

Espaços de memória: as ruínas e os silêncios em *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum

*Spaces of memory: ruins and silences in
Tale of a Certain Orient, by Milton Hatoum*

Antônio Martins da Silva Júnior
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
martins.sfpt@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5264-7517>

RESUMO

Este artigo busca analisar o romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. Partimos da hipótese de que esta narrativa é um romance de espaço (Reis, 2021), tipicamente pós-moderno (Hutcheon, 1991), que mobiliza os conteúdos referentes à elaboração narrativa da memória das personagens. Para isso, estudaremos, em função do espaço, os demais elementos estruturais da narrativa, de modo a refletir sobre os possíveis liames entre forma e conteúdo para comprovar nossa hipótese inicial. Grosso modo, constatamos que a degradação do espaço urbano na narrativa surge como efeito de uma insuficiência da memória e da linguagem, passando pela presença de tabus familiares que acabam criando silenciamentos. Isto posto, pretendemos ainda analisar o romance tendo em vista a *Estética do Silêncio* (Sontag, 2015) e suas implicações em uma poética da memória e da identidade.

Palavra-chave: Manaus; literatura brasileira contemporânea; memória; espaço; identidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Tale of a Certain Orient*, by Milton Hatoum. Our hypothesis is that this narrative is a novel of space (Reis, 2021), typically postmodern (Hutcheon, 1991), which mobilizes the contents related to the narrative elaboration of the characters' memories. To this end, we will study, in terms of space, the other structural elements of the narrative to reflect on the possible links between form and content to prove our initial hypothesis. In general terms, we find that the degradation of the urban space in the narrative arises as an effect of an insufficiency of memory and language, through the presence of family taboos that end up generating silencing. We also intend to analyze the novel in view of the *Aesthetics of Silence* (Sontag, 2015) and its implications in a poetics of memory and identity.

Keywords: Manaus; Brazilian contemporary literature; memory; space; identity.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto de discussão o romance publicado em 1989 por Milton Hatoum, intitulado *Relato de um Certo Oriente*, obra de estreia do escritor amazonense na ficção brasileira. Portanto, o presente artigo busca, de maneira sucinta, discutir algumas implicações do *espaço* enquanto operador técnico do texto narrativo, e a relação deste com o aspecto memorialístico da narrativa. Pretendemos, ainda, analisar o romance de Milton Hatoum à luz da *Estética do Silêncio*, com base no texto homônimo de Susan Sontag (2015), de 1967, no qual a autora discorre sobre a presença do silêncio na arte contemporânea e suas (possíveis) implicações.

Lançado em 1989, o romance de Hatoum surge em um momento político de renascimento no Brasil, com a abertura política pós-ditadura, no cenário nacional, e a queda do muro de Berlim, no cenário global.

Nesse contexto, o problema de uma identidade nacional, nos moldes do que ocorreu ao longo do Romantismo e do Modernismo, já não é mais uma preocupação para escritores brasileiros de norte a sul do país. Essa libertação das amarras de um projeto identitário, bem como a ausência de um movimento estético específico, manifesta-se, durante os anos 1960-1970, como duas tendências básicas na literatura nacional: uma primeira que permanece vinculada ao regionalismo, e uma segunda que, refletindo a modernização da sociedade brasileira, vincula-se às paisagens urbanas e à vida nas cidades. A literatura dos anos 1980, portanto, segundo Schøllhammer (2009, p. 28) entra em seu período pós-moderno. A pós-modernidade e a abertura que ela pressupõe manifestam-se de maneiras distintas na vivência cotidiana da população. Uma delas é a necessidade de uma sociedade global, o que é colocado na literatura não na forma de uma identidade nacional calcada em uma brasilidade unívoca e, muitas vezes, estereotipada pelos *clichês* do sertanejo ou do retirante, como aconteceu no modernismo, mas na forma da diversidade étnica que corresponde à formação do Brasil.

Relato de um Certo Oriente é um romance brasileiro que se abre para além das fronteiras da identidade nacional não apenas por retratar uma família de imigrantes libaneses, mas por falar de um ambiente misto e cosmopolita como espaço compartilhado por todos, tal como Manaus é caracterizada. Portanto, o pós-modernismo se ancora no regional para falar sobre o global, mesclando a potência da floresta amazônica com a cidade como espaços narrativos, colocando, metaforicamente, a civilização (e os problemas inerentes a ela) florescendo no coração selvagem do país. Nesse sentido, cidade e natureza coexistem, mas não pacificamente, uma vez que a paisagem urbana se deteriora constantemente, dando a impressão do avanço de um estado mais primitivo, um retorno à natureza, uma retomada de território pela selva como estado de esquecimento do homem ao mesmo tempo em que a própria cidade avança, crescendo e se mesclando à floresta. Uma vez que nossos espaços, como realidade (pretensamente) durável (Halbwachs, 2003, p. 170) permanece como impressão material do tempo e da memória em nossa

percepção, o que se apresenta são espaços e realidades distintas, ou, ainda, para Bachelard, para quem “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizada por longas permanências. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais espacializadas” (1993, p. 29). Ou seja, nossa relação com o passado é profundamente marcada pela relação que temos com os espaços em que estamos inseridos e as memórias por ele evocadas. Desse modo, Hakim, uma das personagens com voz no romance, diz o seguinte sobre sua relação com o espaço amazônico:

Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. “Sair da cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” (Hatoum, 2008, p. 73).

No relato de Dorner, a deterioração do espaço urbano e da memória fica muito clara:

NAQUELA ÉPOCA EU GANHAVA A VIDA com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. 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, 2008, p. 55, grifo do autor).

A lógica a que o romance se presta é a de uma inversão constante de papéis. Espera-se que fale sobre a floresta, mas é a cidade o palco dos dramas familiares narrados. Nas palavras da narradora, podemos perceber ainda outra inversão: mesmo com toda a excentricidade do ambiente circundante, da exuberância da natureza, é o espaço urbano o elemento de estranhamento, então, essa sensação de deslocamento pode ser observada em todas as personagens. Com a leitura dos primeiros capítulos, podemos perceber que cada vez mais os espaços narrativos se interiorizam, dando ver a relação ambígua entre vida e morte, memória e esquecimento, o civilizado e o não-civilizado. Em uma esquematização desses espaços encaixados uns nos outros, percebemos o modo como as memórias se encaixam nos relatos: o interior do relógio onde Emilie guarda suas recordações (fotografias, cartas, etc.), o quarto do casal vetado aos filhos, o sobrado da família e a cidade, podem ser lidos como espaços íntimos, que vão se fechando gradualmente, um contido dentro do outro, tal como as memórias o são. A floresta, por sua vez, pode ser lida como o oposto, um espaço de abertura para o desconhecido e, nesse sentido, o bárbaro, o não civilizado, aquilo que há de indômito:

Manaus era seu mundo visível. O outro, latejava na sua memória. Imantada por uma voz melodiosa, quase encantada, Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que veem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano (Hatoum, 2008, p. 81).

Na citação acima, podemos perceber que há entre as personagens um certo medo da floresta, vista como enigmática, mística, povoada por curandeiros. Atravessar o rio e adentrar a floresta, portanto, era entrar nesse mundo outro que cerca a cidade por todos os lados, nisso se dá a relação entre a civilização e a natureza selvagem. Cabe destacar, ainda, o que Maria Zilda Cury diz sobre o romance de Milton Hatoum:

O espaço da Amazônia no texto de Hatoum é despido do exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta [...]. Cidade tentacular e devoradora, exhibe a degradação dolorosa de sua população nativa. Os homens, confundidos ao lixo urbano; a cidade transformada no corpo em chagas de seus habitantes (Cury, 2000, p. 171).

O espaço amazônico em *Relato de um Certo Oriente* vive, portanto, um *status* duplo: a cidade como ambiente da civilização se degrada pela corrosão do tempo, erodindo pouco a pouco a memória e a identidade de seus habitantes; e, por sua vez, a floresta, desprovida do exotismo típico de uma literatura idílica, se apresenta como a natureza feroz que é paradoxalmente perigosa e atraente. Essa relação com o espaço pressupõe uma memória e identidade que são lentamente sufocadas, fazendo com que todos tenham um olhar estrangeiro sobre a própria terra, como é o caso da narradora protagonista com seu estranhamento constante da cidade de Manaus do presente oposta àquela de sua memória e/ou imaginação.

O retrato que se faz de Manaus é, portanto, o de uma cidade imaginária (Hatoum, 2008, p. 10), recordada e já não existente. Sobre isso Marques (2011, p. 2) diz que:

A referência que temos no trecho à fundação dessa “cidade imaginária” em um dia específico do ano de 1954 nos aponta duas constatações: a de que, para a narradora, segundo as palavras do irmão, “a vida começa verdadeiramente com a memória” (HATOU, 2008, p.19) e o quanto, na infância, a casa é o espaço, o recanto da cidade onde, por excelência, residem os fios memória.

Não apenas os fios da memória, diríamos, mas também as fundações da própria identidade que se firma nesta memória, uma vez que o espaço descrito pela narradora na abertura do romance

se encarrega de colocar essas questões por meio de elementos decorativos diversos, tais como tapetes, porcelanas e pinturas (Hatoum, 2008, p. 8), que se encarregam de, silenciosamente, mostrar ao leitor uma identidade multiétnica e cosmopolita dos familiares da narradora-protagonista.

Assim sendo, é a partir das ruínas da cidade (já transformada pelos anos que se passaram), da casa (desabitada), da memória (em parte perdida na voragem do tempo) e da sua própria identidade fragmentada, que a narradora-protagonista dá iniciativa a uma tentativa de reconstrução verbalizada da memória mesmo que se “para revelar algo fosse necessário silenciar” (Hatoum, 2008, p. 82). Desse modo, dando voz aos outros e descentralizando o fazer narrativo com essas múltiplas vozes, a narradora-protagonista de *Relato de um Certo Oriente* faz da memória um exercício de alteridade. Pois “os narradores dão à memória do passado a forma que lhes convém, ou melhor, a forma que lhes é possível tolerar” (Lemos, 2018, p. 126), silenciando onde melhor calhar, para manter os enigmas e se desviar dos tabus da família, fazendo um movimento de construção da subjetividade que passa por um ato de alteridade: essas pessoas que relatam (re)constroem a si mesmas em suas falas e, simultaneamente, constroem as identidades da narradora-protagonista e de Emilie, a matriarca.

PÓS-MODERNIDADES E PÓS-MODERNISMOS: A INDETERMINAÇÃO COMO PROCEDIMENTO ARTÍSTICO E FORMAL

Para efeito de nossas ponderações, devemos considerar que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20). Com essa caracterização de Linda Hutcheon, podemos ter um vislumbre sobre como o conceito de pós-modernismo se expressa sob a forma de uma poética nas artes do pós-II Guerra à contemporaneidade. Mais que um período compreendido historicamente, temos uma estética própria que apela à historiografia e à política como elementos a serem desconstruídos ou questionados, contestados pelo discurso enquanto objeto estético, pois, sob a ótica da autora, as diferenças no pós-moderno “são sempre múltiplas e provisórias” (1991, p. 22), tais como são os pontos de vista. Essa multiplicidade implica uma pluralidade do próprio pós-modernismo como conceito, então, no plural, pós-modernismos por serem diversas as possibilidades que se abrem a partir do conceito.

Tendo em vista algumas das ideias de Hutcheon já apresentadas no parágrafo anterior, existem alguns termos-chave, que podem nos servir para melhor guiar a discussão, a saber: fundamentalmente contraditório, multiplicidade e provisoriedade. A obra de arte pós-moderna, por seu caráter de objeto metalinguístico e meta-histórico, coloca o romance como um objeto discursivo autoconsciente capaz de pôr em dúvida os discursos oficiais e o seu próprio, escovando a história a contrapelo (Benjamin, 2018. p. 13), ao amparar-se na possibilidade de contradizer aquilo que se faz documentado e aceito como versão oficial, possibilitando que múltiplas vozes contem a sua versão própria da história.

Essas múltiplas vozes possibilitadas pela abordagem pós-moderna causam, enquanto efeito, aquilo que Hutcheon chama de descentralização do sujeito. Nos termos da própria autora

Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova **descentralização do sujeito** e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões sobretudo, desde nosso conceito de racionalidade (Derrida 1970, 1972) até nossa visão das possibilidades do gênero (Hoffmann 1986, 186) (Hutcheon, 1991, p. 85, grifo nosso).

A descentralização do sujeito, portanto, manifesta-se na poética do romance pós-moderno como forma e conteúdo através de uma narração que apela à voz de personagens marginalizadas, ou a uma multiplicidade de vozes que se entrecruzam, podendo, inclusive, pôr em dúvida aquilo que já foi narrado anteriormente por outra personagem ou instância narradora, como é o que caso do romance de Hatoum.

Como proposto por Hutcheon, a descentralização do sujeito pode, ainda, ser lida como uma perda de determinação das personagens, indo ao encontro de Schøllhammer, que sobre isso nos diz:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações de um destino que opera além de sua compreensão e controle (Schøllhammer, 2009, p. 33).

Podemos perceber que a literatura brasileira, desde meados do século XX, segue algumas tendências pós-modernas, tais como a descentralização e indeterminação do sujeito, uma vez que a noção de protagonismo pode, muito frequentemente, ser contestada nas narrativas contemporâneas, assim como a própria instância narradora, que se faz cada vez mais fragmentada

e passível de desconfiança, uma vez que narrar pressupõe um ato puramente verbal de transmissão de um determinado ponto de vista para o leitor. O uso de formas fragmentárias para a composição discursiva em *Relato de um Certo Oriente*, tendo em vista uma abordagem formalista, evidencia que *forma* e *conteúdo* são indissociáveis, uma vez que há a necessidade de uma narração fragmentada para dar conta de um sujeito cujas memórias e identidade também se fazem em fragmentos e ruínas.

A crise do indivíduo, em conflito com a sociedade e inadequado ao seu tempo, fragmentado em uma miríade de identidades no capitalismo tardio da pós-modernidade, também se faz transparecer na arte, pois, de acordo com Sontag “a maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio” (Sontag, 2015, p. 14). Nesse sentido, fica flagrante uma forte tensão que se estabelece entre a *forma* e o *conteúdo*, uma vez que se trata de uma criação puramente verbal e por ser um romance composto por relatos memorialísticos. Ou seja, *Relato de um Certo Oriente* fala essencialmente da crise do sujeito pós-moderno, crise manifesta de maneiras diversas na trama do romance, como o apelo ao silêncio diante das impossibilidades da memória. Se “posso passar o resto da minha vida falando do passado” (Hatoum, 2008, p. 28), como diz Hakim em certa altura do romance, também “(...) há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte” (Hatoum, 2008, p. 49), nesse sentido, portanto, os silêncios são observados mediante os segredos de família e às lacunas em relação à própria história particular. De todo modo, tudo recai em esquecimento e na crise identitária que se instala a partir disso. Segundo Candau:

De uma maneira geral, a “sociedade silenciosa e imóvel” dos lugares, a memória das “pedras da cidade”, a permanência das referências espaciais “nos confere um sentimento de ordem e quietude” e “a ilusão de não haver mudado através do tempo”, o que sempre será tranquilizador para a identidade pessoal e coletiva” (Candau, 2023, p. 158).

O espaço urbano em sua degradação, como vimos anteriormente, é, de modo simultâneo, causa e efeito dessa crise do indivíduo observada na narradora. É seu ponto de vista como organizadora destes relatos que transmitirá ao leitor as diversas impressões por ela formada sobre esse “corpo morto da arquitetura” (Hatoum, 2008, p. 45) de uma cidade embotada pelas cores de uma memória ineficiente. Para Candau, “desse ponto de vista, o monumento expressa, tal como a arquitetura, uma arte da memória compartilhada, mesmo que esse compartilhamento permaneça ilusório” (2023, p. 145), portanto, se a arquitetura de Manaus já não remonta à cidade na qual a identidade da narradora se formou, o recurso último contra essa crise vivida pela personagem é rememorar os mortos. Através da memória que os outros têm da matriarca Emilie, a narradora-

protagonista constrói a si mesma, enquanto costura os diferentes relatos, pois “a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade” (Candau, 2023, p. 145).

RELATO DE UM CERTO ORIENTE: ESPAÇO, MEMÓRIA E RUÍNA

Em *Relato de um Certo Oriente*, Milton Hatoum recria um cenário que transita entre o exótico e o comum, compondo um ambiente urbano que conjuga as memórias de uma família de imigrantes libaneses com uma cidade cosmopolita e acolhedora das diferenças, mas, ainda assim, que evoca os mistérios e ameaças da floresta amazônica que tudo circunda. Em termos de enredo, temos uma mulher que visita a cidade onde nasceu e cresceu, e, a partir dos acontecimentos que sucedem a sua chegada, vai remontando suas memórias. Ao retornar para Manaus, a narradora-protagonista chega pouco antes da morte de sua avó/mãe adotiva: Emilie. A morte de Emilie, a matriarca desta família de imigrantes, põe a trama em moção como um esforço de resgate e reconstrução de sua identidade pelo fio da memória, através de um relato que contém uma série de outros relatos daqueles que conviveram com Emilie. Estruturado em 8 capítulos com diferentes vozes narrativas que se entrecruzam simultaneamente, a ambientação acontece na cidade de Manaus, durante o século XX. Temos, como já foi dito, a presença de uma narradora que organiza uma série de relatos costurados (que resultam no romance) para um narratário: o relato destina-se a um narratário que pode ser tanto extratextual (o leitor), ou intratextual, que faz parte do universo narrado sem, no entanto, nele figurar: o irmão da narradora-protagonista que, portanto, em uma primeira instância, é o referente imediato do dêitico *tu* a quem se dirige constantemente a narradora-protagonista, desde o início do romance e se constitui como destinatário inicial do relato. Em última instância, esse *tu* a quem a narradora se refere é o próprio leitor com quem a trama estabelece uma ponte de diálogo.

Formalmente, temos a presença de anáforas e catáforas que, como recursos estilísticos, criam o efeito estético de uma narração construída em encaixes, na qual os relatos das personagens completam o relato da narradora-protagonista. Estes relatos ainda servem para completar os que já aconteceram e/ou antecipar aqueles que ainda serão dados. Portanto, o uso do tempo psicológico é predominante, existindo progressões lineares mínimas, que se fazem notar pela sucessão de datas enumeradas pela fala de algumas personagens; no entanto, a predominância é de repetições circulares constantes, próprias dos movimentos de rememoração que compõem o exercício de relatar algo para alguém, configurando-se como elementos verbais que apelam para a oralidade como a forma pela qual a narrativa se constitui. A divisão dos capítulos pode ser feita, portanto, da seguinte maneira: capítulo 1 – narradora-protagonista (não nomeada), capítulo 2 –

Hakim, capítulo 3 – Dorner, capítulo 4 – Dorner, capítulo 5 – Dorner e Hakim, capítulo 6 – narradora-protagonista, capítulo 7 – Hindié Conceição, e capítulo 8 – narradora-protagonista.

Forma e conteúdo manifestam-se, então, com a confluência dessas vozes narrativas que, muitas vezes, além de complementar os relatos ou dar voz aos mortos, soam contraditórias, fragmentadas em uma composição narrativa constelar na qual a indeterminação do sujeito narrador faz com que este se choque com uma realidade em ruínas, na qual a instabilidade da memória do passado reorganiza, como pode, as vivências, as reminiscências da história individual (da narradora e sua família) e coletiva (comunidade, cidade) de modo verbal, transitando entre oralidade e escrita e, em ambos os casos, falseando em menor ou maior grau a totalidade dos fatos e, sobretudo, silenciando quando falar é insuficiente.

Além dos fatos já colocados sobre a família da narradora-protagonista, pouco pretendemos nos ater às questões de organização familiar para não nos prolongarmos em filigranas da composição narrativa. Embora os detalhes sejam importantes para a trama, nos furtaremos a discuti-los, na medida do possível. Como sugerido pelo título deste artigo, nossa leitura do romance operou em três chaves: espaço, memória e ruínas, as quais dedicaremos as páginas que se seguem. Desse modo, *Relato de um Certo Oriente* se configura como um romance no qual “o elemento espacial constitui uma peça decisiva da estrutura compositiva” (Reis, 2021, p. 111), uma vez que espaço diegético, ou seja, a categoria técnica/formal, conjura o conteúdo memorialístico do romance, sendo uma alegoria polissêmica que aponta para a insuficiência da memória e da linguagem na reelaboração do passado como construção verbal, bem como para os processos econômicos que promovem a degradação das cidades e de seus espaços de memória e pertencimento.

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (2003, p. 170). Portanto, os espaços de vivência da família da narradora-protagonista, a casa antiga, o sobrado, a Parisiense, a cidade de Manaus e seus espaços diversos, surgem como espaços de memória que evocam os momentos vividos pela protagonista durante a sua infância e por seus familiares. Estes espaços são acessados somente pelos olhos imateriais da memória que, ao idealizar e verbalizar os ambientes, falseia-os tal como falseia os eventos que lá tiveram palco ao preencher suas lacunas com idealizações. Halbwachs segue:

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja

possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda (Halbwachs, 2003, p. 170).

A citação acima nos faz, então, finalmente chegar ao romance, que na voz de Hakim, filho de Emilie e tio da narradora-protagonista, nos diz: “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 para o outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público” (Hatoum, 2008, p. 47). Este trecho do relato de Hakim coloca em questão os espaços de pertencimento. Toda a vida social da família girava em torno das grandes recepções que Emilie organizava na casa da família, festas que congregavam sob um mesmo teto judeus, muçulmanos, cristãos, alemães, franceses, portugueses, enfim, pessoas de diversas origens e credos em um período histórico marcado pela xenofobia, tal como foram os anos 1930-1940. A mudança de casa relatada por Hakim no trecho não traz uma mudança na identidade, mas revela alguns segredos que permeiam o convívio dessa família. Mesmo assim, com a mudança de espaço, ainda é possível ligar a identidade familiar e sua memória a um espaço específico, pois a narradora, ao chegar na casa de Emilie depois de anos de ausência diz:

Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do andar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kashmer e de Isfahan (...). A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, **como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém** (Hatoum, 2008, p. 8, grifo nosso).

Este excerto do relato da narradora protagonista põe em questão a identidade familiar. A descrição do espaço interior da casa e da decoração apontam para o pertencimento étnico da família ao enumerar os objetos de procedência do oriente médio e extremo oriente, tais como os tapetes de *Kashmer* e *Isfahan*, ou os ideogramas. Pois

De fato, as formas dos objetos que nos rodeiam têm este significado. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos (Halbwachs, 2003, p. 158).

Os objetos de decoração formam elementos de uma linguagem visual que compõem o ambiente e nos dão, já no início da narração, uma ideia de seu teor, a formação da identidade familiar e sua origem em um mundo fragmentado. Essa identidade é singularizada por meio de imagem poética descrita com uma linguagem que beira o documental em seu teor descritivo. A própria heterogeneidade na origem dos objetos de decoração presentes na sala de Emilie pode, de certo modo, fazer alusão à heterogeneidade do núcleo familiar retratado, pois temos uma casa em que o pai é de religião muçulmana, a mãe é cristã maronita e os filhos dispõem de um certo grau de liberdade de escolha em termos de religião e, mesmo, de idioma. Por este viés, o cosmopolitismo de Manaus e das festas de Emilie faz-se presente até mesmo no seio familiar, instalando ambiguidades e desentendimentos no ambiente. Os grifos destacados da citação ainda evidenciam o silêncio como um dos *motivos* do romance e que se faz mais claro conforme a narrativa avança e os segredos da família começam a emergir. Este trecho, podemos perceber, instaura um silêncio metafórico que se faz perceber na configuração espacial descrita, uma vez que o ambiente parece desconhecer a permanência de pessoas por causa do asseio com o qual é tratado.

Tendo em vista a questão do cosmopolitismo que perpassa as relações interpessoais nos espaços de pertencimento que servem de palco aos dramas da família da narradora-protagonista, o espaço conjuga, ainda, as questões relativas ao aspecto regionalista do romance, no qual os traços da paisagem e da cultura amazonense se projetam para além das fronteiras do regional, dando margem a um hibridismo de tendências da literatura brasileira contemporânea, na qual os elementos da paisagem urbana se misturam à exuberância da natureza ao redor. No capítulo de encerramento, por exemplo, há uma ocorrência muito emblemática, na qual as paisagens se imbricam uma na outra, pois, do avião, a narradora tem a impressão de que cidade, rio e selva são uma coisa só, e o rio que serpenteia lá embaixo, “é um rio de histórias que flui na cidade invisível” (Hatoum, 2008, p. 146). O hibridismo do espaço retratado pela diegese não é outra coisa senão o próprio movimento desta literatura brasileira pós-moderna em sua divisão regional *versus* urbano e, ainda, em uma metáfora mais profunda que retrata a relação entre barbárie e cultura que são inerentes aos aspectos socioculturais da modernidade e/ou da pós-modernidade, uma vez que a cidade, como elemento da civilização, faz fronteira e é contida dentro da floresta, do território desconhecido e

bárbaro que a circula por todos os lados. Este rio que flui e alimenta a cidade, é, de certo modo, o último bastião que se interpõe entre uma cidade florescente e os riscos do desconhecido oferecidos pela natureza indômita.

Por sua vez, a memória e a ruína são outros conceitos importantes para a compreensão da obra. Estes conceitos expressam-se no romance de maneiras muitas vezes ambíguas e quase sempre marcados pelo problema de insuficiência da linguagem, de uma incomunicabilidade que de maneira muito simbólica é expressa na narração por uma multiplicação de mutismos: a filha de Samara Délia sendo a própria personificação dessa mudez, o Pai em seu silêncio quase monástico, ou Emir que se suicida silenciosamente no rio, deixando mais perguntas que respostas, entre outras personagens que mais calam do que falam sobre si e sobre aqueles que os cercam. As relações afetivas da família da narradora protagonista são, todas elas, marcadas por sussurros e silêncios, tanto que é expresso até mesmo no relato de Hakim que diz “aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar” (Hatoum, 2008, p. 82). Em muitos casos, as personagens só encontram voz no relato de outros, tal como é o caso de Dorner, que reconta a história do Pai da narradora-protagonista, ou de Hakim, ao falar de sua mãe, e de como Emilie chegou ao Brasil, entre outros relatos que vão se costurando à tapeçaria do compilado de relatos da narradora protagonista, que vão lentamente se afastando um grau após o outro, da fonte original como em um jogo de espelhos, no qual os reflexos vão se distanciando na virtualidade dos reflexos menores entabulados dentro das imagens maiores. Segundo Sontag, “o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (...) e um elemento de diálogo” (Sontag, 2015, p. 18), portanto, os silêncios que se criam na narrativa estabelecem relação com o próprio fato da memória e da linguagem serem insuficientes para a recriação do passado. Ou seja, “a arte de nosso tempo é ruidosa, mas apela ao silêncio” (Sontag, 2015, p. 19) justamente pelo fato de ser autoconsciente e, dessa forma, buscar meios formais para resolver problemas propostos pelo próprio conteúdo.

Os silêncios guardados pelas personagens são as ruínas das memórias, os fragmentos que são resgatados das reminiscências e que, para não falsear, são calados, pois “um indivíduo que permanece silencioso torna-se opaco para o outro” (Sontag, 2015,

p. 24), dissimulando segredos ou falseando acontecimentos. A narradora-protagonista, em uma de suas falas, diz: “(...) descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado” (Hatoum, 2008, p. 113) e põe o leitor diante desse problema da incomunicabilidade, da insuficiência da palavra como manifestação oral e escrita enquanto ferramenta para uma arqueologia da memória. O passado não pode ser descrito, não pode ser narrado, visto que a simples manifestação verbal dessas memórias as tornaria uma criação falseada, tal como o romance é, nesse sentido, evidenciando uma desvalorização da linguagem frente ao silêncio, uma vez que “à medida que o prestígio da linguagem cai, o do silêncio sobe” (Sontag, 2015, p. 29). Por isso, o silêncio e o olhar são importantes elementos discursivos em *Relato de um certo oriente* e se repetem constantemente na narração, vejamos mais um trecho exemplificador:

A voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no **olhar** dela. Do alpendre de sua casa ela **contempla** a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre. O **olhar** torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no **silêncio** do **olhar**, a memória trabalha. A mulher apenas se entrega ao choro **silencioso** que também dialoga com a paisagem recortada e ensolarada, onde tudo é também **silencioso**, mas sem o **olhar** da memória (Hatoum, 2008, p. 138, grifo nosso)

Os silêncios repetidamente mencionados evocam a impossibilidade de recriação do passado, apenas sua imaginação através de um olhar interior, um olhar para as memórias e suas ruínas espaciais e temporais, enquanto rastros e restos deixados para traz. Nesta perspectiva, “o silêncio é uma metáfora para uma visão asseada” (Sontag, 2015, p. 23), uma vez que a contemplação é fruto do silêncio, da arte silenciosa que trabalha evocando e singularizando a memória como percepção prolongada. A narração, no entanto, por meio desses rastros e restos do discurso memorialístico, tece alguns importantes liames entre forma e conteúdo. Vejamos na citação abaixo, contendo um trecho da fala da narradora protagonista:

O teu presságio me deu trabalho. 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, 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 sequência de ideias (Hatoum, 2008, p. 147).

No início deste artigo, dissemos que o romance se configurava de maneira constelar e, portanto, a própria fala da personagem corrobora esta interpretação. Então, os relatos são costurados não de maneira linear, mas de maneira desordenada, como confessa a personagem sobre sua incapacidade. A presença de narradores homodiegéticos enquanto figuras que orbitam um sistema centralizado por Emilie, personagem de quem todos se fazem correferenciais ao participarem de sua história ao mesmo tempo que a narram para alguém, presentificando-a pelo discurso. Isto coloca também um outro problema propositalmente elaborado enquanto narrativa pós-moderna que chama o leitor à desconfiança em relação à narração, pois:

Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida. (...) O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela se abria para dois mundos. Do mundo da desordem, ofuscado pela atmosfera suja do movimento vertiginoso da cidade que se expande a cada minuto, eu ainda guardava as cicatrizes do desespero e da impaciência para sobreviver, dilacerada pela árdua conquista de prazeres efêmeros, como o delicado relevo de um caracol na areia da praia, logo apagado pelas águas do mar (Hatoum, 2008, p. 144-145).

A narradora protagonista, ao usar o recurso da segunda pessoa para direcionar a narração ao seu irmão, o narratário, a quem os relatos se destinam, menciona frequentemente a desordem da narrativa. Esta desordem pela qual a narradora protagonista procede na organização dos relatos se reflete, como podemos ver da citação acima, no próprio conteúdo da narrativa. Nesse sentido, os sentimentos dos quais a personagem é dotada no momento em que vive aquilo que narra justificam a forma desordenada do relato, bem como a possibilidade de uma não confiabilidade no seu relato que, por sua vez, é corroborado pelos outros relatos compilados, passando a adquirir uma aura de verdade factual como efeito de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais recursos narrativos utilizados na composição de *Relato de um certo oriente* é a relativização da figura do narrador. Este recurso narrativo, tipicamente pós-moderno, configura-se como uma forma de atingir um efeito de polifonia na trama, fazendo com que várias

vozes se cruzem e uma autentique a fala do outro por complementação ou antecipação, dando um efeito de verossimilhança dentro das diferentes tonalidades conferidas por cada voz narrativa. A memória, enquanto reminiscência, surge como materialização do passado no presente na qual o tempo narrado e tempo da narração se aproximam pelo uso de recursos estilísticos utilizados para dar maior ênfase na presentificação dos fatos narrados.

Há, ainda, uma presença muito forte de marcas da oralidade, próprias do processo memorialístico que são justificadas pela narradora como parte das fitas que são transcritas para a criação de seu relato. Estas fitas e cadernos mencionados na narração, tal como o título do romance, colocam *Relato de um certo oriente* como um romance, mais uma vez, tipicamente, pós-moderno, pois nele a intergenericidade é mais um recurso composicional, dessa vez um recurso formal, que põe a própria ideia de gênero e discurso literários em debate. Nesse sentido, temos uma prosa híbrida, típica dos anos 1980, que questiona a própria mídia ao mesmo tempo em que a utiliza como forma de expressão.

O hibridismo pós-moderno se apresenta, ainda, na presença de um regionalismo exótico que aponta para os mistérios do oriente ao mesmo tempo em que se fixa em como produto de uma cultura com traços plurais e cujo espaço se configura de acordo com esta pluralidade de vivências e culturas, etnias e religiões que se congregam na mesma cidade. O espaço e o tempo são, então, categorias subjetivadas que vão sendo compostas de acordo com a perspectiva da voz que detém a narração, portanto, dando suas próprias cores à paisagem e desenrolando o novelo da trama conforme a compõe como relato que surge do interior dessa vivência múltipla e híbrida em diversos sentidos.

O silêncio como *motivo* na trama é um fator que “confere às obras uma certa aura de indizibilidade” (Sontag, 2015, p. 40). Nesse sentido, tendo em vista *Relato de um certo oriente*, o leitor pode perceber que há segredos que permanecem escondidos, outros que se revelarão com uma segunda ou terceira leitura, mas sempre escapando à nossa vontade de formar uma imagem inteiriça deste intrincado mosaico de segredos e enigmas que transitam entre o dito e o não dito.

Por fim, diante do exposto, *Relato de um Certo Oriente* é um romance no qual o espaço se configura como elemento chave para leitura. É importante compreender esta categoria como um operador narrativo que é mais do que um palco para o desenrolar da ação dramática das personagens, é importante também compreender o espaço como a categoria pela qual a memória, conceito imaterial, se liga à materialidade do mundo das personagens, pois, nas palavras de Halbwachs (2003, p. 188), “cada sociedade recorta o espaço à sua maneira, mas de uma vez por todas ou sempre segundo as mesmas linhas,

de maneira a construir um contexto fixo em que ela encerra e encontra suas lembranças...”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2023.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “De orientes e relatos”. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFGM; Nelam/FALE/UFGM, 2000. p.165-177.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE MOS, Vivian de Assis. *Das ruínas à memória: a travessia familiar em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. 2018. 149f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. “De cidades imaginárias a cidades flutuantes: imagens de Manaus em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum”. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba, 2011. p. 1-10.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2021.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em: 12/06/2024

Aceito em: 01/07/2025

Antônio Martins da Silva Júnior: mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina (PPGL - UEL, 2023-2025), pós-graduado em Docência para o Ensino Superior (especialização: lato sensu, 2016), pela Universidade Norte do Paraná: Unopar-Pitágoras. É graduado em História (licenciatura, 2014), também pela supracitada Unopar-Pitágoras, e em Letras Vernáculas (2023), pela Universidade Estadual de Londrina.