pode ser visualizado em Baudelaire, Proust, Kafka e outros.

¹⁸ Cf. BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 197-221.

¹⁹ GAGNEBIN. Não contar mais?, p.63.

Relato de um certo Oriente estruturalmente nega o compromisso com as “aparências” do mundo empírico, suas formas espaciais e temporais falsamente colocadas como absolutas pelo senso comum e pelo realismo tradicional e empreende a encenação de um tempo problemático e estilizado. Trata-se mesmo de uma característica fundadora do romance moderno, que se constrói a partir

(...) de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia. Duvidando da posição absoluta da ‘consciência central’, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente.²⁰

O texto literário de Hatoum reconhece essa relatividade das instâncias de espaço/tempo e a complexidade do mundo moderno “através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra.”²¹ Desse modo, o leitor de *Relato de um certo Oriente* é levado a participar da própria experiência temporal que a personagem-narradora, desfeita em tantas vozes dissonantes, experimenta e que se processa na estrutura narrativa do romance, pois não há outra forma de nos aventurarmos no universo ficcional senão através da voz mediadora dos múltiplos e titubeantes narradores que nos apresentam as pegadas desse frágil e errante herói que desejamos seguir e, se esses sujeitos narradores se apresentam demasiado instáveis e plurais em meio ao caleidoscópico tempo moderno, também nós, leitores – ou porque também nós –, experimentamos as mesmas sensações estéticas de velocidade e de instabilidade.

²⁰ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 81.

²¹ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 81.

Nesse primeiro romance²² de Milton Hatoum, a problematização cronológica dos acontecimentos narrados, a irrupção do passado no presente – irrupção do inconsciente no consciente de cada uma das personagens que narram suas histórias –, são expressões formais que visam representar um mundo no qual a continuidade do tempo e o “eu” coerente e superficial já não têm sentido, já não se sustentam, irremediavelmente abalados pelas transformações que vêm se processando e que se consolidam, se afirmam e se potencializam a cada dia. O texto literário aqui discutido anuncia, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, a força e a fragilidade do sujeito em seu gesto rememorativo, seu desejo de volta e a impossibilidade do retorno, o vigor pungente do presente e a sua morte iminente ao ser arrastado por um futuro que, por sua vez, já se faz passado.

A dispersão do tempo ficcional em *Relato de um certo Oriente* implica uma série de alterações que, se não eliminam, indubitavelmente borram a perspectiva do romance realista. Espaço/tempo, cronologia/causalidade são “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.”²³ Pois bem, nesse processo de desmascaramento “foi envolvido o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance”²⁴ e “o indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção.”²⁵ É claro que, sobretudo agora que alcançamos já o século XXI, assistimos a empreendimentos literários muito mais radicais quanto à problematização da questão temporal e à auto-referencialização narrativa nos romances contemporâneos – os quais alguns preferem chamar “pós-modernos” –, mas não nos parece que o romance hatoumiano apresente esse grau de

²² É interessante assinalar que, em seus dois romances subsequentes – *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005) –, Milton Hatoum manteve essa certa dispersão da subjetividade, ainda que não tão bem realizado e violento quanto em *Relato de um certo Oriente*, mas indicando, mesmo assim, que o narrador único, “sujeito-senhor-da-narrativa”, não teria vez no universo ficcional do autor.

²³ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 85.

²⁴ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 85.

²⁵ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 86.

radicalização no que se refere à referencialidade e plasticidade das personagens, muito menos que estas se aproximem daquelas dos romances de Beckett que, ainda segundo Rosenfeld, chegam a “mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, ‘não-figurativo’, da língua.”²⁶

É um pouco mais adiante em suas considerações que Rosenfeld toca em um ponto nerval de nossa hipótese de análise:

Partimos, para forçar a analogia com a pintura, de alterações ‘técnicas’ que acabaram por resultar numa verdadeira desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual. No entanto, chegados a este ponto, é justo acentuar que o processo talvez tenha sido inverso ou interdependente. O que se afigurou como resultado de desenvolvimentos ‘formais’, talvez tenha sido em verdade ponto de partida ou parte inerente desses desenvolvimentos. Talvez fora básica [sic] uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria narrativa da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência.²⁷

A despeito de alguns excessos praticados por Rosenfeld no decorrer do seu longo ensaio e que o distanciamento histórico nos permite perceber, sua formulação expressa no trecho acima é contundente e esclarecedora daquilo que defendemos aqui em relação à nova configuração do sujeito e às conseqüentes alterações da estrutura romanesca, não por ser o romance uma espécie de “espelho” a refletir a realidade, mas por ser a arte “expressão”²⁸ do real: o sujeito

²⁶ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 86.

²⁷ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 86.

²⁸ Como sugere Walter Benjamin, essa *expressão* aproxima-se do trabalho do sonho, que, assim como a arte, seria também a representação de algo, mas uma representação por deslocamentos e condensações e não por reflexo ou espelhamento.

que modernamente escreve está também ele imerso no próprio bojo da Modernidade, compartilhando de suas mudanças, dúvidas e inquietações.

No romance tradicional, até o século XIX, a configuração das personagens era assegurada e a perspectiva se desenvolvia em meio a um tempo ficcional cronologicamente distribuído, sendo os retrocessos temporais devidamente marcados como tais no interior da narrativa. O narrador, ainda que, por vezes, não se manifestasse acentuadamente, permanecendo “oculto” por detrás da obra, como se esta se auto-narrasse, impunha-lhe uma configuração tal que é como se o mundo ali encenado se formulasse a partir de uma consciência acima ou exterior ao contexto narrativo. O “eu” encenado nestes romances, ainda quando se dispõe a narrar sua própria história, permanece distanciado dos acontecimentos passados: o “eu” que narra e o “eu” narrado estão separados, permanecem a uma distância segura um do outro para que o “eu” narrador possa estabelecer sua visão perspectivada. No dizer de Rosenfeld: “O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador.”²⁹

Em *Relato de um certo Oriente*, o “eu” que narra e o “eu” narrado se confundem, pois, neste tipo de romance, o mundo já não é mais objeto, mas vivência subjetiva. O enredo, então, se passa no íntimo da narradora anônima, que se desdobra, se multiplica, dando origem a perspectivas borradas, criando personagens até certo ponto esvaziadas de uma subjetividade que antes lhes conferia “peso”, dando ensejo a narrativas dispersas, visto que a cronologia se funde no tempo experienciado e o passado é, a todo momento, atualizado pelas reminiscências de cada um dos sujeitos que narra. Estando a narradora anônima profundamente imersa na situação narrada e não fora dela, não há a distância que possibilita uma visão perspectivada claramente definida³⁰.

²⁹ ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 92.

³⁰ Cf. ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*, p. 92.

Nas considerações aqui desenvolvidas, tomamos com certa cautela algumas das hipóteses e justificativas levantadas por Rosenfeld ao longo de seu ensaio – cautela que o próprio crítico solicita ao leitor ao final de sua exposição –, mas é certo que suas discussões e idéias referentes às imbricações entre as transformações sociais da Modernidade e suas ressonâncias na arte moderna são pertinentes e proveitosas, sobretudo quando de suas análises acerca dessa tendência do romance moderno que se mostrou frutífera e recorrente ao longo de todo o século XX e da qual *Relato de um certo Oriente* participa.

A condição do sujeito narrador e a questão do sentido da enunciação sugerem ainda que uma certa percepção da transitoriedade e esfacelamento do tempo e do ser parece realizar-se por meio dessa escrita encenada pela narradora anônima. No já referido texto em que articula as considerações de Bergson sobre tempo e memória e a obra de Proust, Franklin Leopoldo e Silva³¹ discute um modo de percepção da realidade diferente do até então adotado pela Filosofia. Segundo ele, a Filosofia “partiu do princípio de que o que há de substancial na realidade é o que ela tem de imóvel e de imutável, e esses deviam ser então os pontos de partida para o conhecimento.”³² Tudo isso se modificaria radicalmente, afirma Silva, se considerássemos que o que a realidade tem de substancial é a sua mobilidade e a sua temporalidade:

O ser, o que verdadeiramente existe, são mobilidade e mudança, ou seja, temporalidade, e não objetos que permanecem. Dito paradoxalmente: o ser é devir, isto é, contínuo fluxo temporal, que apenas acidental e artificialmente pode ser visto como ponto imóvel ou posição fixa no tempo.³³

Contudo, essa percepção do “ser enquanto devir” não é facilmente alcançada, pois a nossa capacidade perceptiva está estruturada de modo a voltar sua atenção à realização da práxis,

³¹ Cf. SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 141-154.

³² SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 144.

³³ SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 144.

tendo por finalidade mais imediata o domínio do real a fim de poder transformá-lo conforme as necessidades humanas:

O real é a disponibilidade instrumental pela qual as coisas se dispõem para nós em vista do uso que podemos fazer delas. A atenção mantém nossa consciência perceptiva e intelectual ligada aos aspectos instrumentais do real. Trata-se de uma tensão e de um esforço continuamente desenvolvido para que o homem continue na posição de senhor das coisas e de usuário da natureza.³⁴

É, portanto, impossível perceber o inusitado do “ser enquanto devir”, enquanto temporalidade, se o sujeito permanecer imerso no já dado do hábito, pois a devoção perniciosa ao hábito paralisa nossa atenção, anestesia nossa percepção³⁵.

Silva se interroga, então, sobre o modo de possibilitar essa aproximação do caráter substancialmente temporal da realidade, já que a percepção e o intelecto não são suficientes para fazê-lo; recorre a Bergson, que postula que o equívoco das teorias filosóficas foi terem abandonado a percepção quando se demandava, na verdade, alargá-la e aprofundá-la. Essa percepção expandida a encontramos, afirma Silva, na arte: a arte prova que é possível dar à percepção o caráter que ela não apresenta quando do nosso trato costumeiro e cotidiano com o mundo.

Nesse movimento progressivo de alargamento da percepção do tempo segue o sujeito narrador do romance hatoumiano ao se debruçar sobre o exercício demorado da escrita. Ao tentar redigir sua carta-relato e ter de se haver com sua débil condição narrativa, com sua incapacidade de controlar autoritariamente a narração, a narradora anônima terá que abdicar desse “esforço continuamente desenvolvido para que o homem continue na posição de senhor das coisas e de usuário da natureza”, vencida pelo vazio da linguagem e da memória, e

³⁴ SILVA. Bergson e Proust: tensões do tempo, p. 146.

³⁵ Cf. BECKET. *Proust*, p. 19.

encontrará, então, o relaxamento dessa tensão – que é, precisamente, a condição da arte, condição da escrita.

Se, como vimos, a própria vida não mais nos apresenta um arranjo de certo modo estável, essa fluidez e instabilidade talvez possam ser “contidas” ou confrontadas pela criação literária, pelo gesto da escrita. Nesse sentido, a obra literária se ergue como aquilo que dura, que atravessa e que permanece³⁶, em oposição ao transitório e à finitude da vida empírica, à perecibilidade do sujeito: “O ofício do escritor é de criar esse antídoto precioso contra a fugacidade da vida e a voracidade do tempo.”³⁷ Não por acaso, essa convicção está no cerne das obras que muitos consideram como inauguradoras da literatura moderna: encontramos-la tanto nos poemas de Baudelaire quanto nas narrativas de Proust – ou, em Língua Portuguesa, tanto nos poemas quanto nos textos em prosa de Fernando Pessoa –, como um indício de que à aceleração vertiginosa de nossa relação com o tempo na era pós-industrial corresponde a necessidade, por parte do sujeito, de uma lenta resposta que lhe sirva, a um só tempo, de “assunção” – como ato de “assumir” algo – e “anteparo” a esse mesmo tempo devorador:

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 enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno.³⁸

Só após ser levada para a clínica psiquiátrica é que a narradora irá assumir seu compromisso com a escrita. Ali, para se “divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a

³⁶ Nessa perspectiva, é significativo constatar que nos três romances que compõem a obra de Milton Hatoum, após o esfacelamento e degradação a que as histórias e personagens convergem, a escrita materializada é o que irá permanecer: uma carta-relato no primeiro romance, escritos reunidos pelo narrador em *Dois irmãos* e, em *Cinzas do Norte*, uma longa carta que irá se juntar a uma segunda.

³⁷ GAGNEBIN. Baudelaire, Benjamin e o moderno, p. 146.

³⁸ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 135.

representação algo em suspense”³⁹, ela passará a contar “sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias”⁴⁰ da própria vida. Mas, como veremos a seguir, esse “antídoto contra o real” supõe, ao mesmo tempo, o esvaziamento da subjetividade e o encontro da narradora com a escrita será, conseqüentemente, um encontro com sua condição de finitude. A “salvação” que a arte/escrita anuncia está a esse preço: perder-se, deliberadamente, para a morte.

Benjamin, como demonstrou Jeanne Marie Gagnebin, busca, a partir dos exemplos privilegiados de Baudelaire e, num segundo momento, de Proust, elucidar “as ligações essenciais entre escrita e consciência do tempo (e da morte).”⁴¹ Acompanhando Gagnebin, afirmamos que é essa relação específica que delinea a concepção benjaminiana de modernidade: para ele, o que caracteriza a literatura moderna é, precisamente, sua ligação privilegiada com a temporalidade⁴² e a morte, sua anunciação e simultânea tentativa de dela se desvencilhar. A batalha contra o tempo devastador da modernidade é, conforme nos sugere a narradora de *Relato de um certo Oriente*, uma luta já de antemão perdida. Mas o lento e detido gesto da escrita – seja este gesto empreendido pela narradora anônima de Hatoum, pelo narrador proustiano ou por tantos outros da modernidade literária –, ao mesmo tempo em que narra o trabalho destruidor do tempo e anuncia a chegada inadiável da morte, empreende um certo deslocamento que é, precisamente, aquilo que cada um desses frágeis heróis da modernidade procura tão avidamente: uma outra possibilidade de se inscrever no tempo – de escrever o tempo –, uma outra possibilidade de escrita da história.

³⁹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 161.

⁴⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 161.

⁴¹ GAGNEBIN. Baudelaire, Benjamin e o moderno, p. 141.

⁴² Certamente que esse sentimento agudo de transitoriedade e inconstância que presenciamos na era moderna podia já ser detectado em outras épocas, particularmente na época barroca, mas essa consciência da efemeridade da vida opunha, então, a eternidade divina à transitoriedade humana. O que parece ser próprio da Modernidade é que esse horizonte teológico não pode mais ser percebido como estável e agora assistimos ao seu irrevogável desmoronamento.

3.2 O halo da morte

“...mas na fala reticente de todos, o que sobressaía era um halo de morte.”
(HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, p. 30).

O texto de *Relato de um certo Oriente* encena todo um universo que se desmancha em uma impossibilidade: a casa morre como as personagens morrem, como um mundo morre. As fronteiras entre interior e exterior, entre casa e mundo confundem-se e o que era essencialmente particular e privado apresenta-se como público e universal. O desmoronamento da casa ecoa sobre um mundo arrasado pelo processo de modernização, sobre uma cidade destruída pelo despertar da modernidade e seu violento e avassalador modo de atuação. A narradora anônima que regressa a Manaus, após quase vinte anos, não mais reconhece o espaço de sua infância:

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 imundícies, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalado da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia de tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que aparecem durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos.⁴³

Perambulando pelas ruas da cidade, a personagem sente-se uma estranha nesse mundo separado do seu por um abismo e, nos olhares das pessoas que a observam passar, ela reconhece que essa estranheza é mútua:

⁴³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 124.

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui.⁴⁴

Percebe-se nessa imagem um permanente desentendimento, um contínuo desajuste entre o espaço e o tempo, entre o sujeito e o mundo, desajuste que a temporalidade acelerada da Modernidade tratou de acentuar.

As personagens do romance hatoumiano estão, todas, marcadas por um sinal de finitude: a morte trágica da menina Soraya reverbera por toda a casa, ecoa na memória das personagens, ressoa, enfim, por todo o texto:

Eu, pasmada, olhando para a rua, e aquele baque surdo que parecia flutuar no vapor emanante [sic] das pedras cinzentas (...). Da rua, do portão do Quartel, da praça, das casas vizinhas, vi muitas pessoas correndo na direção do impacto. (...). Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância.⁴⁵

A morte de Soraya Ângela, ainda criança, irá marcar a narradora anônima, imprimindo nela um sinal de impossibilidade e finitude que permanecerá por toda a narrativa. Ela jamais irá se livrar dessa dor inominável e sua escrita silenciosa será seu único modo de assimilação da morte, será seu modo tão particular de morrer, pois que o sujeito que escreve é precisamente aquele que possui consciência da finitude, aquele que estabelece uma “relação antecipada com a morte.”⁴⁶

⁴⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 123.

⁴⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 16-17-21.

⁴⁶ BLANCHOT. *A morte possível*, p. 90.

Emir, irmão mais novo de Emilie, também caminha para a morte: carregando nas mãos uma enigmática orquídea vermelha, ele se lança nas águas escuras do Negro e seu suicídio repercute de forma devastadora sobre a irmã:

Sem olhar para ninguém, com as mãos coladas nos ouvidos e a cabeça jogada para trás, ela desatou a falar e (...) os olhares se concentraram nela. Os curiosos que tagarelavam passaram a sussurrar e calaram de vez, pois Emilie soltou um berro incompreensível a todos, exceto ao irmão, que tentou imobilizá-la com os braços; mas o gesto desencadeou uma série de contorsões [sic] e os corpos pareciam lutar contra algo exterior a eles. Permaneceram assim por alguns segundos. Depois Emilie curvou o corpo para conter os movimentos, e estacou na posição de um caramujo, quase deitada na plataforma metálica.⁴⁷

A morte voluntária⁴⁸ que o suicídio da personagem figura atesta sua recusa em ver a outra morte, aquela que não se apreende, que jamais se atinge, a não ser, via escrita: sua atitude sela uma espécie de “aliança com a morte visível para excluir a invisível”⁴⁹, a mesma aliança que Samara Délia, mãe da pequena Soraya, estabelece quando de sua atitude voluntária de abandonar a casa e isolar-se em algum lugar onde ninguém jamais a pudesse encontrar.

Há, finalmente, a emblemática morte de Emilie⁵⁰, que só nos será revelada nas últimas páginas do romance, adiada até o último instante por um silêncio que, como foi já dito, sustenta toda a narrativa. Após caminhar pela cidade onde vivera toda sua infância, a narradora regressa a casa na esperança de que Emilie tivesse já voltado da sua provável ida ao mercado. É Hindié Conceição, vizinha e amiga de Emilie há pelo menos meio século, que encontra a matriarca, agonizante, ao pé da guarita do telefone:

Hindie gritou ao divisar uma ardósia do piso mais encarnada que as outras; a mancha ainda se alastrava ali, bem junto ao pé dos anjos de pedra (...). Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos

⁴⁷ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 65.

⁴⁸ Cf. BLANCHOT. *A morte possível*, p. 104.

⁴⁹ BLANCHOT. *A morte possível*, p. 104.

⁵⁰ Tão emblemática e significativa que o título da edição alemã – *Emilie oder Tod in Manaus [Emilie ou morte em Manaus]* – põe lado a lado o nome da personagem e essa espécie de “espírito tutelar” do romance: a morte.

cabelos dela; o auricular sumia na sua mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos.⁵¹

É também ela quem cuida de afastar a narradora do local, quando esta regressa de sua caminhada pela cidade, afastando-a, assim, do espectro materializado e doloroso da morte:

O seu gesto desesperado e decidido me fez entender que eu não devia entrar na casa, que me afastasse dali, pois tudo estava perdido. (...) fiquei pensando no gesto de Hindié, que não me deixara entrar na casa enlutada. Para que atravessar a rua, se além do portão reinava o rumor de curiosidade e dor, tantos olhares turvos diante da morte?⁵²

Para que atravessar a rua se para além do portão há apenas a dor da impossibilidade? A dor desencadeada pela morte faz-se de tal forma manifesta que não pode ser presenciada: “Preferi não sair do carro, a fim de permanecer à margem da cerimônia fúnebre (...). Só no dia seguinte retornei para visitar o jazigo”⁵³, diz a narradora, que prefere só “chegar no fim de tudo, após o enfado do adeus”⁵⁴, observando, de longe, o séqüito. Veja-se como as mortes figuradas no romance não se reduzem à sua dimensão física, mas concorrem para configurar o halo de finitude e de dispersão da subjetividade que perpassa toda a narrativa. É, pois, a partir dessas mortes que um índice de negatividade irá se alojar e se alastrar pelo texto, esvaziando o “peso” da subjetividade e alcançando, inclusive, o próprio ato de narrar.

A questão do sentido da enunciação em *Relato de um certo Oriente* concentra-se na dimensão metalingüística do romance, com um sujeito simulando o próprio ato de escrever. A narradora hatoumiana insiste nesse exercício mortificante da escrita: a princípio, não se preocupa ou não se decide por um gênero ao qual se aliar, a escrita basta-se por si só, importa apenas o ato de escrever, e ela, então, constrói um texto *sui generis*:

⁵¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 138.

⁵² HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 136.

⁵³ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 157.

⁵⁴ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 156.

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 granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome.⁵⁵

Esse primeiro relato, escrito às vésperas de sua saída da clínica psiquiátrica na qual fora internada, atesta duas dimensões imprescindíveis do romance e já estudadas em nossa análise: a dimensão da instabilidade e arruinamento da memória/tempo e a dimensão do arruinamento da própria linguagem, metalingüisticamente debatida no interior do próprio texto. Não gratuitamente, essa escrita inicialmente amorfa irá naturalmente se desenvolver e encontrará sua forma numa carta-diário.

A narradora anônima escreve ao irmão para lhe revelar, “numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida, que Emilie se foi para sempre”⁵⁶. Essa carta rememora/recupera o arruinamento de sua própria história, evidenciando que a escrita, portanto, ao mesmo tempo que é uma convivência com a morte e que descreve a perecibilidade de todas as coisas, pereniza algo: “A escrita descreve o trabalho do tempo e da morte, mas, ao dizê-lo, luta igualmente contra ele.”⁵⁷ Essa escrita tão particular é também e inegavelmente uma escrita à procura da origem, origem há muito soterrada sob os escombros de um passado de perdas e de desencontros; é nessa carta-relato que o passado se presentifica e se atualiza. Essa escrita revela-se, pois, intransitiva: ela é, a um só tempo, tentativa e fracasso, impossibilidade de escrever e escrita da impossibilidade⁵⁸.

⁵⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 163.

⁵⁶ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

⁵⁷ GAGNEBIN. Alegoria, morte, modernidade, p. 61.

⁵⁸ Há um paralelismo significativo entre a narradora de *Relato de um certo Oriente* e os demais narradores dos romances de Hatoum: todos eles estão simultaneamente dentro e fora de seu núcleo familiar, são sujeitos sempre algo deslocados que, tomados por esse desejo do passado que é a memória, assumem a tarefa de narrar suas histórias conturbadas, num exercício duplamente árduo de rememoração e escrita.

Funcionando como uma interpolação do próprio romance, essa carta-relato atesta uma certa impossibilidade de transmissão de qualquer experiência, ou, antes, esses dois textos paralelos afirmam uma única e mesma convicção: a de que “a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória”⁵⁹, como dirá Jeanne Marie Gagnebin acerca de alguns textos da modernidade. É no e sobre o fracasso que essa personagem escreve: fracasso de sua busca por Emilie, de seu retorno pretensamente redentor ao passado. Diante do malogro de uma narração tradicional das histórias compiladas, a narradora decide, então, fazer sua própria voz pairar sobre as demais vozes, mas também a sua voz narrativa mostra-se demasiado frágil, debatendo-se continuamente entre a lembrança e o esquecimento, entre “a hesitação e os murmúrios do passado”⁶⁰, entre o que pode ser dito e o que só se diz como silêncio.

O processo de escrita da narradora, seu internamento em uma clínica psiquiátrica e a conclusão de sua carta-relato representam, no texto, experiências de morte: pela escrita há todo um aprendizado da dor, todo um aprendizado de como se morre. A narradora irá reconstruir o seu passado atravessado por sucessivas mortes e, nessa travessia, experienciar a sua própria morte simbólica. A escrita é aqui percebida como algo que constitui o sujeito: “Escrever muda-nos. Não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos”⁶¹, nos diz Maurice Blanchot.

Essa “aptidão para morrer contente”⁶² que a narradora anônima demonstra indica que a relação do sujeito com o mundo está, desde já, quebrada⁶³, significa, portanto, que há um desajuste irreparável do sujeito em relação a esse mundo, em relação ao Outro e, em última

⁵⁹ GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 70.

⁶⁰ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 166.

⁶¹ BLANCHOT. A morte possível, p. 86.

⁶² KAFKA apud BLANCHOT. A morte possível, p. 86.

⁶³ Cf. BLANCHOT. A morte possível, p. 89.

instância, do sujeito em relação a si mesmo⁶⁴. Tal desajuste manifesta-se no desamparo que perpassa as existências das personagens, desamparo que se coloca como algo próprio da condição humana. Durante o tempo em que a narradora permanece na clínica, percebe-se que o que esse “morrer contente” exprime é, justamente, o esvaziamento voluntário da subjetividade, quando o sujeito assume para si a morte e a dispersão:

Às vezes recebia a visita de minha amiga, para quem contava o meu dia-a-dia, a conversa com os médicos, e os relatórios que escreviam depois de observar meus gestos, meu olhar, as pessoas a quem me dirigia (...). Miriam estranhava o fato de eu não sair dali o quanto antes; ela se incomodava quando lhe pedia para sentar no pátio, e estremeia ao ver as duas beatas que se acercavam com os olhos arregalados e se ajoelhavam à nossa frente, segurando nas mãos um terço de contas transparentes. “O que te atrai para continuares aqui?”, me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas preferi dizer que estava pensando numa viagem.⁶⁵

A atitude que a personagem manifesta nessa passagem expõe sua decisão de “ser sem ser”, que é, no fim, a possibilidade da morte.⁶⁶ A narradora não se recusa a encarar o rosto da morte, antes, lança sobre ela um olhar de Orfeu, entregando-se deliberadamente à “morte possível”. Sua indiferença em relação ao mundo exterior, às pessoas, à vida que transcorre imperturbável do outro lado dos muros da clínica lança, ainda, uma pergunta: morro eu mesmo ou é sempre o outro – os objetos, as casas, os sujeitos, o tempo – que morre em mim?⁶⁷

O texto de *Relato de um certo oriente* se articula, então, sobre essa “pulsão de morte”, essa linha de desenvolvimento da arte que se opõe a uma outra, àquela que deriva da pulsão lúdica⁶⁸. O romance encena uma certa manifestação da dor e da melancolia, da perda como

⁶⁴ Interessante, nesse sentido, o comentário do escritor sobre o que ele considera uma motivação possível da escrita: “Tenho a impressão de que alguém escreve porque se sente de alguma maneira ‘fora do lugar’”. Cf. 10 passeios pelos bosques da ficção, p. 360.

⁶⁵ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 161-162.

⁶⁶ Cf. BLANCHOT. *A morte possível*, p. 93.

⁶⁷ Cf. BLANCHOT. *A morte possível*, p. 95.

⁶⁸ Cf. BARRENTO. *Receituário da dor para uso pós-moderno*, p. 74.

estímulo à escrita e à narração, cuja presença nas literaturas moderna e contemporânea é inegável. Busca-se, pela escrita, algum sentido em meio às coisas que caem, que se perdem, em meio ao tempo que se esfacela e que tudo dispersa; é, portanto, uma narrativa da dor como valor afirmativo, pois sua positividade encontra-se, precisamente, na possibilidade de construção de uma história por meio do trabalho laborioso com a memória e a linguagem. Nesse caso, como, certamente, em muitos outros, “a nossa pós-modernidade literária e artística cria espaços em que a dor é, não excluída, não travestizada nem espectralizada, mas serenamente convocada”⁶⁹, mostrando como a dor e a morte são uma parte inalienável da condição humana.

A narrativa se ergue sobre a égide da morte e da negatividade, morte que não é apenas tema, mas, muito mais, uma forma, um modo de contar: nenhum ensinamento surge desse emaranhado de histórias fragmentariamente rememoradas pela narradora em conjunto com tantas outras vozes que se sucedem em meio à narrativa. Todas elas enunciam fragmentos dispersos de um passado que nunca se elucida por completo. Nenhum ensinamento, nenhum aprendizado, nenhuma mensagem edificante, nenhuma transmissão de uma verdade épica se anuncia na voz desses tantos narradores; em vez de prodigalizar seus conselhos, esses sujeitos comunicam, todos, a sua mais completa desorientação [*Ratlosigkeit*]⁷⁰, expondo, portanto, a perda da experiência [*Erfahrung*]:

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

⁶⁹ BARRENTO. Receituário da dor para uso pós-moderno, p. 81.

⁷⁰ Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era o outro lugar da solidão e da loucura.⁷¹

O conselho [*Rat*] dado pelos narradores é, assim, um “conselho às avessas”, um “desaconselhamento”⁷², pois que não transmite nenhum ensinamento útil, mas apenas certifica a desintegração de todas as coisas: da “verdade”, da memória, do tempo uniforme, dos espaços e, principalmente, dos sujeitos. Essa narrativa que se erige sobre o arruinamento certifica a ausência de uma totalidade de sentidos: o sujeito não tem mais nenhuma mensagem definitiva para comunicar, mas apenas fragmentos – tão esparsos e tão provisórios que fazem ruir a (pretensa) identidade do sujeito e a (falsa) univocidade da palavra⁷³.

Todos os narradores, sem exceção, estão, de alguma forma, envolvidos por esse halo que vem da morte. A *mort douce*, representada na narrativa tradicional, é passagem para a transcendência, para a redenção. Não há lugar para essa morte na narrativa moderna: a experiência [*Erfahrung*] – da qual Walter Benjamin nos fala em mais de um de seus textos – cede lugar à mais absoluta vivência [*Erlebnis*] no/do vazio; como ele próprio anunciou: “as ações da experiência estão em baixa”⁷⁴. Não há aqui, como em Scherazade, nenhum horror ao vazio e à morte, ao contrário: ele é o espaço onde a narrativa se funda, é nele que se forjam todas as histórias que constituem essa carta-relato. As personagens, as relações interpessoais, os espaços – notadamente as casas, como se procurou demonstrar – e até a própria narração estão, todos, inscritos sob o signo da finitude, da dispersão.

Uma forma cede lugar a outra, como sempre se deu na literatura, em todos os tempos, desde o início. A dispersão da linguagem atesta a impossibilidade de narrar à maneira do romance tradicional; é, portanto, da “morte” de um certo modo de narrar e do conseqüente

⁷¹ HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 160.

⁷² O termo *Ratlosigkeit*, que Jeanne Marie Gagnebin traduz por “desorientação” ou “falta de conselho”, significa, literalmente, “desaconselhamento”.

⁷³ Cf. GAGNEBIN. [Prefácio]. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 18.

⁷⁴ BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 114.

surgimento de um outro que estamos falando. A impossibilidade da narração tradicional exige a construção de uma nova história⁷⁵ que se fundamenta e se realiza, como vimos, em meio ao esvaziamento da subjetividade, em meio à negatividade e seus tantos desdobramentos:

O fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social, sofreu no decorrer do século XIX, transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana – e (...) à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência do tempo portanto.⁷⁶

Morrer deixa de ser algo natural, tornou-se uma falha a ser corrigida. O aprimoramento das estratégias sociais de higiene e das técnicas de medicina produziram, ainda segundo Benjamin, um

“efeito secundário que talvez tenha sido seu objetivo principal, embora inconsciente”: subtrair os vivos ao olhar dos moribundos e a morte ao olhar dos vivos. Ora, se morrer e narrar têm entre si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos. Não se sabe mais contar e (...) acontece também que não se consegue mais morrer. Seguindo essas indicações de Benjamin, podemos então arriscar a hipótese de que a construção de um novo tipo de narratividade passa, necessariamente, pelo estabelecimento de uma outra relação, tão social como individual, com a morte e o morrer.⁷⁷

Como destacou João Barrento, “perdeu-se nas sociedades contemporâneas a capacidade de luto, esta exilou-se para uma exígua região onde só alguns dão por ela, a da arte”⁷⁸. Expulsa da sociedade, a dor emigrou para o espaço literário e de outras manifestações artísticas: “a morte não era tão comum, não era um nada: um enterro era um acontecimento distinto; alguém nascia com festas, alguém fechava os olhos, e tudo passava a ser cerimonioso, com elegância”, recorda-se, com nostalgia, Adamor, coveiro que cuidou do jazigo de Emilie. Num

⁷⁵ Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 65.

⁷⁶ GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

⁷⁷ BENJAMIN apud GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 74.

⁷⁸ BARRENTO. Receituário da dor para uso pós-moderno, p. 72.

tempo que tende cada vez mais a excluir a dor e o luto, o eu capaz de dor é um sujeito desamparado, despido, mas empenhado numa busca do elementar e de si, dessa parte perdida de si próprio⁷⁹. É a dispersão e a morte do sujeito que possibilitam, pois, a emergência dessa nova narratividade à qual Michel Foucault chamará “a linguagem do exterior”: a ficção contemporânea enuncia o pensamento fora de toda a subjetividade, na sua titubeante e movente exposição do “falo” – se o “penso” conduzia a uma certeza indubitável do “eu” e de sua existência, o “falo”, ao contrário, “afasta, dispersa, apaga esta existência e não conserva dela mais do que a sua citação vazia”⁸⁰.

A ficção moderna – ao menos esta da qual estamos tratando, esta que se alimenta do vazio da morte – nos adverte da necessidade de uma demorada permanência nesse *no mans'land* narrativo, nesse “avesso do nada”, como tão bem dirá Walter Benjamin a propósito de Kafka.⁸¹ No caso de *Relato de um certo Oriente*, a linguagem trabalha em prol da dispersão e da morte e, nesse trabalho de dar forma àquilo que se desfaz, acaba por manifestar mais radicalmente a finitude humana – afinal, a linguagem é, ela própria, “uma potência de morte, já que dar um nome às coisas é anulá-las em sua existência real”⁸², o que equivale a dizer que, quando eu falo, é a morte que fala em mim⁸³, é seu halo que me envolve e sou eu que, simultaneamente, torno o seu vazio ainda mais espesso. Para o texto literário aqui revisitado, bem como para boa parte da ficção moderna, pouco importa essa estranha autofagia da linguagem: a narradora do romance de Hatoum prossegue em sua escrita rememorativa a despeito da constatação do duplo fracasso de seu intento; com esse gesto, essa frágil heroína sem nome parece querer afirmar que, na Modernidade, escrevemos “para

⁷⁹ Cf. BARRENTO. Receituário da dor para uso pós-moderno, p. 72.

⁸⁰ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 15.

⁸¹ Cf. BENJAMIN apud GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

⁸² DASTUR. *A morte*: ensaio sobre a finitude, p. 116.

⁸³ Cf. BLANCHOT apud DASTUR. *A morte*: ensaio sobre a finitude, p. 116.

descrever não só aquilo que tem a pretensão de durar, mas, sobretudo, aquilo que, desde sempre, pertence à morte”⁸⁴.

A literatura moderna compreende, assim, de forma inaugural, essa dual e ambígua relação de luta e de convivência entre escrita (linguagem) e morte (esvaziamento da subjetividade): somos destruídos pelo tempo e, contudo, é somente em meio a ele que nossas construções individual – a escrita – e coletiva – a obra – são possíveis. É preciso ressaltar que, por outro lado, a Modernidade são muitas e que a que aqui estamos considerando é essa que privilegia o esvaziamento da tradição, da subjetividade, das certezas e da mimese, narrativas que, como *Relato de um certo Oriente*, irão estabelecer um litígio com todas as coisas: a história, o tempo, a “verdade”, a escrita, até alcançar, enfim, o próprio sujeito, que doravante não será mais que um estilhaço no esgarçar do texto ficcional: um sujeito arruinado e sem nome.

⁸⁴ GAGNEBIN. Alegoria, morte, modernidade, p. 61.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso percurso junto à porosidade da linguagem e ao labiríntico tempo da memória apresentados no romance de Milton Hatoum intentou evidenciar uma instabilidade detectada no texto, instabilidade que, ao fim e ao cabo, parte da própria condição desse frágil sujeito narrador encenado em *Relato de um certo Oriente*.

O capítulo primeiro buscou empreender uma análise minuciosa das possíveis motivações textuais para uma linguagem que se apresenta de forma notadamente instável, explicitando seu caráter precário e lacunar que a aproxima da memória e que é simbolicamente representado pelo silêncio. Partindo-se da hipótese de que tal instabilidade materializa-se no índice silencioso que perpassa todo o romance, afetando tanto personagens quanto a própria narração, investigou-se cada um dos “espaços” de manifestação desse silêncio. Essa opção pelo silêncio parece-nos, como procuramos demonstrar, historicamente recente: como o espaço vazio tornou-se, de forma evidenciada, parte da pintura e da escultura modernas, como os intervalos silenciosos parecem ser agora tão importantes nas composições musicais, assim também os espaços vazios na linguagem de narrativas como a de *Relato de um certo Oriente* parecem indispensáveis ao complemento da obra ficcional. Tentou-se, ainda, demonstrar que esse silêncio talvez represente – para o romance em análise como para grande parte da ficção moderna – a suspeita de que “falar é dizer menos”¹, como afirmou Steiner, ou de que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”², como declarou Ludwig Wittgenstein. E para tentarmos iluminar, ainda que de maneira tênue, essa questão, convocamos o filósofo e o seu *Tractatus* sobre a linguagem/silêncio às nossas considerações.

O segundo capítulo constrói-se sobre o conceito benjaminiano de *conselho*, por nos parecerem frutíferas as relações possíveis entre a abertura constitutiva e enigmática do conceito e a dimensão fragmentária, incompleta e igualmente “enigmática” que está na base de toda memória. Procedeu-se à investigação e análise do caráter dispersivo e lacunar da

¹ STEINER. O poeta e o silêncio, p. 68.

² WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 281, aforismo 7.

memória apresentada no romance, seus desdobramentos e significações: a dimensão memorialística da narrativa, a instabilidade e multiplicidade dos personagens-narradores, as potencialidades e impossibilidades colocadas ao sujeito que rememora, a utilização da memória e do vazio que a arruína como estratégias narrativas. Nesse ponto de nossa análise uma outra idéia benjaminiana ganhou relevo, já que as *ruínas* tanto apontam para a destruição apresentada na narrativa quanto impõem uma certa permanência residual daquilo que já se desfez.

O capítulo final põe em cena aquele que já se insinuara nos capítulos anteriores: o sujeito ficcional, origem e fim de uma linguagem e de uma memória instáveis e agônicas. Buscou-se esboçar alguns traços determinantes desse sujeito apresentado no romance, destacando-se o caráter de finitude e de dispersão que o distingue, sua estranha e ambivalente relação com a linguagem e a morte. Concedendo um olhar – a princípio mais geral – às transformações contextuais observadas na Modernidade e no romance moderno e, em seguida – numa perspectiva mais fechada –, ao romance objeto deste estudo, buscou-se levantar algumas hipóteses e desenvolver algumas considerações acerca das estratégias narrativas empreendidas por Milton Hatoum em sua ficção de estréia. Com esse movimento composto, esperamos ter conseguido pontuar algumas questões de ordem mais geral que, no entanto, pareceram-nos importantes para ampliar as discussões e propostas acerca dos mecanismos e processos de construtividade textual de que o autor se vale para construir seu universo ficcional e para apresentar esse frágil sujeito que dele participa, assim como esperamos ter conseguido, nesse mesmo movimento, refletir sobre algumas das características estéticas de *Relato de um certo Oriente* que nos pareceram merecedoras de comentário. E, como comentários que são, as análises aqui desenvolvidas permanecem abertas e instáveis, incompletas e insuficientes, como a linguagem e a memória daquele que tencionou empreendê-las.

BIBLIOGRAFIA

1. AGOSTINHO, Santo. O homem e o tempo. In:_____. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 309-340. (Coleção Os Pensadores).
2. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. [Texto de orelha]. In: HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
3. AUERBACH, Erich. A meia marrom. In:_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 471-498. (Coleção Estudos).
4. BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec Français*. 26. ed. Paris: Hachette, 1963. p. 1308-1309.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1998.
6. BARRENTO, João. Que significa “moderno”? In:_____. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 11-45.
7. BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In:_____. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 69-82.
8. BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In:_____. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 13-25.
9. BARTHES, Roland. Imagem. In:_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 15. ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000. p. 188-190.
10. BAUDELAIRE, Charles. A modernidade. In:_____. *O pintor da vida moderna*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Ed. Vega, 1993. p. 21-24.
11. BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify. p. 33.
12. BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v.1. p. 36-49.
13. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v.1. p. 114-119.
14. BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v.1. p. 197-221.
15. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia).

16. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v.1. p. 222-232.
17. BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
18. BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In:_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.
19. BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In:_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 83-105.
20. CALVINO, Italo. Exatidão. In:_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 69-94.
21. CANDIDO, Antonio et al. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).
22. COLODRO, Max. *El silencio en la palabra: aproximaciones a lo innombrable*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. (Serie Ensayo).
23. CONDE, Mauro Lúcio Leitão. *Wittgenstein: linguagem e mundo*. São Paulo: Anablume, 1998. (Série Selo universidade. Filosofia).
24. CRUZ, Teresa. [Posfácio]. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Ed. Vega, 1993. p. 63-102.
25. CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. p. 165-177.
26. CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras: Língua e Literatura: limites e fronteiras*, Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2003.
27. CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima et al. (Org.). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2002, v. 2, p. 305-318.
28. DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques. Filosofia).
29. FERNANDES, Ronaldo C. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
30. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*.
31. FOUCAULT, Michel. A prosa do mundo. In:_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 23-61. (Coleção Tópicos).

32. FOUCAULT, Michel. As ciências humanas. In:_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 475-536. (Coleção Tópicos).
33. FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In:_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 417-473. (Coleção Tópicos).
34. FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
35. FRANCISCO, Denis Leandro. 10 passeios pelos bosques da ficção. *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, v. 24, n. 33, p. 355-361, jan-dez. 2004.
36. GAGNEBIN, Jeanne Marie. [Prefácio]. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, 1v. p. 7-19.
37. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In:_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 83-105. (Coleção Estudos. Filosofia).
38. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In:_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 37-62. (Coleção Estudos. Filosofia).
39. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. In:_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154. (Biblioteca Pierre Menard).
40. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In:_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 69-79. (Biblioteca Pierre Menard).
41. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In:_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.169-183. (Biblioteca Pierre Menard).
42. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In:_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 63-82. (Coleção Estudos. Filosofia).
43. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, Original, Tradução. In:_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 9-35. (Coleção Estudos. Filosofia).
44. GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1973. p. 55;194; 202.
45. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

46. HARDMAN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 141, n. 141, p. 5-15, 2000.
47. HATOUM, Milton. A dor do viajante. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 set. 1993. Caderno Mais!, p. 6.
48. HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
49. HATOUM, Milton. Dilema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abr. 1994. Caderno Mais!, p. 5.
50. HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
51. HATOUM, Milton. *Emilie oder Tod in Manaus*. Munique: Piper, 1992. Trad. Karin von Schweder-Schreiner.
52. HATOUM, Milton. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.
53. HATOUM, Milton. O que pensam os escritores. Realidades, literaturas e ficcionistas brasileiros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 2000. Caderno2/Cultura, p. 8-9.
54. HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
55. LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
56. LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum: tempo e linguagem. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 305-317.
57. MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector. In: MAC DOWELL, João A., SJ; YAMAMOTO, Marcelo Yukio, SJ (Orgs.). *Linguagem & Linguagens*. São Paulo: Loyola, 2005, p. 49-94.
58. MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. Crítica da linguagem e misticismo no *Tractatus*. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, v. 58, n. 3, p. 497-518, 2002.
59. MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. *Iniciação ao silêncio: análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.
60. MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. O *Tractatus* de Wittgenstein como obra de iniciação. *Revista Filosofia Unisinos*, v. 5, n. 8, p. 81-121, 2004.
61. MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. *O manifesto comunista*. 8. ed. Trad. Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. (Coleção Leitura).
62. MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

63. MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.
64. NASIO, Juan-David. *A criança magnífica da psicanálise: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. (Série Transmissão da psicanálise).
65. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).
66. OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.
67. OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.
68. PAGANO, Adriana Silvina. Ficções, traduções e deslocamentos culturais: metalinguagem de escritores latino-americanos contemporâneos como teorização dos processos tradutórios. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica/Nelam, 1999.
69. PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In:_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
70. POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
71. RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. 3v.
72. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97. (Coleção Debates. Crítica).
73. SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989.
74. SANTIAGO, Silviano. O narrador Pós-moderno. In:_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
75. SANTOS, Luis Alberto Brandão. Línguas estranhas. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. p. 47-65.
76. SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
77. SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação: Ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

78. SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson e Proust: tensões do tempo. In: Adauto Novaes (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 141-153.
79. STEINER, George. [Prefácio]. In:_____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 13-17.
80. STEINER, George. O poeta e o silêncio. In:_____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.
81. STEINER, George. O repúdio à palavra. In:_____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 30-54.
82. SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989.
83. TREZE perguntas para Milton Hatoum. Revista *Magma*, São Paulo, Edusp, n. 8, 2002/2003.
84. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).
85. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 3. ed. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

Documentos eletrônicos

1. HATOUM, Milton. Escrever à margem da história. In: SEMINÁRIO DE ESCRITORES BRASILEIROS E ALEMÃES DO INSTITUTO GOETHE, 11, 1996, São Paulo. Disponível em <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em 13 set. 2003.
2. HERMANN, Iris. Ludwig Wittgensteins Schmerz begriff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector. (Veröffentlicht in: Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft, September 1999, Jahrgang 29, Heft 115, Heft "Wittgenstein", S. 67-89). Disponível em: <www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm> Acesso em: 14 jan. 2004.
3. KASSAB, Álvaro. A pátria sem fronteiras. *Jornal da Unicamp*, Campinas, jun. 2001. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/jun2001/unihoje_ju163pag18.html>. Acesso em 13 set. 2003.

4. LINGUATIVA. Entrevista com Milton Hatoum. Disponível em <http://www.linguativa.com.br/home_entrevista_hatoum.asp>. Acesso em 13 set. 2003.
5. PIZA, Daniel. Milton Hatoum, um estilo construído com rigor e sensibilidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2001. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/03/26/cad700.html>>. Acesso em 13 set. 2003.
6. USP. Entrevista com Milton Hatoum concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ARH. Disponível em <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1>. Acesso em 13 set. 2003.