

## UM MUNDO PARALISADO À ESPERA DE MOVIMENTO

Uma leitura de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum

Valdir Prigol (UFFS)

**Resumo:** O título deste trabalho, retirado do início de *Relato de um certo oriente* (1989), aponta para uma questão fundamental do trabalho de Milton Hatoum: a memória. Neste livro e nos demais que vieram depois quase sempre temos narradores órfãos, que, no presente transformado em ruína, procuram, a partir das suas memórias e dos outros, colocar em movimento mundos paralisados. Neste aspecto, *Relato de um certo oriente* é um livro impressionante porque a voz da narradora ocupa o primeiro capítulo, no segundo ela passa a voz para o Tio Hakim, este passa a voz para Dorner (capítulo 3), que passa a voz ao pai de Hakim gravada em uma entrevista (capítulo 4), volta para a voz de Dorner e Hakim retoma (capítulo 5), retorna para a voz da narradora (capítulo 6), depois ela passa a voz para Hindié (capítulo 7), e o livro finaliza com a voz da narradora (capítulo 8). Esse procedimento retornará, com variantes, nos outros textos do autor. Os narradores de Milton Hatoum, com “caderno, caneta e gravador” e às vezes oralmente, colocam “mundos paralisados em movimento” como se fossem cientistas sociais, ao olharem para as suas histórias e as histórias das famílias que os adotaram, para as histórias das famílias e as histórias de Manaus, para o presente e para o passado. Um pouco como a figura de Paul Klee que será lida por um dos autores mais acionados neste período – Walter Benjamin – pelas ciências sociais e pelo próprio Milton Hatoum, como o anjo da história.

Palavras-chave: Memória, narrativa, presente, literatura, ciências sociais, crítica.

*Relato de um certo oriente* inicia com uma cena que se tornará uma das marcas dos textos de Milton Hatoum, o retorno - geográfico ou temporal – para um espaço e/ou tempo do passado do narrador e de sua família adotiva. Assim começa o livro: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança” (p. 9). A narradora não as reconhece e depois fica sabendo que a mulher é filha de Anastácia. Ela é acolhida na casa e enquanto espera para visitar Emilie, sua mãe adotiva, observa os objetos que a marcaram na infância, fora de uso, empilhados. Diz a narradora: “Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (p. 11). Essa imagem do que a narradora encontra no retorno parece potente para entrarmos nos textos do autor de “Um inseto sentimental”. Essa “memória voluntária”, poderíamos dizer, que a narradora procura produzir quando retorna parece também marcar, como vemos nas reflexões de

Andreas Huyssen, um modo da sociedade olhar o mundo no final do século XX e início do XXI. Além disso, acredito que “um mundo paralisado à espera de movimento” também é um modo de colocar em circulação uma forma de pensar o literário e de um modo mais específico, a narrativa.

## 1

O retorno da narradora de *Relato de um certo oriente* para casa, vinte anos depois, se dá nas primeiras páginas do livro. Ele inaugura e abre o relato. Retornamos, assim, com a narradora, no presente, para esse “mundo paralisado à espera de movimento”. O que chama a atenção, logo no início, é como essa narradora volta para tentar, de um certo modo, “atar uma ponta da vida à outra”. Como ela diz para o irmão, seu interlocutor no romance: “Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala.” (p. 12). A narradora volta com um caderno e um gravador, quase como uma “jornalista”. Na penúltima página do livro, essa questão retorna. A citação é longa mas vale a pena:

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

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 das ideias.” (p. 165).

O retorno para casa com um caderno, mas especialmente com um gravador, abre

uma perspectiva para pensar a própria composição do relato, em que o narrador procura “organizar os episódios” ou “encadear vozes”. Neste aspecto, *Relato de um certo oriente* é um livro impressionante porque a voz da narradora ocupa o primeiro capítulo, no segundo ela passa a voz para o Tio Hakim, este passa a voz para Dorner (capítulo 3), que passa a voz ao pai de Hakim gravada em uma entrevista (capítulo 4), volta para a voz de Dorner e Hakim retoma (capítulo 5), retorna para a voz da narradora (capítulo 6), depois ela passa a voz para Hindié (capítulo 7), e o livro finaliza com a voz da narradora (capítulo 8). E mesmo assim, o que percebemos, é que na narrativa que ela organiza sempre há um “espaço morto” que mina a possibilidade de “desvendar” qualquer enigma.

Assim, podemos pensar que o que o retorno consegue produzir é uma narrativa e talvez esta seja uma das grandes questões dos textos de Milton Hatoum: narrativas construídas, especialmente nos romances, por narradores órfãos que só conseguem pensar suas vidas coladas as dos outros. Essa orfandade cria um lugar narrativo que parece tornar impossível as narrativas de suas vidas sem as narrativas das famílias que os adoram.

Se olharmos para *Dois irmãos*, publicado em 2000, percebermos uma estrutura semelhante: Nael, filho da empregada da família de libaneses que mora na casa reservada aos empregados e ao mesmo tempo circula no palacete, descobre depois de ouvir durante uma vida inteira a mãe e o avó que é filho de um dos gêmeos – Yakub ou Omar. Novamente, a narrativa constrói-se como um retorno à história pessoal mas ela só vem com a história da família do narrador, que é um dos poucos sobreviventes no presente (transformado em ruína), vivendo entre o mundo das mercadorias “importadas” e o cortiço. Como diz o narrador:

No projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal.

“Tua herança”, murmurou Rânia.

A bondade tarda mas não falha? Soube depois que Yaqub quis assim; quis facilitar minha vida, como quis arruinar a do irmão. (p. 256).

O lugar da escrita aqui novamente é no entre-lugar, poderíamos dizer para lembrar Silviano Santiago, da memória do narrador e das memórias dos membros da

família, especialmente Halim e da sua mãe. A pergunta que marca toda a narrativa é sobre o pai do narrador mas aqui também, em cada narrativa há um “espaço morto” que faz com que Nael narre mas a narrativa efetivamente não revela a paternidade. É isso...as conversas são longas, fala-se de tudo mas a questão nunca se resolve e o relato que lemos continua porque o “espaço morto” sobrevive.

Como em *Relato de um certo oriente*, o presente é o lugar de retorno, neste caso temporal, do narrador órfão que para narrar a sua vida precisa organizar as vozes dos outros. Mas novamente, no presente, a organização de uma MEMÓRIA VOLUNTÁRIA de mais uma “casa vendida com todas as lembranças” como diz a epígrafe drummondiana do romance.

Também é isso que vemos em *Cinzas do Norte* quando Lavo, no presente da narrativa, resolve organizar as memórias do seu melhor amigo, Mundo. Vamos o início do livro:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo.

“Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre...Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê um pouco antes do fim. Na margem da última página, estas palavras: “meia-noite e pouco”.

Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão-postal de Londres: “Ou a obediência estúpida, ou a revolta”. (p. 9-10).

A abertura do livro é também a cena do retorno, como em *Relato e Dois irmãos*. É desde o presente e de um modo, poderíamos dizer, voluntário que um passado é narrado. Os “espaços mortos” dão vida às narrativas no presente. É interessante como a questão da orfandade esta presente - o narrador é órfão e mora com os tios -, e também como a questão da organização da narrativa a partir das memórias do narrador, de

Mundo mas também de Alícia e especialmente do Tio Ranulfo, que fica sabendo que é pai de Mundo.

Nesse sentido, acredito que um dos modos de compreender essa forma de narrar esta em uma cena que o narrador ouve a conversa dos tios – os irmãos Ran e Ramira – sobre trabalho:

(...) Lembro que, em plena tarde de um dia de semana, Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou por que ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho.

“Estou trabalhando, mana”, disse Tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha”.

Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia com uma das definições de literatura. (p. 24).

Uma das definições de literatura e de leitura, poderíamos dizer. Mas penso que a frase do tio Ran pode ser dita de um modo um pouco diferente para caracterizar o trabalho dos narradores dos três romances: as narrativas que eles produzem são o trabalho com as suas memórias e com as memórias dos outros.

Nos contos, crônicas e na novela *Órfãos do Eldorado*, também estamos sempre diante de dois tempos, para lembrar o título de um dos contos do autor, que gera a narrativa. Como diz o narrador do conto: “Encontrei-a por acaso na noite de um sábado. Queria fazer uma surpresa para tio Ranulfo, nem me lembrava quanto tempo ficara sem vê-lo. A porta da casa dele, trancada. Imaginei que estivesse viajando e me hospedei numa pensão perto do teatro Chaminé” ou em uma crônica como “Um inseto sentimental”, que abre o livro *Um solitário à espreita*, em que ao tentar escrever uma crônica um inseto o atrapalha, ele tenta afugentá-lo, inicialmente sem sucesso; depois que o inseto vai embora ele vai procurá-lo e

Acendo a lâmpada, me aproximo da caixa e vejo meu ex-inimigo no centro de uma fotografia antiga. Quietamente, ferrão e asas recolhidas, repousa no rosto de uma mulher ainda jovem, que sorri para a lente do fotógrafo. Pego com cuidado a foto, saio do quarto e, com um sopro, o inseto some na tarde morna. Minha mãe me abraça numa manhã de 1960: nós dois aninhados no banco da praça da Matriz, aonde me levava para ver o aviário e conversar com os pássaros. Lembro-me de que ela morreu há quatro anos, e devo essa lembrança ao inseto estranho e sentimental, que me roubou a ideia de uma crônica, mas me deu outra. (p. 12).

Nesta crônica, mas também em *Órfãos do Eldorado* o que ganha visibilidade é uma reflexão sobre a narrativa. Como o narrador diz no último parágrafo: “Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor?” (p. 103). A narrativa como uma forma de “expulsar esse fogo da alma” parece bem um modo de compreender porque esse narradores precisam colocar em movimento – com suas memórias e dos outros – “mundos paralisados”. E que produz no leitor “um descontentamento de si”, para lembrar do final do “Sermão da Sexagésima” do Padre Antonio Vieira, porque as suas memórias também vem para este presente.

## 2

Lendo os textos de Milton Hatoum chegamos aos de Andreas Huyssen que tem chamado a atenção, desde o final dos anos de 1980, para a presença da memória como uma questão fundamental da sociedade do final do século XX. Como ele diz:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Este fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente como o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do “homem novo” na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de “futuros presentes”. No entanto, a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

O ano da publicação de *Relato de um certo oriente* é, neste sentido,

paradigmático sobre essa relação das narrativas de futuro e das narrativas marcadas pela memória. O fim da história, anunciado por Fukuyama e também a queda do muro de Berlim, parecem colocar em circulação um outro modo de olhar para a sociedade.

O fato é que as narrativas voltam-se agora para o passado, tanto para salvá-lo do esquecimento quanto para, de algum modo, estabilizá-lo. Como diz Huyssen:

O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Ao mesmo tempo, sabemos que tais estratégias de rememoração podem afinal ser, elas mesmas, transitórias e incompletas. Devo então voltar à questão: por quê? E especialmente: por que agora? Por que esta obsessão pela memória e pelo passado e por que este medo do esquecimento? Por que estamos construindo museus como se não houvesse mais amanhã? E por que só agora o Holocausto passou a ser algo como uma cifra onipresente para as nossas memórias do século XX, por caminhos inimagináveis vinte anos atrás? (p. 20).

Uma das hipóteses de Huyssen é que a mídia se tornou um dos lugares de transporte da memória:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. Portanto, não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (*La vita é bella*, de Benigni) e música popular. (p. 21).

Um desses passados presentes, **acionado pela comemoração**, foi o do holocausto. Como diz Huyssen:

Os discursos da memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto (iniciado com a série de TV “Holocausto” e, um pouco mais adiante, com o movimento testemunhal bem como por toda uma série de eventos relacionados à história do Terceiro Reich (fortemente politizada e cobrindo quadragésimos e quinquagésimos aniversários):

a ascensão de Hitler ao poder em 1933 e a infame queima de livros, lembrada em 1983; a Kristallnacht, o pogrom organizado em 1938 contra os judeus alemães, objeto de uma manifestação pública em 1988... (p. 11).

A comemoração parece ser um dos modos da produção de narrativas que colocam a memória em cena e a estabilizam. Aqui gostaria de lembrar que, lendo o caderno de cultura Mais!, da Folha de São Paulo, no período de 1992 a 2002, percebe-se que o que faz o caderno funcionar são as narrativas múltiplas em torno das comemorações de nascimento e morte de escritores e artistas. Foram mais de 1.000 em 10 anos. Assim, como diz Huyssen, a mídia coloca em movimento esse “mundos paralisados” para estabilizá-los no presente.

Assim, tanto os textos de Milton Hatoum quanto os textos de Andreas Huyssen chamam a atenção para o modo como a memória se tornou, a partir do final do anos de 1980, uma questão fundamental para pensar a sociedade ocidental. E nos dois, a mídia aparece como uma questão fundamental ligada à memória.

### 3

A questão da memória aparece também em outro autor, citado tanto por Hatoum quanto por Huyssen, Walter Benjamin. Aqui vale a pena retomar uma das primeiras leituras de *Relato de um certo Oriente*. Davi Arrigucci Jr. na orelha do livro aproximava o retorno da narradora com o retorno de Ulisses em A Odisseia:

Este é o relato da volta de uma mulher, após longos anos de ausência, à cidade de sua infância, Manaus, num diálogo com o irmão distante. História de um regresso à vida em família e ao mais íntimo, no fundo é uma complexa viagem da memória a uma ilha do passado, onde o destino do indivíduo se enlaça ao do grupo familiar na busca de si mesmo e do outro. Odisseia sem deuses ou maravilhas de uma pobre heroína desgarrada, cujo destino problemático tem seus fios no enredo de um romance, tramado com calma sabedoria pela mão surpreendente de um jovem escritor.

Uma odisseia sem deuses e destino problemático do herói. Estamos diante do romance, poderíamos dizer com Lucács. E de fato, pensando em *Relato de um Certo*



*Oriente* mas também nos demais livros de Hatoum, pensamos no romance como uma forma de reminiscência, como uma tentativa de atar uma ponta da vida à outra, como em *Dom Casmurro*. Primeiro com a reconstrução da casa e depois com o livro. Vamos ouvir novamente o narrador casmurro:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (p. 41).

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. (p. 42).

Como mostra Benjamin, “a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa” e aí temos a invenção do leitor, como *Dom Quixote*, mas também a invenção do leitor que se tornou autor como *Dom Casmurro*. Para o autor, “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (p. 201). Isto é, o indivíduo que não consegue mais fazer experiência.

Neste sentido, podemos lembrar o também conhecido trecho do ensaio sobre Baudelaire em que Benjamin fala do jornal como o lugar da redução da experiência:

Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não tem, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico. (Karl Kraus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores). (p. 107).

Talvez o sentido de narrativa como o lugar de memória é o que vemos nos textos de Guimarães Rosa como “A terceira margem do rio”, “Antiperipleia”, “Soroco, sua mãe, sua filha” e, como mostrou João Cezar de Castro Rocha, em “Grande Sertão: Veredas”.

Portanto, o primeiro parágrafo lança o leitor abruptamente no redemoinho da narrativa. Não há mediações ou movimentos preparatórios, a leitura da primeira palavra inaugura o lugar sertão rosiano. "Nonada": não há nada que desde sempre não seja linguagem. No dizer de Riobaldo: "A mó de moinho, que, nela não caindo o que moer, mói assim mesmo, si mesma, mói, mói". Vale dizer, como palavra puxa palavra, e, no mais das vezes, uma desdiz ou pelo menos nuança a outra, "nonada" é também uma fórmula de pensamento, um demolidor tratado filosófico, cujo conteúdo se encerra no título-neologismo, embora o narrador não se canse de glosá-lo, como se desejasse provar pelo oposto do que afirma: "É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...".

A narrativa é uma questão fundamental para estes narradores quase sempre à margem que falam uma linguagem tão complexa que nós, doutores, não compreendemos.

A força da narrativa nos textos de Guimarães nos fazem ler os textos de Milton Hatoum. Assim gostaria de colocar lado a lado dois finais. O final da “Terceira margem do rio” e o final de *Órfãos do Eldorado*. Vamos ao primeiro:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

Vejamos agora o segundo:

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa

dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanto coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macacauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos olhos. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (p. 103).

A narrativa, aqui, como a terceira margem...a narrativa como uma forma de “expulsar esse fogo da alma”. Assim, penso que esses narradores de Milton Hatoum, narram, a partir das suas memórias e dos outros para fazer experiência, já que como diz Susan Buck-Morss lendo o ensaio de Benjamin sobre a arte no tempo da reprodutibilidade técnica, “A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado” (p. 23). E o que é fundamental, isto não quer dizer, estabilizar o presente, já que os narradores de Hatoum saem todos com os mesmos enigmas com os quais iniciaram, mas sim narrar para compreender que a vida é feita de “espaços mortos” que não admitem preenchimento.

A narrativa, neste sentido, aparece como uma questão teórica importante no presente, justamente na sua relação com a mídia. Como diz João Cezar de Castro Rocha:

(...) a compreensão antropológica do ato de narrar ajuda a esclarecer que meios de comunicação diversos não são excludentes, pois todos eles tendem a lidar com a mesma necessidade fundamental de tornar os eventos significativos através de sua organização numa moldura narrativa. Além disso, meios diversos lidam com essa necessidade de formas igualmente diversas, uma vez que a densidade na transmissão de afetos, dados e conceitos nunca se repete. E nem mesmo se pensarmos em um único meio, pois a densidade da mensagem também depende da forma da recepção.

Essa necessidade humana de narrar, como propõe Castro Rocha, aparece como uma questão fundamental nos textos de Milton Hatoum e talvez seja essa dimensão que tem aproximado tantos leitores. Diante destes textos, compreendemos que “um mundo paralisado à espera de movimento” também é um modo de definir a literatura. E se pensarmos que é a leitura que coloca esses mundos em movimento, o que nasce desses encontros entre textos e leitores são novas narrativas.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 10 ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago-dez. 1996.
- CASTRO ROCHA, João Cezar. No redemoinho da narrativa. In. *Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015. Organização de Valdir Prigol.
- HATOUM, Milton. Aspereza do mundo, concisão da linguagem. *Serrote*, São Paulo, n. 15, nov. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUYSSSEN, Andreas. Nostalgia de ruínas. *Serrote*, São Paulo, n. 15, nov. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- PRIGOL, Valdir. *Leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2007.
- SCRAMIN, Susana. Relato de um certo oriente: recordar o presente. In. *Literatura do presente*. Chapecó: Argos, 2007.
- VIEIRA, Antonio. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2003.