



Da presença da ausência, de Mahmoud Darwish: espelho poético do mundo

In the Presence of Absence, by Mahmoud Darwish: Poetic Mirror of the World

Dossiê: O Realismo e sua
atualidade: arte, literatura
e impasses intelectuais
frente aos desafios da
democracia

Ana Aguiar Cotrim*

ORCID: 0000-0002-6767-8794

E-mail:
anacotrim6@gmail.com

Guilherme Augusto Brandão
Ferreira**

ORCID: 0000-0003-1060-2841

E-mail:
guibrandaof@gmail.com

Recebido: 06/10/2024

Aprovado: 25/11/2024

Resumo:

Este artigo procura fazer uma apresentação da obra *Da presença da ausência*, do poeta palestino Mahmoud Darwish, escrita dois anos antes de sua morte em 2008, e que se caracteriza como uma autobiografia lírica, uma auto-elegia, e como seu testamento poético. Este texto divide-se em três partes. Na primeira, procuramos argumentar, com base em György Lukács, que, ainda em prosa, a obra pertence ao gênero lírico, e procuramos trazer elementos da peculiaridade da sua forma lírica. Na segunda, enfocamos as passagens em que o poeta toma a poesia como tema, procurando mostrar que a reflexão poética sobre a lírica é, inextricavelmente, sobre seu mundo, sobre a Palestina ocupada. Por fim, tomamos um capítulo da obra voltado à experiência histórica dos Acordos de Oslo, a fim de mostrar a profundidade e universalidade de sua abordagem lírica da expropriação social e sua crítica da conciliação.

Palavras-chave:

Mahmoud Darwish; *Da presença da ausência*; Palestina; prosa poética; György Lukács.

Abstract:

This article seeks to present the work *In the Presence of Absence*, by the Palestinian poet Mahmoud Darwish, written two years before his death in 2008, which is characterized as a lyrical autobiography, a self-elegy, and as his poetic testament. This text is divided into three parts. In the first, we seek to argue, based on György Lukács, that, although in prose, the work belongs to the lyrical genre, and we seek to bring elements of the peculiarity of the lyrical form of the text. In the second, we focus on the passages in which the poet takes poetry as subject, seeking to show that his poetic reflection on lyrics is, inextricably, about his world, about occupied Palestine. Finally, we take a chapter of the work focused on the historical experience of the Oslo Accords, in order to show the depth and universality of its lyrical approach to social expropriation and his critique of conciliation.

Keywords:

Mahmoud Darwish; *In the Presence of Absence*; Palestine; Poetic Prose; György Lukács.

*Ana Cotrim possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, e pós-doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. É Professora de Literatura da Universidade de Brasília. Tem publicações na área de filosofia moderna e estética, teatro, Karl Marx, György Lukács, literatura brasileira e literatura palestina.

**Guilherme Augusto B. Ferreira é licenciado em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas (UnB), mestre e doutorando em Literatura (UnB). É membro do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica.

- Por que você sempre se volta para o mundo?
 - Eu não me volto para o mundo. Ao contrário, é o mundo que sempre vem e me cerca.
- (Mahmoud Darwish. Diário da tristeza comum)

1.

Da presença da ausência é uma longa poesia em prosa ou uma prosa poética autobiográfica que se caracteriza como o testamento poético de Mahmoud Darwish. Foi publicada em 2006, dois anos antes de sua morte, e talvez pensada para ser sua última obra, mas não foi. Duas outras foram lançadas pelo poeta ainda antes de falecer após uma cirurgia cardíaca em 2008, aos 67 anos.¹ Trata-se de uma elegia em prosa para si mesmo, dividida em vinte capítulos, com um formato circular em que o primeiro e o último capítulos se iniciam com a mesma frase e expressam poeticamente o seu próprio funeral.

Tetz Rooke, em seu artigo “In the Presence of Absence: Mahmoud Darwish’s Testament” (2017, p.11)², narra um acontecimento que diz muito sobre a intenção darwishiana de fazer desta obra o seu testamento:

Na primavera de 2006, o poeta palestino Mahmoud Darwish recebeu uma delegação da União dos Escritores Suecos em Ramallah na Cisjordânia. Suas primeiras palavras aos colegas escritores do norte foram: “Bem-vindos. Eu acabei de terminar de escrever meu próprio discurso fúnebre”.³

O comentador afirma que a obra foi lançada adiante no mesmo ano, e que sua morte, dois anos depois, acabou por conferir-lhe um significado, ou ao menos alterá-lo:

De uma ficção sombria, o livro tornou-se uma verdade terrível; de uma história de final aberto sobre o envelhecimento, congelou-se como último desejo ou testamento do autor.⁴ (ROOKE, 2017, p.12, T.A.)

Ainda de acordo com Rooke, outras obras anteriores do poeta que tomam como centro o tema da morte e do desaparecimento também acabam por ser lidas de modo diverso após a sua morte. Não concordamos plenamente com essa visão, na medida em que as obras literárias prescindem de informações sobre o escritor para que sejam fruídas, compreendidas, para que sejam capazes de evocar.

¹São elas *The Butterfly's Burden*, traduzido ao inglês por Fady Joudah (Copper Canyon Press, 2007), ou *The Trace of the Butterfly*, como referido pelo estudioso e tradutor Tetz Rooke (2017, p.12); e *A River Dies of Thirst: journals*, traduzido ao inglês por Catherine Cobham (Archipelago Books, 2009).

²As passagens deste texto e outros textos em inglês são traduzidas pelos autores, doravante T.A. As passagens originais são apresentadas em notas de rodapé.

³“In the spring of 2006, the Palestinian poet Mahmoud Darwish received a delegation from the Swedish Writers’ Union in Ramallah on the West Bank. His first words to his writer colleagues from the north were: ‘Welcome. I have just finished writing my own funeral speech’.”

⁴“From a sombre fiction, the book became a terrible truth; from an open ended story about ageing, it froze into the poet’s last will and testament.”

Contudo, Rooke tem um ponto, pelo fato de que se trata de obras autobiográficas ou diários, escritos de maneira muitas vezes alusiva a fatos não diretamente narrados, como reflexões poéticas sobre eventos não esclarecidos no interior da obra. Isso ocorre tanto com alguns casos da vida mesma do poeta, em sua dimensão pessoal ou doméstica, quanto com referência à história da Palestina, que atravessa e é atravessada por sua vida e sua obra de maneira inextricável. Polemizando com Barthes, de “A morte do autor”, Rooke afirma: “Na autobiografia, a palavra e o mundo estão intrinsecamente unidos; (...) O referente é essencial”⁵ (2017, p.12, T.A).

Soma-se ao conteúdo autobiográfico o caráter lírico da obra. Mesmo escrita numa mistura com a prosa, é patente a sua estrutura poética, evidenciada pela posição central e papel ativo do eu-lírico, da sua subjetividade em ação como conformadora do mundo poético do texto. Logo na cena inicial, o eu-lírico, sujeito que aparece na primeira pessoa, “eu”, está fazendo um discurso de despedida diante de um outro que morre, ao qual se dirige como “tu”. Em todo o texto, opera-se um diálogo entre “eu” e “tu”: mas “tu” é, também, ele mesmo, e ambos são Mahmoud Darwish. O “eu” que fala é aquele que viveu 65 anos de sua vida e se encontra no momento da escrita de seu testamento literário, vendo-se às portas de sua finitude, e olhando-se da perspectiva do eu pessoal e doméstico. “Tu” é ele mesmo em outros momentos de sua vida, como criança, jovem, como aquele que viveu os acontecimentos que estão tomando corpo no texto, e sobre os quais “eu” está refletindo. “Tu” é também, em certas partes da obra, o escritor como figura pública, o poeta-herói nacional, que compõe e se mistura com a própria consciência coletiva do povo palestino, e cuja imagem diante da Palestina nem sempre é controlada e nem sempre se identifica com o “eu” narrador.

Assim, a subjetividade do eu-lírico-narrador é duplamente conformadora do sentido e do mundo poético da obra. Como construtora do texto poético, a subjetividade do “eu” opera como mediação *visível* da figuração e reflexão sobre as vivências do autor, as quais ele revive e que se entrelaçam de maneira particular à história da ocupação palestina; mas figura-se também de maneira visível a subjetividade de “tu”, que vive os acontecimentos em seu presente. Essa dupla presença da subjetividade do autor na imediaticidade da obra deriva tanto do caráter autobiográfico quanto de sua natureza essencialmente lírica.

Nos termos de György Lukács, em “A característica mais geral do reflexo lírico”: “a lírica é, tanto quanto a épica e o drama, um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente de nossa consciência”, ou seja, um “espelho do mundo” (LUKÁCS, 2011, p.245). Estamos aqui no interior de uma concepção que entende a subjetividade como instância humana formada nas relações objetivas e, portanto, como constituindo, ela mesma, uma forma particular de ser das relações objetivas. Como mostra Marx,

⁵“In autobiography, the word and the world are intrinsically united. (...) The referential is essential.”

subjetividade e objetividade são de fato diversas, mas se constroem em sua mútua relação: o mundo objetivo se erige pela ação dos sujeitos, e a subjetividade pela apreensão dos objetos do mundo na inter-relação com os demais indivíduos.

Na especificidade artística, a subjetividade do autor está sempre presente na obra criada: o poeta, como afirma Aristóteles, é ao mesmo tempo um imitador e um fabulador, ao mesmo tempo mimetiza e cria. No seu texto sobre uma poesia de Antero de Quental, Ana Laura Correa retoma o texto lukácsiano sobre a lírica e afirma:

A unidade contraditória entre refletir e criar não é uma contradição abstrata, mas uma contradição ativa e fecunda da própria vida, enfrentada tanto pela subjetividade estética quanto pelo homem imerso na realidade cotidiana, com a diferença de que, no mundo do poema, as contradições da vida cotidiana são elevadas a um nível artístico, que as condensa e as reveste de uma beleza sensível que se levanta como uma possibilidade ante a degradação da vida comum e como uma necessidade do historicamente novo frente aos limites do capitalismo decadente. (CORREIA, 2018, p.283)

Nesse sentido, não é verdade que a criação artística é tanto mais verdadeira e objetiva quanto mais a subjetividade do artista se afaste dela. Ao contrário, é o viés e a imaginação do artista que dão forma à figuração, e, portanto, à sua objetividade como forma e como reflexo. A relação de reflexo e criação não se restringe a uma oposição, e sim é uma dialética: a criação é o modo efetivo da imitação das relações profundas.

Entretanto, a subjetividade compõe de maneiras diferentes as várias artes e gêneros literários. Na lírica, o elemento subjetivo adquire uma função qualitativamente diversa em comparação com a épica e o drama, ou seja, não se trata apenas de uma diferença quantitativa, não se trata de que a subjetividade está mais em evidência na lírica. Enquanto nos gêneros épicos (epopeias, romances, novelas, contos) e dramáticos a subjetividade do narrador é parte da obra como voz narrativa ou na configuração criativa do mundo da obra, na lírica “a subjetividade do poeta tem um significado específico, que é o fundamento desse gênero artístico” (Lukács, 2011, p.246). A subjetividade do poeta é o que está sendo figurado na imediaticidade do poema, “é o que se percebe de modo mais imediato – e, portanto, ela é o *centro sensivelmente poético da obra*” (Lukács, 2011, p.246, grifos nossos). Lukács prossegue:

A diferença qualitativa em relação aos outros gêneros artísticos é constituída não pela aberta emergência da subjetividade constitutiva, mas, ao contrário, pela específica e visível ação desta subjetividade, pelo seu específico modo de existência, pelo seu papel dinâmico na própria forma da obra. (LUKÁCS, 2011, p.246)

Como se sabe, a concepção lukácsiana do realismo literário tem como elemento essencial a centralidade da ação. Há uma ênfase na construção de uma ação verdadeira na obra, por um lado, bem como no fato de que a própria criação é uma ação, um situar-se ativamente no mundo. O processo de criação de uma ação é o caminho que conduz da aparência à essência, da superfície do mundo à suas leis e forças motrizes.

Esse caminho se conclui com a criação de um novo mundo – o mundo da obra literária – que compõe uma nova imediaticidade em que a essência está expressa; e inclui o processo subjetivo de penetração na realidade essencial e da sua elaboração como forma artística.

Nos gêneros épicos e dramáticos, o processo subjetivo não aparece na imediaticidade da obra, embora faça parte da sua forma; na lírica, é precisamente esse processo que vemos ocorrer, diante de nós, de forma ativa:

Se nesses gêneros a centralidade está na ação dos personagens em interação viva com o mundo criado, no gênero lírico, a centralidade está na ação criadora da subjetividade poética que se evidencia na forma, na composição lírica. (CORRÊA, 2018, p.282)

Na épica e no drama, a ação principal é dos personagens criados em sua relação com o mundo e entre si. Na lírica, a ação de que se trata é a própria criação do eu-lírico – é ele que age conformando o mundo poético da obra. Citando Lukács, Corrêa sintetiza:

É nesse sentido que o poeta lírico é um “espelho do mundo”, não como uma subjetividade puramente passiva e mecânica e menos ainda como forma de exclusão da atividade criadora do sujeito, mas ao contrário, como afirmação dessa mesma atividade, de um processo ativo, que, no caso específico da lírica, “emerge nela como processo também no plano artístico”. (CORRÊA, 2018, p.283)

Assim, recuperando termos de Spinoza (cf. CORRÊA, 2018, p.283, n. 4), Lukács assume que, nos gêneros épicos e dramáticos, a dialética objetiva de essência e aparência, da qual faz parte o princípio subjetivo e ativo, aparece acabada, como *natura naturata* (natureza criada), o que não significa que apareça como quadro estático, e sim como criação completada do artista. Na lírica, a realidade objetiva aparece como sendo criada, em processo de criação, como *natura naturans* (natureza criadora, ativa), e essa natureza subjetiva criadora é o que está no imediato do mundo poético.

No interior desse raciocínio, não é a versificação que caracteriza um texto literário como lírico. *Da presença da ausência* é uma obra que mistura versos e textos corridos, algumas vezes aparentados com pequenas narrativas. O subtítulo atribuído pelo autor é, simplesmente, “texto” (nass, em árabe) (cf. ROOKE, 2017, p.18). Conforme o comentador, essa obra de Darwish toma como modelo uma *qaṣīda* tradicional, uma elegia muito conhecida no mundo árabe, escrita pelo poeta omíada Malik Ibn al-Rayb. O termo *qaṣīda* pode ser traduzido por poema ou ode e se refere a uma forma em geral elegíaca que remete à poesia árabe pré-islâmica. De acordo com Rooke,

O poema de Ibn al-Rayb pode ser visto como o hipotexto, o modelo para o hipertexto, que é a modificação dele feita por Darwish. Segundo a tradição, Malik ibn al-Rayb recitou seu célebre poema em seu leito de morte. Foi um canto fúnebre composto pelo poeta para si mesmo que descreve seu próprio funeral. (ROOKE, 2017, p.16-17, T.A)⁶

⁶“Ibn al-Rayb's poem can be seen as the hypotext, the model for the hypertext, which is Darwish's modification of it. According to tradition, Malik ibn al-Rayb recited his celebrated poem on his deathbed. It was a dirge composed by the poet to himself that describes his own funeral.”

A epígrafe de *Da presença da ausência* é um verso dessa elegia antiga: “Dizem: não vás longe, e me enterram / onde, senão longe, vai a minha morada?” (DARWISH, 2020, p.19). Essa referência, ao lado da estrutura circular da obra, que começa e termina com o funeral de “tu”, leva Rooke a afirmar:

Ao utilizar o modelo textual de uma qaṣīda honrada, o poeta moderno afirma a sua pertença e fidelidade à tradição literária árabe e, num certo sentido, mostra a sua modernidade. Mas ele também demonstra a sua independência ao escrever a sua própria versão da canção fúnebre de Ibn al-Rayb em prosa, ou melhor, numa combinação de poesia e prosa.⁷ (2017, p.18, T.A.)

Observamos que ele expõe sua pertença à tradição e sua modernidade. Como indicamos anteriormente, o subtítulo desta sua elegia é “texto”, o que busca romper com a “tirania do gênero” (DARWISH apud ROOKE, 2017, p.18), por meio da subversão das fronteiras entre poesia e prosa. Rooke escreve, e cita Darwish:

Em sua elegia, o poeta moderno entrelaça narrativa e verso num único “texto” que oscila suavemente entre o terrenal e o lírico. Para ele, esse movimento é também uma espécie de poética: “A prosa é vizinha da poesia e o percurso prazeroso do poeta / O poeta é aquele que não consegue decidir entre prosa e poesia”.⁸ (2017, p.18)

Apesar da intenção de fluidez entre poesia e prosa, da noção dos limites do gênero como tirânicas, na nossa visão, seguindo a perspectiva marxiana e lukácsiana, de que os gêneros se transformam historicamente em suas formas, junto com seus conteúdos, o que temos é uma recriação no interior do gênero lírico. Tanto pela elegia tradicional que lhe serve de modelo, quanto pela sua forma própria e a centralidade da subjetividade, *Da presença da ausência* é uma obra poética. Como dissemos, o que a caracteriza assim não é a versificação, mas posição do eu lírico e a sua construção como *natura naturans*. Embora apresente pequenas narrativas aqui e ali, elas estão submetidas, como elementos de composição, à construção de natureza lírica, assim como podemos encontrar em um romance passagens de cunho poético.

O próprio poeta acaba por confirmar essa visão. Numa entrevista concedida a Raja Shehadeh em 2002, ele “expressa seu amor pela escrita em prosa”: “Eu gosto de prosa. Sinto às vezes que a prosa pode alcançar um estado poético mais pungente que a poesia...”⁹ (MUKATTASH, 2016, p.21, n. 13). Também na obra que examinamos, no último capítulo, lemos:

⁷“By using the textual model of an honoured qaṣīda, the modern poet affirms his belonging and allegiance to the Arabic literary tradition and, in a sense, he shows its modernity. But he also demonstrates his independence from it by writing his own version of Ibn al-Rayb’s funeral song in prose, or better, in a combination of poetry and prose.”

⁸In his elegy, the modern poet weaves together narrative and verse into one single 'text' that softly swings between the down-to-earth and the lyrical. To him this movement is also a kind of poetics: 'Prose is the neighbour of poetry and the poet's pleasure ride / The poet is the one who cannot decide between prose and poetry'.

⁹I like prose. I feel that sometimes prose can achieve a poetic state more poignant than poetry...”

prosa é a vizinha da poesia, piquenique do poeta /

poeta é aquele que está perplexo entre prosa e poesia /
derrapa entre o verbo, o agente, o paciente, como ao dizer: *a mulher, ocultando suas lágrimas, largou o namorado*. Na frase que derrapa entre “mulher” e “largou o namorado” há tempo suficiente para os saís de ódio dissolverem, para estrelas arderem / (DARWISH, 2020, p.176)

Toda a forma e intenção, assim, remetem ao lírico. O texto é dividido em vinte capítulos, que seguem, à exceção do primeiro e do último, uma linha cronológica da vida de Darwish, não completa, e sim centrada e eventos cruciais da sua vida e da história da Palestina. O primeiro e último, como indicamos acima, se iniciam com a mesma frase: “linha a linha te proseio espalhando-se diante de mim com destreza de mão que só me vem em exórdios” (DARWISH, 2020, p.21, p.173). Inicia o diálogo com seu outro, “tu”, o qual o poeta quer espalhar diante de si na forma de palavras, mas cujo domínio só tem em sua forma inicial. O próprio “tu” vai sendo construído conforme a poesia toma forma. Sabemos logo que se trata de si mesmo:

deixa-me te ver, que me saístes de dentro e de dentro te saí (...). deixa-nos irmos, nós dois, tu e eu, juntos, por duas sendas:

tu, à segunda vida, prometida da língua, em leitores que sobrevivam à queda de um cometa na Terra;

e eu, ao encontro mais uma vez remarcado com uma morte à qual prometi uma taça de vinho tinto, em um dos meus poemas. (DARWISH, 2020, p.21)

Neste último verso ou período, sabemos também que ambos são, expressamente, Mahmoud Darwish, pela referência que faz a um poema que sabemos, como leitores, tratar-se de obra sua, o longo poema Mural¹⁰. Ele é a um tempo o eu-lírico espectador e o protagonista cuja vida e morte são refletidos, “num aparente paradoxo que funciona como o expediente narrativo central da obra”¹¹ (ROOKE, 2017, p.13, T.A.). Neste início, “tu” se identifica claramente ao ícone literário, à figura pública que sobreviverá à morte do “eu” pessoal, e seguirá à “segunda vida prometida da língua”. Seguem destinos diversos, mas nasceram juntos, um de dentro do outro.

O último capítulo é composto por um conjunto de versos ou períodos aforísticos, seguindo a forma da *qaṣīda* tradicional, e se distinguindo da forma da autobiografia moderna. De cada verso ou passagem aforística, as últimas palavras servem de mote à seguinte, formando como uma corrente, uma série de elos, que retomam temas anteriores da obra, com um foco nas grandes questões como a morte, o destino, o tempo, mas também a prisão, o exílio, a colonização da Palestina, que retomaremos adiante.

¹⁰Darwish escreveu o poema Mural após passar pela sua primeira cirurgia cardíaca, na qual teve uma experiência de quase morte. Esta é também objeto de Da presença da ausência, parte XIII. O tema da morte perpassa o poema Mural, assim como a obra que ora abordamos. A passagem diz, em tradução livre a partir do inglês: “(...) No caminho de Deus, somos dois sufis cegos possuídos por uma visão. / Volte, morte! Volte com segurança! / Aqui, neste não-aqui e não-lá, sou livre. / Volte para o seu exílio, sozinha. / Volte para suas ferramentas de caça e espere por mim perto do mar. / Prepare o vinho tinto para eu comemorar meu retorno à terra doente. / Não seja rude e implacável (...)” [“On the path of God, we are two blind Sufis possessed by a vision. / Go back, death! Go back safely! / Here, in this no-here and no-there, I am free. / Go back to your exile, alone. / Go back to your hunting tools, and wait for me near the sea. / Get the red wine ready for me to celebrate my return to the ailing earth. / Don't be rude and ruthless.”] (Darwish, 2003, p.143).

¹¹ “(...) in a seeming paradox that functions as the central narrative ploy of the work.”

O livro termina, bem aos moldes clássicos, com referências corânicas. Mas elas servem bem mais à expressão de uma identidade cultural e literária do que para trazer algum tipo de fé ou sentimento religioso, que é ausente em toda a obra, à exceção de um momento de sua infância. Mostra uma modernização da tradição poética árabe, remodelando pelo conteúdo terreno uma forma que seria familiar aos leitores árabes

(...) não ouviremos mais que a música do silêncio /

silêncio é amigo que conforta amigo. é a imaginação que não conta com mais ninguém, entre chuva e arco-íris. /

arco-íris é Revelação, o que estimula o poeta, sem permissão... é a paixão do poeta pela prosa do Alcorão /

em quais graças então de vosso Senhor não caireis?

os dois ausentes nós dois, os dois presentes nós dois,

nós dois ausentes /

em quais graças então de vosso Senhor não caireis? (DARWISH, 2020, p.179-180)

Partimos, assim, de que se trata de um texto poético autobiográfico, em que a subjetividade do escritor está diante de nós em primeiro plano, mas, ao expressá-la, expressa seu mundo: o poeta se torna o espelho do mundo. Vida, poesia e a história da Palestina se entrelaçam. Na síntese de Sinan Antoon, que traduziu ao inglês e prefaciou *Da presença da ausência*:

A auto-elegia é um gênero estabelecido na poesia clássica árabe, com raízes que remontam aos tempos pré-islâmicos. Nas mãos de Darwish, este núcleo é introduzido em novos terrenos e ramifica-se em direção a novos horizontes. O “eu” vivo despede-se do seu outro imaginário moribundo num discurso poético sustentado dividido em vinte seções sem título. Cada seção, entretanto, é uma unidade independente e aborda um tema ou uma fase do passado do autor. No limiar da imortalidade, o poeta reflete sobre a sua própria existência, entrelaçada com a do seu povo exilado através da narrativa histórica e da realidade material.¹² (ANTOON, em DARWISH, 2011, p.10, T.A.)

Ao comentar em entrevista a Helit Yeshurun acerca da influência da poesia árabe tradicional em sua obra, mas também a presença de muitas tradições e culturas humanas – o que se confirma em seus textos, que apresentam referências às mais variadas mitologias e religiões tradicionais, bem como literárias – Darwish não deixa de apontar o seu mote, seu tema, seu ponto de partida e de chegada:

Sou filho de todas as culturas que passaram pela terra – a grega, a romana, a persa, a judaica, a otomana. Uma presença que existe no próprio cerne da minha língua. Toda cultura poderosa passou e deixou alguma coisa. Sou filho de todos esses pais, mas pertenço a uma só mãe. Isso significa que minha mãe é prostituta? Minha mãe é esta terra; ela recebeu todos eles. Ela foi testemunha e vítima.¹³ (DARWISH; YESHURUN, 2012, p.52, T.A.).

¹² “Self-elegy is an established genre in classical Arabic poetry, with roots going back to pre-Islamic times. In Darwish’s hands, this kernel is introduced to new ground and branches out toward new horizons. The living “I” bids farewell to its imagined dying other in a sustained poetic address divided into twenty untitled sections. Each section, however, is a self-contained unit and addresses a theme or a phase in the author’s past. On the threshold of immortality, the poet reflects on his own existence, intertwined with that of his exiled people through both historical narrative and material reality.”

¹³ “I am a son of all the cultures that have passed through the land—the Greek, the Roman, the Persian, the Jewish, the Ottoman. A presence that exists at the very core of my language. Every powerful culture passed through and left something. I am the son of all these fathers, but I belong to one mother. Does that mean that my mother is a prostitute? My mother is this earth; she received all of them. She was both a witness and a victim.”

2.

A obra *Da presença da ausência* evoca um conceito que já era trabalhado pelo poeta em obras anteriores. A presença da ausência é ligada à Lei da Propriedade de Ausentes criada por Israel em 1950, que permitiu a tomada de terras palestinas a partir da Nakba. Na obra de Darwich, essa questão é refletida liricamente em momentos distintos de sua produção. Em 1973, Darwich, que estava exilado em Beirute, no Líbano, escreveu no *Diário da tristeza comum*:

Lá estávamos nós, de volta à Palestina! Não sabíamos que iríamos trocar o status de refugiados no Líbano pelo status de refugiados em casa. E não nos demos conta de que nossa presença física na pátria constituía uma ausência aos olhos da lei que os conquistadores rapidamente implementaram. Eles nos chamavam de “presentes ausentes” para que não tivéssemos direito legal a coisa alguma. (DARWICH, 2024, p.23)

Essa passagem remete ao retorno à Palestina, na década de 50, após sua família ser expulsa durante a Nakba. A existência foi apartada da própria pátria e a relação que os palestinos possuíam com a própria terra foi, institucionalmente, interrompida. Trata-se de um processo colonial extemporâneo que, por sua natureza, preserva uma identidade, em seu sentido humano, com as demais formas de colonização. Por isso, nessa questão, Darwich evoca a luta dos povos originários nos Estados Unidos no poema “Discurso penúltimo do ‘índio vermelho’ diante do homem branco” para tratar da questão da terra e, de maneira poética, desenvolver o conceito da presença da ausência:

Mortos dormem nos quartos que vocês vão construir.
Mortos visitam seu passado nos lugares que vocês vão destruir.
Mortos passam em cima das pontes que vocês vão construir.
Mortos iluminam a noite das borboletas, mortos
chegam de surpresa para tomar um chá com vocês, vêm calmos
como os deixaram seus fuzis. E vocês, hóspedes do lugar,
deixem um lugar para seus anfitriões... vêm ditar
a vocês os termos da paz... com os mortos! (DARWICH, 2021, p.63)

Essa é a última parte do poema que constrói uma imagem da relação dos povos ameríndios com a Terra e a própria vida, e, aqui, impera a epígrafe do poema: “Eu disse mortos? / Não há morte. / Só trocas de mundos.” Os colonizadores são hóspedes de um lugar em que os anfitriões foram todos mortos, e, como não há morte, continuarão presentes apesar de sua ausência. Portanto, 33 anos depois de converter essa condição legal em literatura pela primeira vez, Darwich publica *Da presença da ausência* como uma obra madura em vida que pressente a sua própria morte.

No título da obra de Darwich, palavras se mostram num jogo de mútua determinação que permeará a obra inteira. Presença não se sobrepõe a ausência e vice-versa, assim como a morte e a vida na voz poética do “índio vermelho”. E Darwich é poeta-palestino-poeta, como veremos em sua indagação sobre a diferenciação entre

poeta palestino ou palestino poeta. O jogo das palavras acompanha-o desde sua infância:

quando se junta letra com letra, isto é, absurdo com
absurdo, o mistério da forma explic(it)a a clareza
de dado som, o que abre caminhos ao conceito do
sentido, do que três letras se fazem portas, casas. (DARWICH, 2020, p.33)

Nessa passagem do capítulo III, o conceito começa a emergir do signo abstrato, da junção de três letras, como em *lar*, que se faz casa, porta ou pátria, e assim, “nasce o mundo gradualmente / de palavras.” (DARWICH, 2020, p.33). A infância do poeta se apresenta como um processo de formação de palavras que dão sentido ao mundo em sua volta, e as palavras aparecem, progressivamente, enquanto formadoras do mundo e do ser em mútua determinação: “tu te fazendo palavras / e palavras fazendo-te” (DARWICH, 2020, p.38).

O poeta não reconhece “a diferença entre aquele-que-diz e aquilo-que-é-dito”, isto é, entre a coisa que diz algo sobre si e o que é dito sobre a coisa. É um jogo que enfeitiça o poeta e mostra sua “vocação do mistério” em nomear as coisas: “como as palavras compreendem todo o mundo?” (DARWICH, 2020, p.37). Logo, reconhece a importância do sonho para esse jogo misterioso: “percebes então que sonhavas / teu bom sonho que precede o poético” (DARWICH, 2020, p.47).

A imaginação e o sonho fundamentam o fazer poético para além da infância e acompanham o fazer poético ao longo de sua vida, como na passagem em que Darwich se encontra e se desencontra em um aeroporto, no contexto de sentir-se um cigano no mundo:

nada no aeroporto te impedia de se desgarrar dos
mandamentos de autor. ias pregando o que se sabe
contra o que não se sabe. fagulhas espirravam da
imaginação, que, quando quer que se encerrem as
muralhas, irradiavam, cristais quebrados na metáfora de
prisoneiros. (DARWICH, 2020, p.60)

A imaginação transborda o limite das muralhas como fagulhas. Essa relação entre a privação de ver a realidade concreta, ver a vida, e os limites físicos de uma muralha fazem com que a imaginação entre em cena, e assim se constrói o elo entre poesia e imaginação: “sofrendo a imaginação, morre a poesia” (DARWICH, 2020, p.166).

Dessa forma, são nas passagens sobre a prisão que a imaginação e a poesia aparecem junto com a liberdade. Em um momento, a prisão lhe priva a vista da árvore e do mar, e a liberdade é a “potência imaginante” que restaura essa desagregação, mas, na verdade, o que faz isso é a poesia: “logo, poesia é efeito da / liberdade, fazendo do visível invisível em situação de perigo” (DARWICH, 2020, p.70). A situação de perigo, do estado de sítio e da colonização, faz com o que o poeta transforme tudo que é visível, palpável e concreto em invisível, velado por signos em sua poesia.

Retomando o tema da objetividade e subjetividade em Marx, em que elas aparecem como diversas, entretanto, em mútua determinação, o poeta encontra-se “dividido entre uma interioridade que sai / e uma exterioridade que entra” (DARWICH, 2020, p.71). Mais contradições linguísticas, porém, fecundas, como o poeta ser o espelho do mundo:

o comportamento do poeta lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo (LUKACS, 2011, p.247)

A inspiração vital e a expiração subjetiva conformam esse sistema de construção da poesia de Darwich, o poema precisa de “Terra por onde se mover, ele precisa de Náusea Existencial, de História, de Mito” (DARWICH, 2020, p.103). Precisa da realidade objetiva, fenomênica e essencial, e da subjetividade. Chão para andar, ânsia para fluir, história para perdurar e mito para compor.

No capítulo IX, os relatos insones do poeta levam-no, novamente, ao jogo entre opostos, reconhecendo a diversidade dos polos nessa determinação recíproca:

desentendimento entre a (cons)ciência e as partes
do corpo, perpétuo desentendimento entre o real
e o imaginário. mas te habituaste a resolvê-lo com
raposice, dizendo ao real: *és meramente imaginário*, e
dizendo ao imaginário: *és certamente real* (DARWICH, 2020, p.85)

Novamente, o jogo entre os conceitos aparece ao mesmo tempo como desentendimento e conformidade, sendo representada pela identificação e afirmação com “és”. Não se pode afirmar qual se sobrepõe. Presença e ausência; real e imaginário; retirante e retirado não são engenhosidades linguísticas vazias de conteúdo, são *raposices* ou astúcias presentes com a finalidade de refletir liricamente a vida. Os artifícios para essa construção se mostram como possibilidades, apesar de seguir “os mandamentos do autor”, para abrir o sentido do poema:

mas o poema precisa de uma ideia que o guie
por uma atmosfera aberta a possibilidades. ele precisa
de Terra por onde se mover, ele precisa de Náusea
Existencial, de História, de Mito. o primeiro verso é o
que os perplexos nomearam fonte, inspiração ou
iluminação. o que resta é coisa tua e só tua. deverás
encontrar o resto e os elementos constitutivos próprios
para que poesia se derrame, poesia de vida, na
cartografia do poema. revelada a primeira linha, te
tornas artificioso, poeta, se tiveres sorte e
encontrares o erro. não seria a poesia um atentado ao
erro? (DARWICH, 2020, p.103)

Aqui, Darwich mostra que a fonte de sua poesia é a própria vida. Vai além de poesia de combate ou poesia palestina, é “poesia de vida”. Primordial é a inspiração ou a iluminação com o sonho que acompanha o processo criativo:

acordas pela manhã encharcado do orvalho que
pinga da noite que enlaça o dia, e caminhas rumo ao
amanhã que se abriu para ti em sonho com palavras
enigmáticas, palavras que te levam mais alto, mais
longe destas profundezas. vai com elas... com as
palavras, joga com elas um jogo sério de jogos.
escreve com elas os nomes que se foram. (DARWICH, 2020, p.111)

Após o sonho com palavras e a primeira linha, é artifício, trabalho criativo para que a poesia seja “poesia de vida”. Essa passagem, no capítulo XII, mostra que aquele jogo misterioso entre as palavras na sua infância se torna um jogo sério de jogos, um trabalho cartográfico da superfície por onde o poema se move. E ele se move na própria vida fazendo uso dos elementos citados: Terra, Náusea Existencial, História e Mito.

No capítulo XVI, um dos mais importantes da obra, Darwich faz reflexões e autocríticas em relação à história e sua própria poesia:

foi por isso que teu torneio pessoal foi a defesa-em-
-poesia da fábula e da memória? do que escrevestes dos
ecos das vidas de um indivíduo – de um coletivo – e
te questionaste: *por que larguei o cavalo sozinho?* o
que pode um poeta diante do trator da História senão
olhar pelas árvores e pelos olhos d’água mais ou
menos visíveis por caminhos antigos? e vigiar a língua
de sua batida em retirada à precisão das metáforas,
e de seu esvaziamento das vozes das vítimas clamando
por tomar parte da História do Futuro da Terra, sobre
a qual se batalha. uma batalha pelo que se dá além
das forças das armas: a força das palavras (DARWICH, 2020, p.144)

Sua luta pessoal foi a preservação da fábula e da memória (pode-se dizer da história) enquanto poesia individual e coletiva, novamente, em mútua determinação. O eu-lírico se pergunta o que pode fazer diante do trator da História, que destrói e arranca as terras por onde passa em uma desconfiguração do espaço. Daí decorre sua batalha pessoal que é diferente da qual se luta com armas, é a batalha da força das palavras. A palavra não só “abre caminhos ao conceito do sentido” (DARWICH, 2020, p.33), mas também se move por um campo de possibilidades objetivas e subjetivas, da “interioridade que sai e uma exterioridade que entra” (DARWICH, 2020, p.71) e transforma-se em poesia de vida, capaz de travar sua própria batalha.

Portanto, a poesia de Darwich, em seu conteúdo, não se mostra limitada frente ao encadeamento de perspectivas concretas que, ao mesmo tempo, é carregado de imaginação e sonho. O poeta é indagado sobre o seu conteúdo:

flecham-te questões banhadas em veneno: do que vocês
vão escrever sem o exílio? do que você vai escrever sem
o sítio? o exílio e o ser. o estar-sitiado é o que sitia a
inventividade da imaginação. escreverei melhor. mas
por que nunca se faz essas questões a poetas de
outros países? é porque a sujeição é pré-requisito à
inventividade palestina ou é porque tal liberdade não
convém aos nossos ritmos? o que quer dizer um poeta
ser palestino e o que quer dizer um palestino ser poeta?
primeiro: ser fruto da História, ser-na-língua. segundo:
ser vítima da História, campeão em língua. mas o
primeiro e o segundo são unos, indivisíveis e implicados
um-em-um (DARWICH, 2020, p.145)

Aqui, Darwich afirma a dialética entre a poesia e a história. A subjetividade criadora do poema é formada pela objetividade das relações sociais e figura essa mesma objetividade enquanto uma subjetividade ativa. Com o exílio e o sítio, o poeta pode continuar escrevendo sobre *ser*, isto é, sobre o estatuto da humanidade. Inclusive, num sentido, ainda pode escrever melhor no estado de sítio, pois são as mesmas muralhas que fazem a imaginação irradiar contra o determinismo que relaciona de forma mecânica a sujeição colonial à inventividade palestina e a forma poética.

Assim, chega-se à principal questão dessa passagem: poeta palestino ou palestino poeta? No primeiro, a substância é ser poeta, fruto da História. No segundo, a substância é ser palestino, vítima da História. O primeiro carrega consigo a condição de “ser-na-língua”, evidenciando a determinidade em “tu te fazendo palavras / e palavras fazendo-te” (DARWICH, 2020, p.38). O segundo carrega consigo a condição de ser “campeão em língua”, revelando o caráter poético da “força das palavras” (DARWICH, 2020, p.144). Entretanto, como o próprio poeta diz: “o primeiro e o segundo são unos” (DARWICH, 2020, p.145), assim como todas as contradições postas pelo poeta ao longo da obra.

Em entrevista a Raja Shehadeh (2002), referida por Mukattash no artigo acima mencionado, Darwish responde à questão de por que decidiu residir em Ramallah:

Só serei libertado da Palestina quando a Palestina for libertada. Então não será mais uma condição estar aqui [na Palestina] para escrever. Aquilo que se busca é mais fácil de escrever. Aquilo que é realizado é mais difícil. Ninguém elogia um país que é libertado. Você elogia o que não foi alcançado.¹⁴ (MUKATTASH, 2016, p.18)

3.

Observamos que Da presença da ausência, sendo uma obra poética, realiza uma das marcas desse gênero literários, que é a abordagem lírica da própria poesia. É comum que a poesia seja tomada, ela mesma, como tema dos textos poéticos. Contudo, ela não aparece apenas em seu processo formal, e em relação com a vivência subjetiva do autor, não é um texto que se volta para dentro de si mesmo. Abordar a poesia envolve a falar do mundo. Como afirma Corrêa:

Nesse sentido, o trabalho da criação poética (a atividade subjetiva criadora) é central no reflexo lírico e, muitas vezes, se torna ele mesmo o assunto da composição, o que não significa que o poeta, ao falar de sua atividade criadora, deixe de ser um “espelho do mundo”. (CORRÊA, 2018, p.284)

¹⁴“I shall only be liberated of Palestine when Palestine is liberated. Then it shall no longer be a condition to be here [in Palestine] in order to write. That which is sought after is easier to write about. That which is realized is harder. No one praises a country that is liberated. You praise what has not been attained.”

Toda a tematização de Darwish sobre a poesia particulariza a sua posição no mundo como poeta, expressa um partidarismo pelos povos colonizados, por sua libertação presente e reconhecimento passado, uma tomada de partido pela Palestina, mas também pela humanidade. Entre outros singulares de sua vida e da história da Palestina que aparecem na obra, Darwish enfoca, no já citado capítulo XVI, a particularidade dos acordos de Oslo e da solução dos dois estados. Com isso, acaba por estabelecer uma relação com a particularidade da colonização norte-americana, de modo que emerge daí um conflito humano universal próprio da colonização e expropriação dos povos.

Como se sabe, na ocasião dos Acordos de Oslo, que tem início em 1993, a Organização pela Libertação da Palestina (OLP) deixa de ser considerada uma organização terrorista por Israel, e muitos dos palestinos que eram proibidos de retornar por sua conexão com a OLP passam a ter permissão de retorno.¹⁵ É o caso de Darwish. Ele retorna a partir de sua estadia em Túnis. Escreve:

quanto a ti, tu não estavas com eles. passaste tantos anos em exílio quanto passaste em casa. não compreendeste o porquê de ter chorado no teatro em Túnis, o porquê de o público também ter chorado, como se contaminados pela peste do choro. chorar é tão contagioso quanto bocejar. teria sido porque não estavas com eles ou porque eras um dos que redataram a declaração do famigerado Estado, ciente de que tal Estado não era mais do que letras? tinhas a sensação de que o portal por que passavam os retornados não daria nem em liberdade, nem em Estado. é bem verdade que o sítio saiu do quarto, mas ele ainda está confortavelmente instalado na sala e no resto da casa. ele controla e regula a torneira, a luz, o azul do mar. *não é melhor assim? não é melhor que nada?* divides a ti mesmo em dois partidos: um diz que sim, um diz que não. *mas para que serve essa festança, essa partilha que droga todas as partes do mundo com ideias e ideais?* (DARWISH, 2020, p.143)

Darwish, como é sabido, foi o redator da Declaração de Independência da Palestina, proclamada em 1988 por Yasser Arafat. Era já naquele momento um acontecimento político simbólico, mas de poucas consequências práticas, uma vez que se inseria no programa conciliador da solução dos dois estados. Era já evidente que o domínio israelense sobre o território e a população palestina permaneceria. Darwish tem plena clareza disso à época, o que aqui ele reafirma, dirigindo-se ao seu outro, “tu”, que vivia esses processos com consciência, “ciente de que tal Estado não era mais do que letras (...) tinhas a sensação de que o portal por que passavam os retornados não daria nem em liberdade, nem em Estado”. Com os acordos de Oslo, essa consciência se aprofunda, e são figurados como uma festança, *partilha que droga todas as partes do mundo*. O poeta pergunta-se ainda se isso não é melhor que nada, mas a resposta está dada: o quarto deixa de ser sitiado, mas o resto da casa e fora dela, a água da torneira e o próprio mar permanecem sob sítio. Expõe “tu” como dividido em dois partidos, mas tudo o que se diz confirma apenas um dos lados: está claro que os palestinos continuam “ausentes” em sua terra.

¹⁵Não significa, absolutamente, que esses acordos tenham incluído uma das principais reivindicações do povo palestino, o direito universal ao retorno, para o qual seria necessário revogar a lei da propriedade dos ausentes, bem como todo o sistema de *apartheid* que vige no estado israelense.

Vale dizer que Darwish, bem como Edward Said e outras figuras importantes da luta palestina, deixou a direção da OLP quando da assinatura dos tais acordos. Eles serviriam ao estabelecimento da Autoridade Palestina como força política principal no território controlado por governos civis palestinos da Cisjordânia, Gaza e Jerusalém oriental, mas significariam uma capitulação à colonização sionista. Darwish prossegue:

vidrado na TV, ausente na presença do dilema que erguia muros entre razão e coração, diz a razão: *que teatrinho de revista*. pergunta o coração: *como passar desse passe de mágica?* a grama é verde, o tempo bom para piqueniques; o senhor dos mundos, bondoso. os inimigos jurados de morte aproximam-se e trocam apertos de mão: um cheio de desconfiança, outro cheio de confiança. o público cuidadosamente selecionado aplaude a ocasião histórica no gramado da Casa Branca. mas a língua que ouves te traz de volta a ti: *não, essa não é minha língua. como fica a retórica da vítima que recobra longo sofrimento diante da miséria da ocasião em que inimigo olha inimigo olho no olho e fazem as pazes com um aperto de mão forçado? como ficam as vozes dos mortos, novos e antigos, que requerem um pedido de desculpas, não só do assassino, mas também da História? como fica o sentido da ocasião do encontro entre opostos? como fica o grito da cirurgia quando o passado é amputado do presente em marcha na aventura rumo a um amanhã confuso... como fica minha língua?* (DARWISH, 2020, p.143-144)

A solenidade televisionada parece um teatrinho de revista. A solução é um truque de prestidigitador, já que efetivamente não acarretaria transformações na realidade social vivida, nem traria um acerto de contas com a colonização, a limpeza ética – que aliás, permaneceriam, como hoje se explicita da maneira mais clara e horrenda. O poeta elabora a imagem da famosa fotografia do aperto de mão entre Yasser Arafat e Isaac Rabin, os inimigos jurados de morte, sob os auspícios de Bill Clinton, o bondoso senhor dos mundos, sob o tempo aberto que fazia no dia, bom para piqueniques, e sob os aplausos de seletor público, na grama verde diante da Casa Branca.

O olhar que trocam é assimétrico: Arafat confiante, Rabin cheio de desconfiança. A pergunta que Darwish faz, agora dirigido a si mesmo como “eu”, e não “tu”, o que indica a atualidade da questão: *“como fica o grito da cirurgia quando o passado é amputado do presente em marcha na aventura rumo a um amanhã confuso... como fica minha língua?”*. O passado da colonização continua presente: não se ausenta com uma canetada. O amanhã era confuso, o poeta coloca em dúvida o que de fato mudaria, como ficaria o retorno, os ausentes-presentes. E, por fim, pergunta-se qual seria o destino da língua, que aqui faz as vezes de toda a identidade de um povo.

O autor continua narrando poeticamente o seu retorno à Palestina e a sua ida a Gaza nessa ocasião histórica, que confere o sentido e o sentimento nada auspicioso da falaciosa “solução” de Oslo:

nas trevas entramos, ou por baixo de panos passamos, em Gaza. deixei-te andar diante de mim, levantando-te a imaginação, que o mundo não tem como consertá-la se se arrebatasse contra a dura realidade. vi teu rosto evitando as câmeras postas para fotografar o *páthos* dos retornados, para gravar o vitupério contra o exílio. disseste: *vim mas não cheguei, voltei mas não retornei*. não mentiste a ninguém nem a ti próprio. não era hora de comemorações. Gaza precisa de concerto. a destruição no rastro da ocupação militar te abalou as estruturas. se não sonhares com o que há

adiante, o mar fugirá dos pescadores em tua língua. naquela noite, estrelada de postos de controle, assentamentos, sentinelas, era preciso uma geografia do método para definir fronteiras, limites entre um passo e outro, entre o proibido e o liberado, desafio de diferir o definido do mal-definido nos Acordos de Oslo. (DARWISH, 2020, p.146-147)

A condição de semi-ilegalidade, a indefinição do status civil e social dos “retornados”, a necessidade de entrar na cidade à noite, a destruição, o controle militar e os assentamentos judaicos ocupando todos os meandros da vida em Gaza, a mescla de acordo formal com permanência de proibições surpreendem e abalam as estruturas do poeta, que agora volta a dirigir-se a seu outro, “tu”. Essa foi a experiência efetiva da situação trazida pelos acordos: a dominação colonial permanece, tanto imediatamente, na vivência do poeta, quanto na atmosfera de derrota que continua a emanar da escrita do texto:

ao final da noite, só dormirás com remédios para dormir (...) te lembraste do que deverias esquecer: a consciência do mundo. vituperas teorias de progresso e a teologia da História, elas que talvez façam a humanidade retornar à barbárie. para poder respirar, evitas tomar o sêrum do otimismo e do entusiasmo: ao invés disto, tomas teus remédios para pressão, dizes: *se eu pensar mais um pensamento, joga minha cabeça às traças*. (DARWISH, 2020, p.147-148)

Quando o poeta se perguntava se a condição criada a partir daquele aperto de mãos fabricado na Casa Branca não seria alguma coisa, melhor que nada, seu texto claramente responde. Ghassan Kanafani diria que se trata de um acordo entre o pescoço e a espada. Darwish usa tantas outras imagens, que ocorrem em sua poesia desde muitas décadas antes. No final do poderoso “Discurso penúltimo do ‘índio vermelho’ diante do homem branco”, a imagem que se cria é de um tratado de paz com os mortos, os ausentes do lugar, sobre cujo mundo se constrói um outro, o mundo destrutivo dos colonizadores, os hóspedes do lugar. Retomando a passagem do poema que citamos acima, vemos uma semelhança de condições entre as duas situações, do pele vermelha e do palestino, que se resume à condição de expropriação específica da colonização, com a expulsão dos povos e a limpeza étnica. Subjaz a pergunta, é possível algum tratado de paz, um acordo entre colonizador e colonizado?

Em *Da presença da ausência*, a imagem que Darwish cria refletindo consigo mesmo, acaba por estender a condição de expropriação e a impossibilidade do acordo não só à relação de colonizador ou colonizado, mas também às relações de classe, a toda relação que se estabeleça pela força. Marx mostra o caráter ilusório da igualdade dos contratos, um fetiche da sociedade burguesa, que consiste em uma capa formal a uma relação baseada no punho, na expropriação. Afinal, qual força extra, que terceira parte faria um acordo desses prevalecer, se apenas formal e aparentemente se trata de duas partes em condição de igualdade e, na realidade, é uma relação imposta pelas armas? “pensas contigo mesmo: *que prodígio de linguagem e de Leis poderia formular um tratado de paz e amizade entre corte e plebe, entre carcereiro e prisioneiro?*” (DARWISH, 2020,

p.148). Assim, o capítulo termina com a repetição de dois versos:

vim mas não cheguei

voltei mas não retornei! (DARWISH, 2020, p. 148)

O poeta sente que permanece na presença da ausência. No último capítulo, de sequencias aforísticas interligadas pela palavra, Darwish retoma temas que foram tratados nesta e em outras de suas obras. Referindo a sua prisão, tanto o cárcere concreto, como o simbólico, ele evidencia o sentido que procuramos expor:

um fantasma ensina o sentinela a ficar acordado. chá e rifle. se o guarda dorme em serviço, o chá fica frio, o rifle cai da mão, e o pele vermelha entra em cena /

a cena é que és um pele vermelha /

vermelhas são as penas, não o sangue, tu que és um pesadelo sonhado por quem fica acordado / (Darwish, 2020, p.178)

Aqui, ele expressa diretamente aquilo que era uma analogia no poema de sua juventude, e ainda elabora, no limiar de sua morte, a sua identidade: *a cena é que és um pele vermelha*. Também indica o caminho da resistência: se descuidam do rifle, ele entra em cena como um pele-vermelha; e permanece como o pesadelo dos despertos. Sua reflexão poética alcança assim uma universalidade que emerge da situação particular da colonização extemporânea da Palestina, passa pelas formas de colonização de uma maneira geral, e chega na cristalização poética da essência das relações de exploração e expropriação. Da sua particular experiência objetiva e subjetiva se constrói a universalidade da sua poesia de vida.

Referências

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. "Tormento do ideal": decadência ideológica burguesa e literatura na modernidade periférica. In: ROSA, Daniele dos Santos (Org.). O realismo e sua atualidade: literatura e modernidade periférica. São Paulo: Outras Expressões, 2018, pp.265-298.

DARWISH, Mahmoud. Da presença da ausência. Tradução de Marco Calil. Rio de Janeiro: Tabla, 2020.

DARWISH, Mahmoud. In the Presence of Absence. Tradução de Sinan Antoon. Nova York: Archipelago Books, 2011.

DARWISH, Mahmoud. Unfortunately, It Was Paradise - Selected Poems. Tradução e organização de Munir Akash e Carolyn Forché (com Sinan Antoon e Amira El-Zein). Berkeley/ Los Angeles/Londres: University of California Press, 2003.

DARWISH, Mahmoud; YESHURUN, Helit. "Exile Is So Strong Within Me, I May Bring It to the Land". A Landmark 1996 Interview with Mahmoud Darwish. *Journal of Palestine Studies*. Vol. 42, No. 1, Outono de 2012, pp.46-70. Institute for Palestine Studies, ISSN: 0377-919X; electronic ISSN: 1533-8614.

DARWICH, Mahmoud. *Diário da tristeza comum*. Tradução de Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2024.

DARWICH, Mahmoud. *Onze astros*. Tradução de Michel Sleiman. Rio de Janeiro: Tabla, 2021.

LUKÁCS, György. A característica mais geral do reflexo lírico. In *Arte e sociedade - Escritos estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, pp.245-249.

MUKATTASH, Eman K. The Politics of Identity in Mahmoud Darwish's Absent Presence: A Textual Act of Resistance. *Studies in Literature and Language* Vol. 12, No. 2, 2016, pp.17-27. ISSN 1923-1555[Print] ISSN 1923-1563[Online].
<https://doi.org/10.3968/7916>

ROOKE, Tetz. In the Presence of Absence: Mahmoud Darwish's Testament. (2017). *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 8, pp.11-25.
<https://doi.org/10.5617/jais.4587>