



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.2, e63434, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.a63434

Artigo Original

Relato de um certo contemporâneo: o caso de Milton Hatoum

Tale of a certain contemporary:
the case of milton hatoum

Fabrício Lucas Sampaio Moreira Almeida 

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

E-mail: fabriciosampaio@id.uff.br

RESUMO

Milton Hatoum tem se destacado como um dos grandes nomes da Literatura Brasileira. Em seus livros, encontramos estratégias de composição que problematizam o tempo e a narração à medida que também exploram tematicamente a escrita como um esforço de compreensão de um mundo irremediavelmente marcado pelas ruínas. Com esse ensaio, investigo como seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), lança luz às diferentes formas de mobilizar o tempo e a história, desestabilizando as concepções mais tradicionais sobre o tempo cronológico a partir de um diálogo com a Teoria Literária, as Ciências Humanas e a Filosofia Contemporânea. Argumento que esse caráter desafiador é uma marca da literatura contemporânea, uma expressão multifacetada que, pela montagem do artista, faz emergir um conglomerado de tempos e espaços no agora.

PALAVRAS-CHAVE:

História, Literatura Contemporânea, *Relato de um certo Oriente*, Milton Hatoum.

Editor-chefe

Sofia Maria de Sousa Silva
Paulo Ricardo Braz de Sousa

Editores convidados

Gilda Santos
Marlon Augusto Barbosa

Recebido: 15/05/2024

Aceito: 20/06/2024

Como citar:

ALMEIDA, Fabrício Lucas Sampaio Moreira. Relato de um certo contemporâneo: o caso de Milton Hatoum. *Revista Metamorfoses*, v.20, n.2, e63434, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.a63434>

ABSTRACT

Milton Hatoum has stood out as one of the great names in Brazilian literature. In his books, there are compositional strategies that problematize time and narration, while also thematically exploring writing as an effort to understand a world irremediably marked by ruins. With this essay, I investigate how his first novel, *Relato de um certo Oriente* (1989), sheds light on the different ways of mobilizing time and history, destabilizing the most traditional conceptions of chronological time through a dialogue with Literary Theory, the Human Sciences and Contemporary Philosophy. I argue that this challenging character is a hallmark of contemporary literature, a multifaceted expression which, through the artist's montage, brings out a conglomeration of times and spaces in the present.

KEYWORDS:

History, Contemporary Literature, *Relato de um certo Oriente*, Milton Hatoum.

Início esse texto com um trecho do conto de Jorge Luis Borges, “O jardim das veredas que se bifurcam”, publicado pela primeira vez em 1944 no seu livro intitulado *Ficções*. Nele, a reflexão sobre o tempo e a história apresenta pontos que considero centrais a serem explorados por diversos escritores em seus trabalhos de tessitura narrativa das ações humanas no tempo. Diz o conto:

O jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma (Borges, 1999, p. 50).

Penso que a narrativa do autor argentino se destaca, entre tantas outras coisas, por duas questões que atravessam a produção historiográfica mais recente e a literatura contemporânea: a tematização do fazer poético e as estratégias de leitura e de escrita das experiências do tempo. Na história borgiana, forma e conteúdo são indissociáveis,

visto que as próprias experimentações formais também indicam concepções estéticas e históricas que se desdobram ao longo da narrativa. O texto de Borges problematiza as visões mais tradicionais de história, tempo e destino.

Embora o trecho destacado seja de um conto de 1944, ele encena, ainda hoje, questões importantes para a literatura. A produção artística contemporânea tem sido um espaço privilegiado de reflexão sobre as temporalidades, evidenciando formas de mobilizar e pensar o tempo que ultrapassam as fronteiras convencionais de uma certa ordem cronológica ou linear. A aproximação entre a Literatura e outras formas de expressão também é explorada de maneira frutífera sobretudo pelos artistas, movidos por um impulso antropofágico que se desdobra em experimentações nas formas e nos temas. Apostando na desestabilização dos enquadramentos de gêneros e discursos, o que se observa hoje é uma integração horizontal, não-hierárquica, de diferentes materiais que transformam o próprio conceito de literatura, tornando indiscerníveis, por vezes, as fronteiras entre o fazer literário e as outras formas artísticas. Essa hibridização é o que torna possível pensar a literatura contemporânea como uma expressão multifacetada que, pela montagem do artista, faz emergir um conglomerado de tempos e espaços no agora (Magri, 2020).

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

Em linhas gerais, mobilizo o campo das artes por acreditar que o espaço artístico é um ótimo itinerário para mapear uma cartografia do tempo. Se, de fato, momentos de crise nas relações entre passado, presente e futuro propiciam o terreno para outras histórias possíveis (Hartog, 2014), as obras de arte podem e devem ser vislumbradas não só como produtos do seu tempo, mas como produtoras de temporalidades. Essa qualidade requer o reconhecimento de duas ideias que são intrinsecamente relacionadas. Em primeiro plano, a de que as relações que os homens estabelecem com a sua própria existência se dão no tempo e com o tempo de formas não-determinísticas. Além disso, para conseguir dar conta dessas múltiplas possibilidades temporais, é necessário realizar um movimento análogo àquele que os artistas contemporâneos têm realizado: apropriar-se criticamente dos lugares intervalares, rejeitar as hierarquias entre modos de inteligibilidade e povoar nossa realidade com outros seres, incluindo os seres de ficção.

O inferno são os outros: história, artes e anacronismos

Começemos com a primeira afirmação: o processo de temporalização da existência humana foge aos determinismos. Talvez hoje essa premissa já esteja batida em um certo sentido, exaustivamente elaborada por historiadores, filósofos e cientistas sociais desde as viradas epistemológicas da segunda metade do século passado. De qualquer forma, é curioso notar que ainda hoje ressoam ecos dessas filosofias da história moderna. Jacques Rancière é uma referência importante nessa discussão. Em sua intervenção na querela dos historiadores Lucien Febvre contra Abel Lefranc, o filósofo francês vai de encontro às afirmações categóricas de Febvre sobre a impossibilidade de François Rabelais ser um ateu em pleno século XVI. Ora, se é verdade que os homens se parecem mais com a sua época do que com seus pais, poderia a história comportar a existência de um homem não-crente em um tempo marcado pela escatologia cristã? (Rancière, 2011).

Com a sua resposta negativa, Febvre parece endossar uma espécie de *zeitgeist* todopoderoso, relegando aqueles que não compartilham de determinados valores em um determinado tempo e um determinado espaço à não-existência. O primor da crítica de Rancière a Febvre, a meu ver, reside no questionamento das relações de causalidade estabelecidas pelo historiador modernista. Ao classificar como anacrônicas as análises que concebem Rabelais como um ateu, Febvre está ao mesmo tempo tomando os sujeitos históricos como seres assujeitados por um espírito da época que se impõe de forma inexorável e privilegiando uma forma possível – mas não única – de ser e estar no tempo: a do homem crente. Sendo produto do seu tempo sem ter consciência de sê-lo, o sujeito histórico sobre o qual o historiador se debruçará é aquele atravessado por uma temporalidade inequívoca. Nesse sentido, a semelhança dos sujeitos com o seu próprio tempo se torna uma virtude epistêmica dos historiadores e ontológica de seus objetos. Ela “regula tanto a ciência do cientista quanto a ciência do ignorante” (Rancière, 2011, p. 39): quanto mais alheios às determinações de seu tempo, mais parecidos com ele o são, e, assim, se configuram como objetos privilegiados para os cientistas dos homens no tempo.

Rancière é ousado ao tentar abrir o ateliê da escrita e demonstrar que as afirmações dos cientistas não são dados naturais, mas construções intelectuais que dissimulam o caráter ficcional de suas próprias teses. Ficcional, pois parte de uma *montagem* narrativa que pressupõe o estabelecimento de um tempo único, linear e contínuo que confundiria o relato do historiador com o próprio evento narrado. E o que me interessa particularmente dessa discussão é ressaltar que esse procedimento, ao passo que tornou possível a institucionalização da história enquanto ciência, é na verdade um mecanismo *literário*. Enquanto relator de um passado vivido em um presente

narrado, o historiador é responsável pela fabricação da história, e o tempo tem papel central na credibilidade de sua narrativa. A verdade da História reside justamente nele. Por isso, Rancière afirma:

A cidade científica das modernas ciências humanas e sociais se faz à imagem da cidade filosófica platônica. **A relação da ordem temporal com a ordem da eternidade deve ser garantida por especialistas, segundo uma estrita distribuição.** O que ameaça a cidade filosófica platônica são os artesãos saídos de sua condição, que querem tratar mais do que do “próprio afazer”, se ocupar dos assuntos da cidade ou mesmo da filosofia. Da mesma forma, o que ameaça a cidade científica historiadora são as palavras e os pensamentos que saem da estrita obediência da crença semelhante ao tempo (...) O que garante e assegura a ordem assim ameaçada é a crença, no sentido forte do termo: o estado daquele ou daquela que não pode não pensar o que seu tempo apresenta como único pensável (Rancière, 2011, p. 40-41, nosso grifo).

Com esta configuração narrativa, o anacronismo, isto é, a atribuição de valores e conceitos de um tempo a um outro estrangeiro a ele, seria o pecado irremissível do historiador. Mas o que Rancière pontua é que o fenômeno do anacronismo aqui ocorre quando o historiador elege o Tempo, ente transcendental que funciona em um *continuum*, como medida fundamental, sem reconhecer que ele é construído pelo próprio historiador por meio de procedimentos poéticos. O Tempo, nesse sentido, é ficção.

Em se tratando do tempo vivido, passado, presente e futuro se imiscuem, se desdobram e coexistem. Em outros termos, viver é lidar com a multiplicidade temporal, é desdobrar a existência para além das imposições do tempo cronológico ou do tempo ditado pelos grupos hegemônicos. E se os historiadores constroem a temporalidade em sua narrativa, os homens também o fazem em sua vida cotidiana. Por isso, a acusação de anacronismo no contexto aludido seria não só problemática, como anti-histórica:

O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo (Rancière, 2011, p. 47).

Esta breve contextualização sobre o fazer historiográfico tem uma função contrapontística; serve para compreender os imperativos da modernidade que fizeram a história se afastar da literatura, deslocando a escrita literária ao espaço da Outridade da historiografia, uma narrativa parcial, diletante e, em últimos termos, mentirosa. Não vejo, contudo, isto como um entrave, mas como uma carta de emancipação aos ficcionistas. O distanciamento entre história e literatura permitiu que esta última se debruçasse sobre a realidade humana em seus próprios termos, antecipando querelas que hoje orientam as discussões dos mais diversos cientistas sociais. Escrever literatura, em um certo sentido, seria escrever a vida, não em sua configuração unidirecional e homogênea, mas em sua faceta múltipla e ao mesmo tempo coletiva, forjada nas contingências históricas e, por isso, abertas ao devir. Literatura é a escritura do devir, pois ela “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot)” (Deleuze, 1997, p. 13)

Essa capacidade de produzir uma voz coletiva, acessando o inventário das experiências humanas, coloca em xeque a concepção da ficção enquanto falseamento da realidade ou, ao menos, compreende o processo de ficcionalização como uma operação que visa à construção de um conhecimento profundo de si e do outro. Para isso, os escritores produziram um discurso sobre o real que por muitas vezes utilizava o insólito ou o mágico como modo de inteligibilidade.

O inferno são os outros. A postura dos modernos diante das alteridades deixa clara uma tônica sartreana. Penso que a história se beneficiaria muito com a incorporação e reconhecimento dos outros: outros sujeitos, outras formas e, por isso, outras histórias. Só assim ela, de fato, conseguirá “se reconciliar com o seu próprio nome” (Rancière, 2014, p. 158), realizando aquilo que a literatura, por sua vez, não deixou de fazer: apresentar o espaço do vivido.

“O delicado território do *alter*”: Milton Hatoum e *Relato de um certo Oriente*

A apropriação crítica dos espaços intervalares a que me referi anteriormente como uma marca da literatura contemporânea e como uma possibilidade teórica pode ser observada nas obras de Milton Hatoum. Leitor de Borges, o autor 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. Há um compromisso com a representação de uma experiência histórica. Contudo, o conteúdo histórico de suas obras não se dá pelo fato de que grande parte dos enredos tenha 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 é o primeiro romance do escritor manauara. Publicado em 1989, a obra se configura como 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 estabelecem no Norte brasileiro entre finais do século XIX e início do XX. A narração se inicia com o retorno da protagonista a Manaus, seu lugar de infância. Adotada por Emilie, matriarca da família, esta é uma das personagens cujo nome não é revelado. Tal estratégia talvez tenha como intuito o deslocamento da posição do narrador como enunciador onisciente, levando o leitor a assumir o papel ativo de urdidor do enredo. Nesse mesmo caminho, *Relato* é um romance que se constitui de uma junção de vozes intercaladas nos capítulos. Esta junção 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.

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

Os contos e romances de Milton Hatoum, além de retomarem essa prática de aproximação do romance ao ensaio social, investem na relação individual-coletivo e tentam daí tirar sua força. Contudo, a partir disso, seria possível detectar uma série de problemas que estariam na ordem do malfeito ou mal resolvido, especialmente, em se tratando de uma escrita que vem a público na segunda metade do século XX, ou seja, após o momento de especialização estética e de uma hipotética dissolução dessa relação entre romance-ensaio social. Interessante perceber com a análise da obra de Milton Hatoum o quanto nela os dois diagnósticos se cumprem, vale dizer, existe a relação de proximidade entre romance-ensaio social e, no seu momento de realização estética, a máquina do gênero romance falha (Scramin, 2013, p. 287).

O primeiro romance de Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, já se configura como essa mescla de referências, tanto do ponto de vista narrativo quanto das estratégias de composição. É válido notar que justamente aquilo que permeia o gênero romanesco é reconfigurado e problematizado na urdidura da obra, seja pelo caráter instável da narrativa ou pela intenção de narrar uma experiência histórica que invariavelmente borra as fronteiras entre o individual e o coletivo, como bem aponta Scramin.

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

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

Por isso, Hatoum falharia duplamente na máquina do gênero romanesco. Em primeiro plano, por aproximar o romance do ensaio social, gênero híbrido que embaralha as dimensões da arte e da política. Esta mescla nos leva à segunda falha: a relação individual-coletivo que dita o ritmo de sua escrita. Se o romance é o gênero expressivo do individualismo da vida burguesa e da impossibilidade de narração de uma experiência histórica, Hatoum toma essas condições como a razão de ser da sua escrita, ultrapassando o caráter irremediavelmente privado do mundo moderno ao ter as vozes narrativas da alteridade como parte constitutiva de seu projeto estético e ético. Evidentemente, o que pode ser considerado como um problema para os enquadramentos mais tradicionais da teoria e da crítica literária aqui é valorado de maneira positiva. Estas “falhas” são o que configuram o primor da escrita do autor manauara.

O escritor insere suas obras na tradição dos romances de formação, gênero emblemático do século XIX por centrar suas linhas narrativas em personagens que nascem e se desenvolvem imersos em um mundo já espoliado de experiência. O herói moderno seria aquele que mergulha no mundo em ruínas em busca de sua própria identidade. Movimento perigoso, a imersão rumo à compreensão de quem

se é leva as personagens ao reconhecimento de um mundo fragmentado, mas que não é obrigatoriamente articulado como um entrave imobilizador. É justamente o percurso traçado pelo herói que constitui o cerne do romance, isto é, sua aventura. Como afirma Franco Moretti:

Assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias: e a prosa prospectiva é perfeita para a aventura, sintaxe e trama movendo-se em conjunto. Não estou certo de que exista um ramo principal na família de formas a que chamamos romance, mas se há, é esta: seríamos capazes de reconhecer a história do romance sem o modernismo ou mesmo sem o realismo; sem aventuras em prosa, não (Moretti, 2009, p. 205)

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

Ao ter personagens marcados pela colonialidade no centro de sua narrativa, Hatoum apresenta, via ficção, a existência de indivíduos que vivem às margens de um tempo imposto pela metrópole, mas que resistem a ele. Esta resistência, por sua vez, não se traduz em qualquer tipo de aventura, senão em um esgarçamento da condição humana deteriorada pelas forças coloniais. O fracasso figura como um elemento que acompanha as personagens, mas isso não significa que o autor recorra a um maniqueísmo que levaria à construção de vítimas reféns das circunstâncias históricas. Pelo complexo trabalho com a linguagem, as personagens são dotadas de impulsos, desejos e ambiguidades, enquanto o pano de fundo histórico seria um espaço de reflexão que não engendra os destinos das personagens de maneira determinista, mas atravessa as suas maneiras de existirem no tempo.

O título da obra já é sintomático de uma espécie de (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 da colonização. 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.

Procurando ir além dos lugares comuns das narrativas amazônicas, uma das preocupações de Hatoum foi a de evitar a descrição da natureza e o regionalismo, traços característicos da literatura realista e naturalista. “A questão que fiz pra mim foi: De que forma as características ou os traços particulares de uma região tão marcada pelo estigma do exotismo podem, num romance, transcender o regional?” (Hatoum, 1996, p. 9).

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

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.

O personagem que dá prosseguimento aos relatos de Hakim é Gustav Dorner, fotógrafo alemão que se torna seu amigo e confidente. Caracterizado como um alemão de português rebuscado, quase sem sotaque, levava em sua cintura uma câmera Hasselblad, utilizada para capturar as cenas das ruas, dos rios e da floresta. Dizia-se um “perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes’ da natureza amazônica”

(Hatoum, 2000, p. 59), inventariando um “acervo de surpresas da vida” (Hatoum, 2000, p. 59) que, a despeito da variedade temática, apontavam para um traço em comum da vida provinciana: indivíduos solitários à espreita.

Suas fotografias pareciam ser um indício do mesmo comportamento adotado pelo flâneur que a literatura do século XIX vastamente atestou, na medida em que procurava mergulhar nas massas com o intuito de enxergá-las de maneira menos agressiva (cf. Benjamin, 1996). À moda de Charles Baudelaire, que faz das multidões a condição de sua poesia, Dorner faz dos habitantes da cidade e da floresta a condição de sua arte. A flânerie que produz um certo alheamento fazia-o parecer uma pessoa distante, como se a sua presença precisasse ser de alguma maneira mediada por algo que faltava nele mesmo.

Às vezes pensava que a sua distração era uma maneira de se esquivar das pessoas e da realidade que o cercavam; tudo o que ele enxergava era enquadrado no visor da câmera; dizia-lhe, troçando, que as lentes da Hassel, dos óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formavam um único sistema ótico. Ele nunca se irritava com essas comparações um tanto aberrantes; **respondia-me que ao olhar para a Hassel via seu próprio rosto** (Hatoum, 2000, p. 60. Nosso grifo).

Dorner e suas fotografias ocupam uma posição importante na tentativa de captação da existência dos povos da cidade e da floresta de formas não-estereotipadas, realizando um movimento crítico que serve como um antídoto à alienação proveniente das diversas violências enfrentadas pelos povos à margem. A câmera fotográfica, um dos significantes da modernidade, é utilizada em um mundo ditado pela primazia do olhar, mas que, paradoxalmente, não possui competentes testemunhas.

O trabalho de apresentação da realidade pelas lentes fotográficas de Dorner pouco tinha a ver com qualquer tentativa de captar uma singularidade exótica daqueles indivíduos, como um cientista naturalista faria. Seria pertinente conceber o que Dorner realiza muito mais como um trabalho de salvação do desaparecimento por vias das novas tecnologias, desempenhando o papel do “bárbaro positivo” que Benjamin cita em seus ensaios, isto é, aquele que mantinha uma “desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”, mobilizando a técnica “a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (Benjamin, 1985, p. 116-117).

Em diálogo com Hakim, Dorner rememora suas atividades na província: “Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência” (Hatoum, 2000, p. 61), mas suas fotografias pareciam ressaltar algo que ia além dos estigmas da Cidade Flutuante:

Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (Hatoum, 2000, p. 61).

Não há qualquer floreio nas fotos, mas uma espécie de desvelamento de uma existência acossada pela solidão a partir de um enquadramento fotográfico que tornava a realidade ainda mais intensa, portanto, mais real.

A imbricação de Dorner ao núcleo central do romance – a família árabe – se dá a partir de uma fotografia que anunciava a primeira tragédia da vida de Emilie em Manaus: o suicídio de seu irmão Emir. Capturando o que seriam os últimos momentos antes da morte daquele que parecia um “narrador oral do norte da África”, Dorner inicialmente não prestava atenção em seu estranho semblante, pois algo atraía a sua visão: entre seus dedos, além de um anel que outrora mostrou ao fotógrafo como uma “memória de um amor em Marselha” (Hatoum, 2000, p. 63), Emir segurava uma orquídea de um vermelho chamativo. O trajeto desta imagem é decisivo na vida de Dorner e da família levantina. O alemão abandona o ofício da fotografia após o suicídio de Emir; sequer revela as fotografias, pede a um amigo que o faça.

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

Emilio, teu tio, mandou buscar de Trieste a moldura oval do tamanho de um rosto humano; da Itália vieram também o mármore já lapidado e o cristal ligeiramente côncavo: este fazia parte da moldura e protegeria a foto das intempéries e do limo; foi tão bem fixado à moldura que até hoje não criou fungos; está apenas um pouco embaçada, mas isso é atribuído ao tempo e a **um eventual suspiro de indignação dos que, mesmo mortos, não se deixam observar passivamente** (Hatoum, 2000, p. 78-79. Nosso grifo).

As fotografias de Dorner eram registros de uma inquietação, um reconhecimento da impossibilidade de alcançar o outro em sua completude, e é nessa tentativa de compreensão da alteridade que reside a aura das fotos. Elas não apresentam o real como um reflexo cristalino, mas como alegoria: “Definição da aura como projeção na natureza de uma experiência social entre seres humanos: o olhar é retribuído” (Benjamin, 1996, p. 163).

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

O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuvisco incessante, nos sonhos. E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo? (Hatoum, 2000, p. 67)

Acredito que esse reconhecimento da falha na tentativa de acessar o inventário do outro também seja um traço que de alguma forma unia Dorner, Hakim e o patriarca da família, mesmo que de formas distintas. O interesse pelas letras e pelas artes criou uma relação de cumplicidade entre o alemão e o esposo de Emilie, que preferia se evadir no quarto e mergulhar nos livros, acompanhando “a deposição de um sultão que reinava uma cidade andaluz” (Hatoum, 2000, p. 69). O pai de Hakim sempre se dirigia a Dorner olhando para o Corão aberto, como se as escrituras e sua vida formassem um conjunto indiscernível. Há, aqui, um outro manejo da relação entre ficção e realidade, em que a dimensão daquilo que é literário coexiste e coabita o presente da personagem. Compreendê-lo significava mergulhar em suas leituras, compreender a sua torre de Babel literária.

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

encontros¹. É como se o patriarca fosse o símbolo daquilo que representa a tradição da comunidade muçulmana oriental, como se sua subjetividade fosse radicalmente produzida por outras subjetividades, por seres de seu lugar de origem e seres de ficção.

À medida que lia *As mil e uma noites*, Dorner constatava que os episódios narrados pelo patriarca sobre sua própria vida eram mesclados às histórias de Sherazade, “transcrições adulteradas de algumas noites” (Hatoum, 2000, p. 79). Contudo, ele não era o narrador todo-poderoso, narrador-Deus, pois “sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava” (Idem), integrando suas vivências, as de Emilie e as da cidade a uma narração da experiência. Esse ímpeto não é muito diferente do que o próprio Dorner faz. Suas fotografias revelavam uma aproximação com a filosofia e tentavam presentificar a dimensão do tempo vivido na província. Em carta de título “O olhar e o tempo no Amazonas” endereçada a Hakim, o alemão procurava rascunhar aquilo que suas lentes apreenderam. “Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio e são formas de **resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo**” (Hatoum, 2000, p. 83, nosso grifo).

Ser fora do tempo nos levaria a uma impossibilidade; a questão seria compreender quais sujeitos resistem a quais tempos. Em outros termos, todo ser existe temporalizando a sua existência, mas essa temporalização não é uniforme e não é ditada pelo tempo do relógio ou o tempo do capital. As reflexões de Dorner, por sua vez, partiram não somente suas peregrinações por Manaus ou pelas florestas, mas da “peregrinação cósmica de Humboldt” e de suas leituras de filósofos do “delicado território do alter” (Hatoum, 2000, p. 83).

Há um aspecto bastante interessante nessas personagens: a incorporação de obras artísticas às suas próprias formas de ser no tempo. Não há qualquer relação de hierarquia entre a realidade crua e o campo do imaginário, mas uma relação dialética, em que o visível é alimentado pelo invisível, em que o material se retroalimenta do virtual. E é nesse movimento dialógico que “O tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro” (Hatoum, 2000, p. 80) e que os seres de ficção são dotados de uma ontologia.

¹ “Então, para pensar nos personagens e para nomear os personagens, o nome árabe de cada um tem um significado muito preciso (...) A partir do nome ele tem uma gama de significados, que de alguma forma expressa o que eles são intimamente, o comportamento”, disse Milton Hatoum em Clube de Leitura realizado no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em que tive o prazer de prestigiá-lo.

Inventariar a modernidade, pensar o presente: as possibilidades escriturais do tempo

Dotar os seres de ficção de uma ontologia. Reconhecer a existência objetiva dos seres de ficção nos impele a investigar aquilo que nos insere na modernidade, questionando exatamente os motivos pelos quais as verdades erigidas pelas instituições têm sido cada vez mais negligenciadas e negadas. Esse é o propósito de Bruno Latour em *Investigação sobre os modos de existência* (2012). Para compreender a natureza dos seres de ficção, o antropólogo percorre um caminho pouco habitual, deslocando a análise do campo da linguagem para o da ontologia. Seu objetivo é propor métodos de verificação adequados a diferentes modos de existência, pois embora haja pontos de contato entre discursos de natureza distinta, seus modos de inteligibilidade não devem se confundir.

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

“O composto deve se sustentar sozinho”, como dizem Deleuze e Guattari. Mas se não os retomarmos, se não cuidarmos deles, se não os apreciarmos, eles correm o risco de desaparecer para sempre. **Eles têm a peculiaridade de que sua objetividade depende de sua retomada por subjetividades que não existiriam se eles não as tivessem dado...** É estranho, sim, mas não cabe à etnóloga decidir a arte e a maneira daquilo que existe ou não (Latour, 2012, p. 202. Nosso grifo)

Essa chave de interpretação me interessa muito por optar por uma relação que pensa ficção e realidade em outros termos. A ficção é parte constitutiva do real. A argumentação dos modernos para expurgá-la da morada da Verdade se dá no fato de que seus modos de verificação são muito mais complexos do que a cambaleante episteme científica da modernidade poderia abarcar. Mobilizar as obras artísticas por essa perspectiva me soa como uma das possibilidades mais proveitosas para a apreensão desse presente desorientado.

Se há uma tônica que perpassa a história do tempo presente, esta se dá em sua dimensão multifacetada, multicausal e multitemporal. As artes têm sido hábeis no reconhecimento dessas várias temporalidades que se conflagram no presente e, por isso, desestabilizam as certezas que erigiram as “cidades científicas modernas”, tomando a

metáfora emprestada de Rancière. É por isso que a análise das obras artísticas impõe mais desafios. A interpretação de uma obra de arte deve reconhecer que ela tensiona as hierarquias do tempo e, à medida que produz condições de conhecimento do *agora*, também possui a capacidade de produzir enigmas que só serão decifrados no futuro.

Walter Benjamin destaca em suas *Passagens* uma citação de André Monglond sobre a recepção contemporânea dos filósofos iluministas que enfatiza essa dimensão hieroglífica das obras de arte: “O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês” (Monglond, 1930, p. XII *apud* Benjamin, 2009, p. 524). Benjamin urge, então, um novo modelo de escrita e de leitura para o historiador: “O método histórico é um método filológico, e assenta sobre o livro da vida. Hofmannsthal fala de ‘ler o que nunca foi escrito’. O leitor que assim lê é o verdadeiro historiador” (Benjamin, 2013, p. 302).

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

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intentio, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2009, p. 505, [N3,1])

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

Esse percurso parece ser percorrido por todas as personagens narradoras em *Relato*, que ao rememorarem, concatenam imagens vividas no passado ao presente da narração tendo como tempo narrativo os fluxos da memória. “Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes”, dizia a narradora anônima (Hatoum, 2000, p. 166). Essa dimensão inacabada, por fim, possibilitaria a participação do leitor na finalização do relato, pois como afirma Roland Barthes, “sabemos que, para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 2004, p. 64).

A reflexão sobre o tempo, a despeito da vontade dos Modernos, conduz à compreensão de um projeto comum entre História e Literatura. Apropriar-se do espaço intervalar entre as duas modalidades discursivas significa relativizar as definições clássicas que delegam à escrita literária o domínio daquilo que poderia acontecer e à historiografia daquilo que, de fato, aconteceu. Hans-Georg Gadamer, ao versar sobre a linguagem e sua relação com o mundo, afirma que escutamos aqueles que narram histórias não somente porque queremos alcançar a verdade sobre aquilo que ocorreu, mas porque permanece em nós o interesse em reconhecer aquilo que é humanamente possível (Gadamer, 2014, p. 117). É nessa esfera que reside a potência da linguagem, na capacidade de projeção de múltiplos futuros, sejam eles utópicos ou ancestrais.

Referências

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

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Najar. São Paulo: Editora Globo, 1999. Obras escolhidas, vol. 1.

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

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; vol. 3.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Literatura e vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.
- GADAMER, Hans-Georg. Teoria da história e linguagem. Uma réplica de Hans-Georg Gadamer. In: Koselleck, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto; PUC-Rio, 2014.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- HATOUM, Milton. *Notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LATOUR, Bruno. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos Modernos*. Trad. Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S. l.], v. 27, n. 51, p. 529–541, 2020.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, n. 85, p. 201–212, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Editora Argos, 2011, p. 21-49.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da História: ensaio de poética do saber*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCRAMIN, Susana. A cidade ilhada. Narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 279-299.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.