



Paraísos perdidos: relações entre *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Memória para o esquecimento* (2021), de Mahmud Darwich

Fabrcio Lucas Sampaio Moreira Almeida¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a relação entre história e literatura nas obras *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Memória para o esquecimento* (2021), de Mahmud Darwich. Em ambos, há a mobilização da memória como temática e como estratégia de composição narrativa, visando à transmissão de um legado cultural árabe. Contudo, as tentativas de conexão com o inventário das tradições nas duas obras encontram entraves à medida que as ruínas tornam as experiências do passado cada vez mais fragmentárias. Nesse sentido, toma-se o trabalho com a linguagem, expresso na escrita literária, como um esforço de compreensão e explicação de uma nova experiência temporal, configurada em torno de alguns vetores em comum, como a experiência da viagem, do exílio e da violência. Em diálogo com as concepções teóricas do historiador e escritor Ivan Jablonka (2018), argumenta-se que a literatura de Hatoum e Darwich são expressões de uma literatura do real, emergente a partir da segunda metade do século XX, cujas estratégias de representação tensionam as relações entre ficção e realidade, propiciando o terreno para que as obras sejam mobilizadas pela historiografia por sua capacidade de inquirirem o passado e o presente a partir de procedimentos estéticos.

Palavras-chave: Experiência histórica; Ficção e realidade; História e Literatura; Literatura contemporânea; Oriente Médio.

Introdução

“Quero cantar. Quero uma língua que me escore e que escore a si mesma, que eu possa apelar ao seu testemunho e ela, ao meu, do poder que há em nós para superar esse isolamento. E sigo andando...” (DARWICH, 2021, p. 64). A possibilidade de representação da existência humana em suas diferentes dimensões por meio do trabalho com a linguagem talvez seja um dos diversos pontos de convergência entre a prática historiográfica e a escrita literária. O historiador, impossibilitado de reconstituir o passado laboratorialmente, se debruça sobre os mecanismos linguísticos a fim de tornar inteligível a alteridade daquilo que passou e a identidade de seu próprio presente. A ficção, por sua vez, não renega este mesmo compromisso com o real, a despeito dos imperativos da objetividade realista forjados a partir do século XIX afastarem-na da pretensa imparcialidade da ciência histórica, preocupada com a representação de uma realidade extralinguística.

¹Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH – UFF) com apoio de bolsa da CAPES. Integrante do Laboratório Observatório do Tempo Presente (UFF). E-mail: fabricsampaio@id.uff.br. Agradeço especialmente o apoio financeiro fornecido pelo PPGH - UFF/Proex/Capes para a apresentação destas reflexões no V Seminário Internacional História do Tempo Presente.



Se hoje é possível pensar num lugar de fronteiras entre historiografia e escrita literária, isso não significa advogar uma supressão das linhas divisórias entre História e Literatura, como sustentam alguns autores narrativistas (WHITE, 1994). O reconhecimento do caráter narrativo da história torna possível uma reflexão mais apurada acerca dos procedimentos e demandas internas ao ofício do historiador, possibilitando compreender seus limites e potencialidades epistemologicamente. Tendo isso em vista, esta pesquisa se insere nas discussões sobre narrativas e temporalidades, que ganharam novos contornos em finais do século XX em função das experiências históricas que colocaram em xeque as evidências da história (HARTOG, 2013). Qual é a posição em que a escrita e a narrativa se encontram na representação da realidade catastrófica? É possível narrar em um mundo marcado por uma aceleração que aniquila as condições de transmissão de histórias?

O campo da literatura também foi atravessado pelos questionamentos oriundos desta crise do tempo, tendo por efeito a produção de novas perspectivas literárias. Representantes dessas novas elaborações estéticas, Milton Hatoum e Mahmud Darwich, através das complexas relações entre história, literatura e memória, expressam uma poética contemporânea configurada em torno de alguns vetores em comum, como a viagem, o exílio e a violência, emblemáticos para a compreensão de uma experiência histórica oriental.

O arquiteto das memórias: Milton Hatoum e *Relato de um certo Oriente* (1989)

Milton Hatoum tem se destacado como um dos nomes da literatura contemporânea brasileira por suas estratégias de composição que problematizam o tempo e a narração à medida que também exploram tematicamente a escrita literária como um esforço de compreensão de um mundo irremediavelmente marcado pelas ruínas. O caráter histórico de suas obras não se dá por grande parte dos enredos ter como pano de fundo os dramas políticos das terras manauaras, mas pelo desvelamento dos dilemas que engendram a vida humana, se desdobrando também na maneira como os sujeitos experimentam o tempo ou, em outros termos, temporalizam sua própria existência. *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance do escritor publicado em 1989, já condensa várias dessas ideias que atravessam sua produção literária.

Relato é uma colcha de retalhos narrativa. Cada capítulo é narrado por uma personagem que está imbricada nas tramas de uma família de imigrantes árabes que se estabeleceram no Norte brasileiro durante o século XX. A narração se inicia com o retorno da



protagonista a Manaus, seu lugar de infância. Adotada por Emilie, matriarca da família, ela é uma das personagens cujo nome não é revelado. Tal estratégia talvez tenha como intuito o deslocamento da posição do narrador como enunciador onisciente, levando o leitor a assumir o papel ativo de urdidor do enredo. Nesse mesmo caminho, *Relato* é um romance que se constitui de uma junção de vozes e narradores que se intercalam nos capítulos. A junção de vozes é uma característica que desestabiliza a linearidade da narração, levando à compreensão de que o que está sendo narrado não parte de uma enunciação acabada e completa em si mesma – como pretendiam os romances realistas do século XIX – mas que só é compreensível por sua dimensão coletiva.

O título da obra já é sintomático desta (des)orientação: o Oriente representado na obra é uma construção discursiva que não plasma o real, mas o elabora por meio da imaginação em sua articulação com a memória. O *certo* Oriente do relato não é o Oriente essencializado, exótico, cenário adequado para as representações míticas dos cronistas europeus (SAID, 2008). É um oriente ao mesmo tempo cosmopolita e provinciano, comunidade imaginada por uma população marcada justamente pelos processos de desterramento oriundos do exílio e da violência das forças coloniais. O oriente-amazônico representado no romance poderia reforçar ainda mais os esquemas de leitura pautados no exotismo, mas isso não ocorre pelo trabalho com a linguagem se dar justamente numa dimensão que transcende as fronteiras regionais da Amazônia, simbolizando-o a partir de outros vetores.

Dos oito capítulos que compõem o relato, curiosamente, sete têm como voz narrativa personagens marcados por uma trajetória itinerante. Hakim, filho mais velho da família, é um dos principais interlocutores da narradora-protagonista, e em suas memórias, fragmentos que preenchem certas lacunas e indagações feitas pela menina que retorna ao lar, as imagens orientais da comunidade levantina são resgatadas a partir da descrição de artefatos do antigo sobrado onde vivera, dando acesso à dinâmica da família, às suas práticas culturais – em constante tensão em virtude da ferrenha cristandade de Emilie e o fervor islâmico de seu marido –, bem como às relações de exploração entre a abastada família e Anastácia Socorro, indígena integrada como uma das serviçais ao casarão.

Os tensionamentos oriundos das assimetrias entre classes sociais ou entre doutrinas religiosas distintas pareciam ser atenuados pela busca de uma linguagem em comum, como Hakim bem observa em seu relato. Se Emilie e o marido não se reconciliariam na esfera religiosa, o compartilhamento da matriz cultural oriental tornava as distinções dogmáticas



menos importantes. Há uma forte rede de sociabilidade árabe que se cristaliza no interior da casa, permeada por conversas exaltadas e rituais orientais transplantados às terras amazônicas que formavam “uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa” (HATOUM, 1989, p. 58). A prática da alimentação de fígado de carneiro cru com as mãos, a recitação de poemas místicos e a reprodução das músicas de Cairo são alguns dos elementos que configuram um certo oriente esculpido no Norte brasileiro.

Vale lembrar também que nesses momentos festivos as conversas eram exclusivamente em língua árabe. Hakim, durante a infância, é instigado por esse idioma cantado ao ouvir seu pai entoando as rezas islâmicas, mas pensava que era uma língua de idosos, inacessível aos mais jovens. Emilie, ao perceber a curiosidade, inicia os estudos do árabe com seu filho. O processo de aprendizagem da língua é suscitado por meio de passeios no próprio casarão, como se os artefatos evocassem pirilampos do tempo e do espaço oriental. À medida que Hakim explorava “o corpo morto da arquitetura” (HATOUM, 1989, p. 51), um processo de lapidação das palavras tomava curso através dos objetos da Parisiense, promovendo um jogo entre pronúncia e ortografia que possibilitava ao personagem a exploração da espinha dorsal do idioma composto por letras lunares e solares. Ao passo que esse descobrimento o aproxima de sua família, isso também provoca uma espécie de exílio. Hakim se sente dividido entre duas vidas:

Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin? (HATOUM, 1989, p. 52)

A busca pelas origens, a tentativa de acessar o mundo subjetivo de sua mãe o leva a realizar a sua própria investigação sorrateira, revirando o baú oriental do aposento de Emilie cuja chave se encontrava num pedaço de cedro libanês. Ao vislumbrar a miríade de objetos, Hakim tenta reconstituir o passado de sua mãe através dos vestígios. Observa uma indumentária luxuosa, mas já corroída, “que parecia aludir a um corpo vivido em outro tempo, caminhando sobre outro solo e desafiando as estações de uma região longínqua” (HATOUM, 1989, p. 54) e um relógio, cuja parte interna guardava cartas endereçadas a uma amiga francesa. Resquícios do passado inseridos no aparelho de mensuração do tempo. Para



Hakim, ler as cartas significava “penetrar num tempo longe do presente” (Idem), fragmentado e incompleto.

É curioso notar que o relógio – tecnologia produzida com vistas à imposição de um tempo homogêneo e linear do capitalismo (THOMPSON, 1988) – é utilizado como recipiente dos elementos que representam, de fato, o arsenal cultural da família, contrastando um tempo vazio com um tempo vivido e simbólico. É como se o tempo morto do relógio subsumisse o tempo vivido. O trabalho de relacionar diferentes artefatos almejando compreender os mistérios que permeavam a identidade da matriarca, nesse sentido, seria inócuo, pois “há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte” (HATOUM, 1989, p. 54), reflete o narrador.

O reconhecimento da incompletude da narração é reafirmado pela filha adotiva de Emilie. Os diálogos com os familiares e os amigos da cidade que compõem seu relato produzem um coral de vozes dissonantes, mas que se tornam a razão de ser da escrita: “Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” (HATOUM, 1989, p. 166). Reconstituir os fragmentos do passado era tarefa árdua, pois este “era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência da cidade” (Idem). Essa dimensão inacabada, portanto, possibilitaria a participação do leitor na constituição do próprio enredo, suprimindo as fronteiras que dividem a obra de sua recepção, pois como afirma Roland Barthes, “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004).

Memória contra a história? Darwich e sua *Memória para o esquecimento*

Memória para o esquecimento, tradução do árabe *Dhakira lil-Nisyan*, é um texto em prosa do autor palestino Mahmud Darwich. Considerado o poeta nacional da Palestina, a elaboração poética do autor é intensamente marcada pelas experiências da *Nakba*. Com a criação do Estado de Israel em território do antigo Mandato Britânico da Palestina, cerca de 70 mil palestinos foram expatriados (ALLAN, 2021), e a experiência do exílio figura como um dos elementos estruturantes da elaboração literária do poeta. Nascido em uma aldeia palestina, Darwich é um filho da catástrofe. Aos seis anos de idade, vivencia a diáspora árabe, fixando-se com sua família na região do sul do Líbano. Meses depois, em 1949, retorna às



fronteiras palestinas ocupadas pelo Estado de Israel, vivendo por dez anos em Haifa sem registros civis, o que o leva ao estatuto de *presente ausente*: categoria forjada para o reconhecimento de refugiados árabes em sua própria pátria (MATTAWA, 2014, p. 30).

A alcunha de poeta nacional da Palestina tem suas origens no contexto artístico das décadas de 1960 e 1970, período em que o autor se engajaria politicamente, ingressando no Partido Comunista Israelense (*Rakah*) em 1965 e na Organização para a Libertação da Palestina (OLP) em 1973. O florescimento de uma poética engajada era uma tendência literária dessas décadas em função da catástrofe em cena. Para os autores palestinos da época, recorrer ao arsenal da tradição poética árabe e sua linguagem figurativa ou às inovações estéticas das vanguardas europeias – muito influentes no Oriente durante a primeira metade do século XX – desviariam os artistas daquilo que efetivamente deveriam representar. As artes tinham uma função bem delimitada nesse sentido: expor a realidade violenta da *Nakba*, encontrar uma voz e uma língua que pudessem evocar a resistência coletiva em um contexto de catástrofe (MATTAWA, 2014, p. 30).

A profusão dos poemas de Darwich, bem como suas atividades políticas, o levaram à prisão por diversas vezes entre os anos 1960 e 1970. Nesse contexto de perseguição, iniciam-se os novos capítulos de desterro e de exílio do autor, que passa por curtos períodos de tempo em Moscou e Cairo, estabelecendo-se em Beirute a partir de 1972. O Líbano, por fim, é o país em que o poeta se estabelece por dez anos, espaço em que sua atividade literária toma novos contornos. Palco dos exilados, o país dos cedros é o lugar em que uma possível comunidade imaginada palestina é forjada e tensionada por diversos grupos políticos e intelectuais.

Memória para o esquecimento é um produto amargo dessa complexa realidade. A prosa poética narra o declínio do ideal desde o cerco a Beirute pelas forças israelenses em 1982. Escrito em 1986 durante sua estadia em Paris e publicado pela primeira vez em árabe no ano seguinte, esta é uma prosa oriunda *do exílio e sobre o exílio*. A composição narrativa da obra, por sua vez, é uma mescla babilônica que relaciona diferentes gêneros e tipologias textuais, utilizando a intertextualidade como um recurso que produz uma narração em que textos de diferentes matizes dialogam entre si.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2015), o romance é o gênero privilegiado da modernidade justamente por essa confluência de diferentes discursos sociais que são



enredados pelo escritor, ecoando a sua própria voz em meio a esta polifonia². Embora seja difícil enquadrar *Memória* como um romance *stricto sensu*, é interessante notar que esse dialogismo possui uma função estética que, de fato, tensiona e problematiza a realidade histórica, ancorando a obra à historicidade de sua escritura, mas também a diferentes espaços e tempos. A técnica de colagem de textos jornalísticos da época, ensaios de crítica literária, parábolas bíblicas, crônicas medievais e cronosofias árabes na prosa não é arbitrária, assumindo, também, uma função política: inscrever a história dos palestinos, inseri-los em uma narrativa que outrora os relegava ao esquecimento. Tal compromisso parece evidente desde o título da obra e se justifica ao longo da prosa poética.

O livro narra um único dia da invasão do Líbano, 6 de agosto de 1982, sob a perspectiva da resistência dos palestinos às forças israelenses. A relação entre forma e conteúdo é central para a compreensão desta obra, em que as linhas narrativas se misturam, os enredos são evocados a partir de fluxos de consciência do narrador e a ausência de divisão em capítulos pode produzir uma certa desorientação na leitura. A escolha de Darwich de produzir uma longa prosa em torno de um único dia é digna de nota, na medida em que essa estratégia reproduz, de certo modo, a experiência vivida pelos sitiados. Há uma espécie de suspensão do tempo, em que cada elemento prosaico da vida cotidiana é redimensionado em virtude da iminência da morte. O simples ato de chegar à cozinha, preparar o café ou encher um copo de água aciona uma longa reflexão sobre o cerco a Beirute, seu cenário de destruição e sobre a impossibilidade de representação simbólica do trauma.

O fim da busca por uma linguagem figurativa, entretanto, não significa o abandono da dimensão poética na narrativa; é justamente no trabalho com a linguagem que o narrador encontra a possibilidade de sobrevivência, dando espessura a cada elemento banal disposto à sua volta, almejando, através da desautomatização de suas percepções, a confirmação de que ainda está vivo. Isso porque, em um contexto de guerra total, as linhas divisórias entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos parecem se elidir. Permitir-se sentir o aroma do café para, assim, “possuir o amanhecer” (DARWICH, 2021, p. 28), assistir a uma partida de

² Vale ressaltar, contudo, a dificuldade de enquadramento desta obra de Darwich nas definições esboçadas por Bakhtin, que distingue a prosa da poesia justamente pela dimensão heterodiscursiva ser obliterada na obra poética, sendo uma representação muito mais hermética entre linguagem e seu objeto. O autor palestino parece bagunçar essas definições cristalizadas que opõem prosa e poesia e *Memória para o esquecimento* é uma expressão disso.

futebol ou, por fim, sonhar, são algumas das evidências de que, a despeito do desejo de seus algozes, o narrador sobrevive.

A dimensão onírica atravessa toda a obra, sendo a primeira linha narrativa do livro o despertar do narrador de um sonho com sua amada, uma jovem israelense. Nos momentos finais do dia, quando a retirada da resistência do território libanês já é uma realidade incontornável, o narrador sonha acordado. Dialogando com Izzedin Qalaq, intelectual palestino assassinado alguns anos antes, as indagações do personagem principal sobre o mundo dos mortos o levam à frustração. “Izzedin, o que você está fazendo aqui? Você não foi assassinado? Eu não escrevi sua elegia? E não fomos ao seu funeral em Damasco? Você está vivo ou morto?” eu perguntei. ‘Como todo mundo aqui’, ele disse” (DARWICH, 2021, p. 187).

A supressão da linha que divide o mundo dos mortos e o mundo dos vivos é sintomática da situação desorientada daqueles que vivem sob o cerco. Se todos estão numa “região intermediária entre a vida e a morte” (DARWICH, 2021, p. 208) como ele, os questionamentos acerca do lugar em que estão são resolvidos a partir da autoconsciência do narrador, recobrada através do reconhecimento de sua faculdade de sonhar: “Enquanto eu estiver sonhando, estou vivo. Os mortos não sonham” (DARWICH, 2021, p. 208). Em outras palavras, a possibilidade de sonhar, ou seja, de lançar-se a um mundo que inexiste fora das esferas da consciência, projetando novos horizontes a uma realidade aparentemente fadada à destruição, é o que o torna humano, imbuído de uma responsabilidade moral sobre aqueles que já foram.

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

Sem tristeza. Sem alegria. Sem começo. Sem raiva. Sem contentamento. Sem memória. Sem sonho. Sem passado. Sem amanhã. Sem som. Sem silêncio. Sem guerra. Sem paz. Sem vida. Sem morte. Sem sim, sem não. As ondas se casaram com os musgos de uma rocha numa praia distante. Acabo de emergir deste casamento, que durou um milhão de anos. Emergi, sem saber onde estava. Sem saber quem eu era. Sem saber meu nome nem o nome deste lugar. Eu não sabia que tinha o poder de desembainhar uma das minhas costelas e encontrar nela um diálogo deste silêncio absoluto. Qual o meu nome? Quem me deu o nome? Quem me chamará de Adão? (DARWICH, 2021, p. 53)



As referências à mitologia cristã nesse pequeno trecho evocam, a partir do cenário de terra arrasada, as imagens de um paraíso perdido, inabitável, permeado pela solidão. As ruínas dos bombardeios suscitam no narrador uma reflexão sobre suas próprias origens como uma forma de buscar sentido ao seu possível fim. Isso por si só já é uma expressão de que, embora tomado pelo trauma, ele não está entorpecido. A reflexão sobre a morte, portanto, produz um oxímoro, pois ela faz parte de uma afirmação da vida, um despertar da consciência. De um certo modo, essa prosa poética é uma longa jornada em busca de uma linguagem que dê sentido àquilo que parece desprovido de qualquer orientação, isto é, a violência desmedida proveniente do “mar”, significante recorrentemente utilizado na obra em referência às forças bélicas israelenses. Tal busca, contudo, é malograda, o que o leva à afirmação de mais um oxímoro com relação à escrita: “Poesia é escrever esse silêncio cósmico, final e total” (DARWICH, 2021, p. 179).

Para o autor-narrador-personagem, não haveria a possibilidade da poesia no cerco por conta do deterioramento de todos os eixos norteadores da vida, que desestabilizariam a relação entre significado-significante. Uma poesia que efetivamente evocasse a experiência palestina demandaria uma relação de distanciamento, pois “um poema nasce agora, num certo lugar, numa determinada língua e num dado corpo, mas não chega à garganta ou ao papel” (DARWICH, 2021, p. 78). Para ele, Beirute é a escrita da poesia cuja cadência é dada pelo ritmo dos mísseis. Medir esse ritmo, essa valsa guiada pelo som do aço, seria um exercício ineficaz enquanto a melodia estivesse sendo reproduzida.

Tensões e aproximações da história do tempo presente e a literatura contemporânea

A aposta nos vínculos entre historiografia e literatura nessa pesquisa assume um tom apologético à História. O que Darwich aponta ao longo de toda a sua vasta obra é o processo de apagamento que a história tende a promover através de suas narrativas. A literatura, por sua vez, seria um antídoto – uma memória para o esquecimento.

Apesar da pertinência das críticas engendradas à historiografia, vale ressaltar as possibilidades de confluência entre o ofício do historiador e a construção de uma perspectiva engajada no tempo presente. Pode-se afirmar que o dever de memória a partir das demandas políticas do tempo presente impulsionou novas leituras do passado aos historiadores. Ao comparar esse novo movimento de historiadores e as novas tendências estéticas na literatura, nota-se um descompasso temporal, talvez explicado pelos antigos protocolos historiográficos



se pautarem na crença de uma perda de objetividade em suas representações quanto mais próximo fosse o evento analisado. Os artistas, por sua vez, utilizar-se-iam dessa proximidade como uma forma de captar o movimento da história, desvelando os projetos políticos em disputa, os comportamentos e as ideologias em voga, desviando, nesse sentido, das inevitáveis obliterações em decorrência do fluxo do tempo enquanto ancoram o presente à profundidade temporais.

Produzir uma espessura temporal requer uma tomada de distância cognitiva do seu próprio presente – o que não implica um distanciamento cronológico de seu próprio objeto – e a dimensão de ficcionalização é necessária nas duas representações narrativas, embora operem de maneiras distintas. A ficção na história “consiste em não considerar esse tempo presente um simples momento inapreensível, como o rio Lete, mas em lhe conferir espessura, uma perspectiva, uma duração, como fazem todos os historiadores empenhados em uma operação de periodização” (ROUSSO, 2016, p. 17). O processo de ficcionalização na literatura, por outro lado, pode ir além dos referenciais extralinguísticos, misturando o insólito com o prosaico, o mundo concreto com o mundo inteligível, de forma a esgarçar a realidade humana na dimensão de seus valores, ideologias, e códigos de cultura.

O historiador e escritor Ivan Jablonka, ao indagar sobre a posição da história e da literatura no desvelamento da realidade, define uma intersecção em que as obras se encontram: *literatura do real*. Em linhas gerais, esse tipo de texto se apropria, mas *vai além* da mimesis ou da factualidade das ciências. Matizando a análise, a literatura do real não é concebida como uma literatura não-ficcional, calcada no paradigma realista; ela parte justamente da crise do realismo tradicional e questiona as categorias de representação em que tais textos bebiam das fontes. Esses textos formariam um “terceiro continente” literário, conjugando literatura e estudos sociais que compartilham entre si uma abordagem orientada cognitivamente, pautada na ideia de investigação. A proposta seria a de pensar em um ponto de encontro que melhor enquadraria o real. Se um texto de ficção pode ser concebido como um texto histórico, isso ocorre porque as suas formas de representação recorrem a um *modo de inteligibilidade* histórico, isto é, uma abordagem explicativa que prefigura e fundamenta a própria ciência histórica, independentemente desta para existir.

Relato de um certo Oriente e Memória para o esquecimento se adequam a essa extraterritorialidade, caminhando pelas vias da história e da literatura. Em ambas as obras há a mobilização da memória como estratégia de composição narrativa, além da reflexão sobre o



ato de rememorar como uma espécie de correia de transmissão da cultura árabe. Contudo, as tentativas de conexão com o inventário das tradições encontram entraves à medida que as ruínas tornam as experiências do passado cada vez mais fragmentárias. Ruínas oriundas da passagem do tempo, em *Relato*; ruínas oriundas dos bombardeios orquestrados pelo Exército israelense no cerco a Beirute em *Memória*, que produzem a sensação de um tempo em suspensão.

O tom político é uma constante na literatura de Darwich, mas é possível perceber nessa obra uma perspectiva distinta daquela das décadas anteriores. Há um esforço de representação por meio da linguagem em *Memória* que procura ancorar sua poética a uma tradição literária mais ampla, retomando a linguagem figurativa, evocando imagens e estruturas milenares da poesia árabe. O distanciamento temporal e geográfico foi a condição de possibilidade para que houvesse essa retomada, suscitada através de uma autorreflexão artística.

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

Por tudo isso, qual é a contribuição da literatura à história? Desviando de uma perspectiva contextualista que levaria a uma instrumentalização da obra literária com vistas a uma análise dos processos de produção e recepção das obras pelos historiadores, defende-se a obra literária como uma reflexão profunda sobre o passado, que, embora não seja autônoma em relação à realidade social, elabora concepções que complexificam nossas leituras sobre a história, atravessando diferentes contextos e temporalidades que ultrapassam o próprio texto por meio do ato de leitura. A literatura, portanto, também agencia a história. Os historiadores se beneficiariam da leitura de obras ficcionais – não no sentido de concebê-las como simples fontes a serem perscrutadas por meio das críticas interna e externa, mas pela capacidade de inquirirem o passado e o presente a partir de procedimentos estéticos. A literatura não é

reflexo mimético do real, mas um discurso reflexivo sobre ele. Não seria essa também uma possível definição da historiografia?

Erich Auerbach identifica na literatura em emergência do início do século XX um conjunto de romances que “procuram reconstruir um ambiente a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente diferentes, que às vezes desaparecem e voltam a reaparecer” (AUERBACH, 2021, p. 589). Essa técnica de representação, ao passo que exige um pacto entre escritor e leitor que torne inteligível aquilo que é narrado e lido, não é expressão de uma literatura insólita, mas reflexo de um novo tipo de representação realista, que abre margem para a compreensão da dialética entre consciência e exterioridade, pois “O que é essencial em um acontecimento exterior insignificante desencadeia ideias e sequência de ideias que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (AUERBACH, 2021, p. 584). Nesse sentido, o tempo da história é redimensionado, pois é concebido não em sua dimensão linear, homogênea e mortificadora, mas em sua expressão vivida. Hatoum, estudioso das estratégias de composição dos romances modernos, reflete sobre essa preocupação na urdidura de *Relato*:

Se fui avaro na descrição do espaço amazônico, talvez tenha sido pródigo na construção do tempo da história. Se não recorri ao labirinto amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo. Penso (não sem um certo otimismo) que alguns leitores tiveram tempo de se perder nesse labirinto. Esse tempo em ziguezague, com muitos avanços e recuos foi certamente intencional (HATOUM, 1996, p. 11).

Há um outro ponto de contato entre Hatoum e Darwich que merece ser destacado: a busca por uma modernidade que vai além das premissas de uma filosofia da história do progresso. Embora as ruínas permeiem toda a construção narrativa das obras, a poética que circunda a prosa dos dois autores almeja representar a outra faceta da modernidade: a daqueles que foram apagados pelo devir histórico. A escrita, portanto, surge como um memorial erigido aos anônimos e esquecidos; o acionamento da função metalinguística pela reflexão sobre a linguagem, por sua vez, “recorda o esquecimento” (ASSMANN, 2018, p. 66). Essa relação tem como efeito uma tentativa de restabelecer o vínculo entre passado e futuro que previne a ascensão de um presente imponente ou de um futuro arrebatador.

À guisa de conclusão, as teses benjaminianas sobre o conceito de história evocam os desafios enfrentados pelos historiadores e – permito-me acrescentar – pelos escritores, pois hoje é evidente que “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio

exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Darwich e Hatoum parecem conscientes desta empreitada. Estaríamos nós, historiadores do tempo presente?

Referências

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

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

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

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

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 1 e 3.

DARWICH, Mahmud. **Memória para o esquecimento**. Tradução de Safa Jubran. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2021.

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

HATOUM, Milton. **Literatura e Memória. Notas sobre Relato de um Certo Oriente**. São Paulo: PUC, 1996.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

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



JABLONKA, Ivan. **History is a Contemporary Literature: Manifesto for the Social Sciences**. Trad. de Nathan J. Brecher. Nova Iorque: Cornell University Press, 2018.

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

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

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.