

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GÉSSICA APARECIDA CAPPOANI

**O PASSADO E O PRESENTE: ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA
EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM**

PATO BRANCO - PR
2019

GÉSSICA APARECIDA CAPPOANI

**O PASSADO E O PRESENTE: ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA
EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM**

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Educação e Trabalho
Orientador(a): Anselmo Pereira de Lima

PATO BRANCO - PR
2019

C249p Cappeloni, Gessica Aparecida.
O passado e o presente: análise da reacao estética em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum / Gessica Aparecida Cappeloni. -- 2019.
123 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
Dissertaao (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduaao em Letras. Pato Branco, PR, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Estética na literatura. 2. Arte - Psicologia. 3. Literatura - Análise. 4. Leitura. I. Lima, Anselmo Pereira de, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduaao em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por
Suelem Belmudes Cardoso CRB9/1630
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 41

“O passado e o presente: análise da reação estética em Relato de um Certo Oriente, de Milton Hatoum”

por

Géssica Aparecida Cappoani

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia treze de dezembro de dois mil e dezenove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
UTFPR/PB (Orientador)

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
UTFPR/PB

**Prof^a. Dr^a. Silviane Bonaccorsi
Barbato**
UnB/Brasília

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que caminhou comigo nesta jornada, ouvindo minhas orações e pedidos de força.

Agradeço infinitamente à minha família, que sempre me apoiou e me deu forças em todos os momentos.

De modo particular, agradeço imensamente ao meu orientador, Professor Dr. Anselmo Lima, pelos ensinamentos que possibilitaram o presente estudo, pelo suporte e direcionamentos ao longo do desenvolvimento da dissertação.

Agradeço à banca examinadora do presente trabalho, o professor Dr. Marcos Hidemi de Lima e a professora Dr^a. Silviane Barbato, por terem aceitado empreender a leitura e contribuir no desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço ainda aos colegas do grupo de pesquisa, LAD'Humano, que me ajudaram, comentando e me ouvindo sobre aspectos do presente trabalho.

Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa (HATOUM, 2008, p.71)

CAPPOANI, Gécica A. **O passado e o presente: análise da reação estética em *relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum**. 2019. 123 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a reação estética em *Relato de um certo Oriente*, isto é, busca-se compreender o efeito emocional a que o leitor é encaminhado durante a leitura dessa obra literária. Segundo Vygotsky (1999) a reação estética se instaura na contradição de emoções internas que se desenvolvem até o ponto culminante, no qual ocorre a fusão desses dois sentimentos opostos em um curto-circuito. Nesse sentido, embasados no método objetivamente-analítico, empreendeu-se a leitura minuciosa da obra, observando quais fatos foram tomados pelo autor para compor a fábula da obra, bem como se analisou o modo como os fatos foram apresentados na linha do tempo, ou seja, o enredo, a fim de perceber como eram organizados os planos emocionais contraditórios e a qual reação estética o leitor é encaminhado. Para tanto, após a sistematização dos dados da obra e da análise funcional da fábula e do enredo, percebeu-se a coexistência de dois planos contraditórios: o plano do encontro com Emilie, marcado pela vontade da narradora inominada em encontrar-se com a mãe adotiva, e o plano do desencontro com Emilie, marcado pelos sucessivos adiamentos e retardos da narração desse fato. Ainda, percebeu-se que a cada um dos planos está associado um estado de ânimo que corresponde à narradora inominada, isto é, ao plano do encontro está associado a inocência/ absolvição da culpa da narradora por quase vinte anos de ausência, enquanto que, ao plano do desencontro está associada a culpa e o fracasso da narradora pela impossibilidade do encontro. Diante dessa contradição, a obra mantém a tensão do leitor elevada e em constante ascensão até o ponto em que se findam todas as possibilidades de encontro físico, e a narradora inominada relembra sobre o telefonema, atribuindo a isso uma última tentativa de Emilie em encontrá-la. Assim, a narradora funde os dois planos contraditórios tanto o sentimento de culpa como o de inocência passam a ser vivenciados pelo leitor em uma complexa descarga de energia psíquica, chamada de curto-circuito ou reação estética. Portanto, a reação estética em *Relato de um certo Oriente* consiste em manter a contradição emocional por meio do plano do encontro e do desencontro, até o ponto culminante no qual a narradora inominada retoma a ocorrência de um “certo” encontro, e assim na mesma medida o leitor passa a sentir algo que não é apenas culpa ou inocência, mas sim uma paradoxal manifestação de ambos os sentimentos. Nesse sentido, pode-se afirmar que esses sentimentos passam a reverberar na experiência psíquica do leitor estabelecendo relações com as suas culpas e inocências como respostas ao enunciado literário.

Palavras-chave: Reação estética; Psicologia da arte; Literatura; Leitura.

CAPPOANI, G ssica A. **The past and the future: analysis of the aesthetic reaction in *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum.** 2019. 123 f. Disserta o de Mestrado - Universidade Tecnol gica Federal do Paran . Pato Branco, 2019.

ABSTRACT

This work aims to analyze the aesthetic reaction in *Relato de um certo Oriente*, i.e., seeks to understand the emotional effect to which the reader is directed during the reading of this literary work. According to Vygotsky (1999), the aesthetic reaction takes place in the contradiction of internal emotions that develop up to the culmination point, in which the two opposite feelings merge into a short-circuit. In this sense, based on the objectively-analytical method, a thorough reading of the work was undertaken, observing which facts were taken by the author to compose the fable work, as well as analyzing the way the facts were presented in the timeline, in other words, the plot, in order to understand how the contradictory emotional levels were organized and to which aesthetic reaction the reader is directed. For this, after the systematization of data of the work and the functional analysis of the fable and the plot, it was noticed the coexistence of two contradictory plans: the plan of meeting with Emilie, marked by the willingness of the unnamed narrator to meet the foster mother, and the plan of the mismatch with Emilie, marked by the successive postponements and delays of the narration of this fact. Still, it was realized that each of the plans is associated with a state of mind that corresponds to the unnamed narrator, i.e., the plan of the meeting is associated with innocence/acquittal of the narrator's guilt and failure for the impossibility of the meeting. In the face of this contradiction, the work keeps the reader's tension high and continuous rising to the point where all possibilities of the physical meeting are over, and the unnamed narrator remembers the call, giving Emilie one last attempt to find her. Thus, the narrator fuses the two contradictory plans, both the feeling of guilt and the innocence come to be experienced by the reader in a complex discharge of psychic energy, called short-circuit or aesthetic reaction. Therefore, the aesthetic reaction in *Relato de um certo Oriente* consists in maintain the emotional contradiction through the plan of the meeting and the mismatch, to the culmination point in which the unnamed narrator takes up the occurrence of a "certain" meeting, and thus, in the same extent the reader begins to feel something that is not only guilt or just innocence but a paradoxical manifestation of both feelings. In this sense, it can be said that these feelings reverberate in the psychic experience of the reader establishing relationships with his/her guilt and innocence as responses to the literary statement.

Keywords: Aesthetic reaction; Psychology of art; Literature; Reading.

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1	68
Quadro 2	69
Quadro 3	70
Quadro 4	71
Quadro 5	72
Quadro 6	73
Quadro 7	74
Quadro 8	76
Quadro 9	76
Quadro 10	78
Quadro 11	80
Quadro 12	81
Quadro 13	83
Quadro 14	83
Quadro 15	85
Quadro 16	86
Quadro 17	88
Quadro 18	89
Quadro 19	90
Quadro 20	92
Quadro 21	93
Quadro 22	94
Quadro 23	96
Quadro 24	99
Quadro 25	100
Quadro 26	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. NOS DETALHES DA METODOLOGIA.....	15
2. NOS DITOS E REDITOS SOBRE O AUTOR E O ROMANCE.....	19
2.1 O AUTOR.....	19
2.1.1 Biografia.....	19
2.1.2 O escritor Milton Hatoum	20
2.2 A OBRA	22
2.2.1 Questões sobre a Amazônia	22
2.2.2 Questões sobre a estrutura da narrativa.....	25
2.2.3 Questões de identidade.....	33
2.2.4 Questões sobre tradução.....	43
3. NO DIÁLOGO ENTRE SENTIMENTO, VIDA E ARTE	45
3.1 CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA ADVINDAS DE VYGOTSKY.....	45
3.1.1 Psicologia da Arte	45
3.2 CONTRIBUIÇÕES DA LINGUÍSTICA E DOS ESTUDOS LITERÁRIOS.....	57
3.2.1 Gêneros do discurso	57
3.2.2 Cronotopos: tempo e espaço na teoria de Bakhtin	63
3.2.3 Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo	66
4. NO ENTRELAÇAR DE MEMÓRIAS.....	68
4.1 Capítulo 1.....	68
4.2 Capítulo 2.....	73
4.3. Capítulo 3.....	78
4.4 Capítulo 4.....	80
4.5 Capítulo 5.....	81
4.5.1 Dorner.....	81
4.5.2 Hakim	82
4.6 Capítulo 6.....	91
4.7 Capítulo 7.....	96
4.8 Capítulo 8.....	99
5. NO ENCONTRO E NO DESENCONTRO - CULPA <i>VERSUS</i> INOCÊNCIA	103
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117

REFERÊNCIAS	121
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O ponto fundamental que desencadeou o presente trabalho gira em torno dos sentimentos e emoções humanas, que são articuladas por influência da arte, mais especificamente, os sentimentos desencadeados por meio da literatura. Nesse sentido, parte-se da ideia de que nas mais variadas situações em que o ser humano está diante de uma obra artística, seja ela uma peça de teatro, uma obra cinematográfica, um romance, entre outras, ele sente, mesmo sem querer, algum sentimento que não estava antes nele, isto é, a obra desperta sentimentos naquele que a vê, ouve ou lê.

A esse efeito emocional causado pela obra de arte, Vygotsky (1999) denominou tecnicamente de reação estética, cuja definição foi proposta nos seguintes termos: “da fábula à tragédia a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito” (VYGOTSKY, 1999, p. 270). A partir desse conceito, percebe-se que a reação estética surge de uma complexa transformação de sentimentos no interior da obra de arte.

Compreendido o fenômeno que se pretende analisar, pode-se avançar à compreensão da escolha do *corpus* da pesquisa. A obra literária escolhida para a análise é *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum. Ao tomar contato com esse romance, ainda no percurso da graduação, a autora do presente trabalho foi acometida por um efeito bastante peculiar, passando semanas refletindo sobre aquelas situações e sentimentos. Esse incômodo emocional fez com que, mais tarde, essa obra surgisse como opção deste estudo e, na sequência, como efetivo *corpus* para a análise da reação estética.

Nesse sentido, cabe, brevemente, descrever a fábula de *Relato de um certo Oriente*, isto é, os fatos tomados à narração, bem como o enredo, ou seja, o modo como os fatos são apresentados na linha do tempo. Assim, o romance inicia com a narradora inominada, acordando no jardim da casa de sua mãe biológica, que vai, lentamente, mostrando ao leitor o retorno a sua cidade natal, para reencontrar a mãe adotiva após anos de separação. Na sequência, a narradora focaliza o irmão, a quem a narração é endereçada, e passa a relatar fatos da infância de ambos, na casa de Emilie, a mãe adotiva. Os fatos giram em torno da menina surda, Soraya Ângela, neta de Emilie, que teve sua vida tirada em um trágico acidente. Mais adiante, a narradora comenta sobre o irmão e o relógio

misterioso de Emilie e também fatos do passado, até que estes ficam para trás e subitamente, sabe-se da morte de Emilie e da chegada de seu filho mais velho, Hakim, a Manaus. Nesse sentido, a narradora comenta superficialmente sobre o encontro dos familiares, após o enterro da matriarca, bem como, sobre o encontro que marcou com Hakim para falar sobre os segredos do passado.

Assim, a narradora passa a narração dos próximos quatro capítulos a outros narradores, como Hakim, Dorner e o pai de Hakim. Esses capítulos são abarrotados de fatos sobre o passado, principalmente, segredos sobre a vida de Emilie e seus sofrimentos familiares: sua estadia no convento, a vinda a Manaus, o suicídio do irmão, a relação conflituosa com os filhos inominados (fatos que são desdobrados em quase cem páginas da narrativa).

Entretanto, no sexto capítulo, a narradora inominada retoma a narração para falar sobre o dia de sua chegada a Manaus, marcando a morte de Emilie, bem como o desencontro da filha com a mãe adotiva. No sétimo capítulo, a narradora entrega a narração a uma amiga de Emilie, que vai fornecer informações sobre o fim da vida da matriarca, seu sofrimento e abandono. A obra se finda com o oitavo capítulo, cuja narração retorna à narradora inominada para fechar o relato e recapitular alguns fatos da sexta-feira. Além disso, a narradora acaba por enfatizar a interlocução com o irmão, e revelar sobre a sua estadia em uma clínica de repouso, tempos antes de retornar a Manaus.

Nesse sentido, fica claro que os fatos recortados à narração possuem um elevado grau de complexidade, sendo que os sentimentos e as experiências vivenciadas pelas personagens são na grande maioria conflituosos e difíceis de lidar. Do mesmo modo, a vida do leitor é um turbilhão de emoções em transformação, inúmeros fracassos e dificuldades, mas também, momentos de felicidade e prazer que se alternam constantemente.

Assim, pode-se passar para a problematização do presente trabalho. Segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), o número de pessoas com depressão e outros problemas de saúde mental é crescente em todo o mundo, sendo que cerca de 300 milhões de pessoas sofrem dessa doença, atualmente. No caso do Brasil, cerca de 5,8% da população sofrem de depressão, e 9,3% de ansiedade. Esses dados mostram que é preocupante a condição emocional da população brasileira, principalmente, no que se refere à depressão, pois essa doença torna crítica a condição de saúde da pessoa, causando sofrimentos, dificuldades no trabalho, na escola ou na família, podendo provocar o

suicídio. Esse “Mal do século”, como é considerado pela OMS, pode afetar qualquer pessoa, em qualquer faixa etária.

Diante disso, pensando sobre a questão da saúde emocional da população, busca-se ver a obra literária como uma ferramenta para o desenvolvimento emocional do sujeito leitor. Como já foi demonstrado por Vygotsky (1999) a obra literária é um produto ideológico que articula dialeticamente as emoções fornecendo ao leitor um estado de ânimo peculiar. Sendo assim, parte-se da hipótese de que *Relato de um certo Oriente* pode levar o leitor a ampliar as suas habilidades para entender e lidar com as suas emoções e sentimentos. Portanto, cabe a seguinte pergunta de pesquisa: de que forma Milton Hatoum, ao escrever a obra *Relato de um Certo Oriente*, encaminha o leitor à reação estética, desenvolvendo-o emocionalmente?

O presente trabalho se justifica diante dos demais pelo seu ineditismo, isto é, possui uma abordagem interdisciplinar entre Psicologia, Linguística e Literatura, a fim de fundamentar e aprofundar a análise da reação estética em *Relato de um certo Oriente*, visando relacionar esse fenômeno ao desenvolvimento emocional do leitor.

Portanto, o presente trabalho tem como objetivo geral analisar a reação estética peculiar à *Relato de um certo Oriente*. Para tanto, propõem-se os seguintes objetivos específicos: (1) apresentar o método objetivamente analítico; (2) elaborar a revisão de literatura levando em consideração aspectos sobre o autor e a obra em questão; (3) elaborar a fundamentação teórica buscando conceitos e categorias de análises advindas da Linguística, Literatura e Psicologia; (4) organizar o mapeamento de *Relato de um certo Oriente*; (5) analisar os dados obtidos pelo mapeamento, a fim de perceber a criação e resoluções de conflitos; (6) compreender o sistema de estímulos da obra e recriar o sistema de respostas do leitor; (7) apresentar a base da reação estética peculiar a *Relato de um certo Oriente*, relacionando-a a possíveis ganhos emocionais para o leitor da obra.

Diante disso, o primeiro capítulo da presente dissertação trata dos procedimentos metodológicos adotados neste trabalho. Assim, apresenta-se o método objetivamente analítico, utilizado por Vygotsky (1999), a fim de compreender a obra literária por meio de suas pistas materiais, isto é, daquilo que está materializado nas páginas da obra.

No segundo capítulo, serão apresentados dois importantes tópicos. O primeiro diz respeito a Milton Hatoum, sua biografia e carreira, buscando compreender de certa forma esse sujeito real criador e sua atividade de escritor; e o segundo refere-se às leituras e análises realizadas e publicadas no meio literário sobre *Relato de um certo Oriente*,

visando compreender os pontos de vista já analisados na obra e relacioná-los com o presente trabalho.

O terceiro capítulo comporta os conceitos teóricos advindos de três disciplinas que o trabalho pretende relacionar: Literatura, Linguística e Psicologia. Desse modo, são apresentados os estudos de Vygotsky (1999), sobre a Psicologia da Arte; Bakhtin (2014; 2016), sobre os gêneros do discurso e cronotopos do romance; Benveniste (2005; 2006), Fiorin (2016) e Lima (2010), sobre as categorias de pessoa, espaço e tempo.

No quarto capítulo são apresentados, didaticamente, em quadros sistemáticos os fatos narrados na obra, bem como a organização desses na sequência da narrativa. Isso permite demonstrar a criação de um sistema de estímulos que a obra articula para a reação do leitor. Enquanto que, no quinto capítulo, analisa-se e demonstra-se a reação estética de *Relato de um certo Oriente*, bem como a relação das respostas emocionais do leitor, com possíveis ganhos em seu desenvolvimento emocional. A seguir, apresenta-se o capítulo sobre a metodologia.

1. NOS DETALHES DA METODOLOGIA

A presente dissertação de mestrado está inserida na Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Sociedade. Além disso, está vinculado à linha de pesquisa Linguagem, Educação e Trabalho. Assim, partindo do estudo minucioso da linguagem, busca-se compreender a reação estética provocada pela obra literária, isto é, o desenvolvimento emocional do leitor desencadeado pelo processo educativo da obra literária. No mesmo sentido, pretende-se analisar aspectos do trabalho do escritor, visto que a obra artística é fruto da atividade humana e do trabalho de um sujeito real em situação concreta.

Como já foi discutido brevemente, o *corpus* do presente trabalho é o romance *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, pelo escritor Milton Hatoum. A narrativa é organizada a partir da relação interlocutiva da narradora inominada com seu irmão inominado, via cartas. Desse modo, no intuito de contar ao irmão sobre a morte da mãe adotiva de ambos, a narradora coletou e apresentou relatos dos amigos e familiares que possuíam maior intimidade com os segredos de Emilie.

A narrativa se desenvolve em oito capítulos, nos quais a narradora alterna o turno da narração, transferindo-a a outras personagens. Assim, o primeiro, o sexto e o oitavo capítulos são narrados pela narradora, que empreende a tentativa de narrar ao irmão sobre a morte de Emilie. O segundo capítulo é narrado por Hakim, tio da narradora e filho mais velho de Emilie. O terceiro, por Dorner, amigo da família de Emilie. O quarto, pelo pai de Hakim, marido de Emilie. O quinto, por Dorner, seguido por Hakim. O sétimo, por Hindié Conceição, a melhor amiga de Emilie.

Assim sendo, primeiramente, empreendeu-se a elaboração da revisão de literatura com dois enfoques: a obra e o escritor. Para organizar o referencial de consulta de trabalhos acadêmicos sobre a análise da obra, foi utilizado um *software* chamado *Harzing's publish or perish 6*. Nesse *software* foram digitadas as palavras de busca "Milton Hatoum" e solicitada a pesquisa no buscador *Google Scholar*. Diante dos resultados, foram encontradas publicações entre os anos de 1998 a 2018, já organizados pelo fato h, número de citações.

Com base na lista fornecida pelo *Harzing's publish or perish 6*, contendo 207 trabalhos, incluindo as próprias obras de Milton Hatoum, empreendeu-se a seleção de pesquisas com enfoque de estudo da obra *Relato de um certo Oriente*. A seleção ocorreu

por meio da localização do trabalho na íntegra e seu respectivo resumo, com a possibilidade de *download* do arquivo para leitura e localização das palavras “*Relato de um certo Oriente*” no corpo do texto. Sendo assim, chegou-se ao número de 56 trabalhos, entre resenhas, artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses que efetivamente analisaram a obra.

Diante da quantidade de estudos encontrados, iniciou-se as leituras dos resumos, para agrupar os trabalhos em temáticas. Nesse sentido, foram percebidas quatro grandes temáticas: (1) o tema que permeia questões sobre a Amazônia, contabilizando oito trabalhos; (2) o tema que engloba vários aspectos sobre estrutura da narrativa, somando vinte e um trabalhos; (3) o tema relacionado às questões de identidade, juntando vinte e dois trabalhos; e (4) o tema sobre a tradução, contabilizando cinco trabalhos. Assim sendo, no capítulo 2, foram apresentadas, na seção “A obra”, as pesquisas com maior relevância.

Antes de adentrar à questão do método objetivamente analítico, adotado para o estudo em psicologia da arte, é preciso apresentar como ocorreu a elaboração da revisão de literatura que enfocou aspectos sobre o autor. Desse modo, por meio da leitura dos artigos e trabalhos sobre a obra, foram encontradas várias informações que contribuam para o entendimento de aspectos biográficos de Milton Hatoum, que foram apresentados na seção sobre o autor.

Desta forma, pode-se apresentar o método utilizado para a organização dos dados deste estudo. Vygotsky (1999) adotou para o estudo em psicologia da arte o “método objetivamente analítico” (p. 25), cujo trabalho de análise se detém, justamente, sobre a própria obra de arte. Nas palavras do autor, para a análise em psicologia da arte “é necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte” (VYGOTSKY, 1999, p. 25).

Consequentemente, o pesquisador que empreende o estudo de uma obra artística, em psicologia da arte, precisa, segundo o autor, “recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem” (VYGOTSKY, 1999, p. 26).

Para Vygotsky (1999), o pesquisador em psicologia da arte precisa compreender a obra de arte como “um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar respostas estéticas” (p. 25). Portanto, ao se empreender o estudo detalhado do sistema estrutural dos estímulos, o pesquisador tem a possibilidade de

recriar o sistema estrutural de resposta, que, devido ao método objetivamente analítico, será impessoal, não refletindo em si processos psicológicos individuais (VYGOTSKY, 1999, p. 26).

Diante disso, o método objetivamente analítico, por partir de fatos objetivos contidos na obra em estudo, isto é, da materialidade da obra, garante a objetividade dos resultados dos estudos em psicologia da arte (VYGOTSKY, 1999, p. 26-27). Vygotsky (1999) descreve o método na seguinte fórmula: “da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais” (p. 27).

Desse modo, antes de iniciar a análise da reação estética, foram empreendidas várias leituras de *Relato de um certo Oriente*, visando compreender quais eram os fatos que constituíam a obra e como eram dispostos na narrativa, isto é, se seguiam a sequência cronológica ou invertiam a ordem dos acontecimentos. Para sistematizar esses aspectos, foi construída uma tabela contendo as seguintes classificações em suas colunas: número do trecho; localização temporal; localização espacial; narrador; sentimento sobressalente +/-; o que acontece; citação. A seguir, descreve-se como foi mapeado o romance seguindo os critérios acima apresentados.

A coluna “número do trecho” serviu para organizar e identificar cada um dos trechos da obra. Cada trecho corresponde a um tópico em um determinado cronotopo (tempo-espço), ao se alterar o cronotopo se altera o trecho e o tópico que vem sendo narrado. Sendo assim, quando determinado narrador, que estava fazendo um comentário no presente, retrocedia a um fato do passado, esse era considerado um novo trecho e era numerado diferentemente do anterior.

Essa sistematização minuciosa dos trechos garantiu ao estudo a visualização meticulosa da articulação dos cronotopos do romance, isto é, como é construído a organização espaço-temporal da obra e qual as implicações no romance. Assim, em colunas separadas foram registradas a qual tempo aquele trecho estava relacionado (passado/ presente) e em qual espaço aconteceu (ruas de Manaus, casa de Emilie, casa da mãe biológica, cemitério, etc.). Desse modo, a tomada de consciência da alternância ou permanência de um dado cronotopo fornece às análises bases concretas da construção do sistema de estímulos da narrativa, visto que, corresponde a organização dos fatos no enredo, ou seja, o modo pelo qual os fatos são dispostos na linha do tempo.

Devido à ocorrência de vários narradores na obra, que se alternam durante a narração, optou-se por mapear a mudança dos narradores em uma quarta coluna, visto

que os fatos da obra têm tratamento distinto dependendo daquele que os narra. Assim, em cada trecho foi identificado a quem correspondia aquela narração.

Na coluna “sentimento sobressalente +/-”, quinta coluna da tabela, buscou-se mapear o estado emocional das personagens em relação aos acontecimentos que sobrevinham e as abalavam na narrativa, por exemplo, diante do fato de uma morte, um dos narradores materializava o ambiente triste e saudosista dos familiares. Assim, compreendeu-se a carga emocional dos fatos tomados pela narração.

As penúltima e última colunas correspondem, respectivamente, à compreensão do fato materializado no trecho e o trecho em si, citado segundo a obra. Assim, as duas últimas colunas do mapeamento buscam compreender e materializar o fato apresentado no respectivo trecho, isto é, o que acontece naquele material narrado, bem como a citação retirada da obra para consulta no momento da análise.

A tabela do mapeamento sistematizou todo o romance e serviu de base para a elaboração dos quadros sistemáticos que são apresentados no primeiro capítulo da análise, intitulado “No entrelaçar de memórias”. Os quadros sistemáticos apresentam os fatos do romance, organizando-os e analisando-os nas seguintes colunas: fato; cronotopo, avanço e recuo. Desta forma, pode-se fornecer ao leitor do presente trabalho condições para compreender os fatos que são apresentados no romance, bem como, o modo como eles estão dispostos na linha do tempo, ambos fundamentais para a análise da reação estética.

A seguir será apresentada a revisão de literatura, que tem por objetivo expor fatos sobre a biografia e o trabalho do escritor Milton Hatoum, a fim de compreender esse sujeito histórico-social em sua atividade de escritor, bem como, apresentar outros trabalhos que analisaram a obra, com a finalidade de entender de que forma estudaram o romance, para assim, situar a presente dissertação em relação aos anteriores.

2. NOS DITOS E REDITOS SOBRE O AUTOR E O ROMANCE

O presente capítulo tem por objetivo apresentar e discutir aspectos relevantes sobre a biografia e o trabalho do escritor Milton Hatoum, bem como apresentar e discutir os principais estudos que analisaram a obra *Relato de um certo Oriente*, nas últimas décadas, com o intuito de compreender como tangenciaram aspectos que são relevantes ao presente trabalho. Nesse sentido, a seguir serão apresentados aspectos sobre a biografia de Milton Hatoum e seu percurso de escritor.

2.1 O AUTOR

Durante a elaboração da revisão de literatura foram encontrados alguns trabalhos cujas análises apresentavam aspectos biográficos de Milton Hatoum. Nesse sentido, optou-se por utilizá-los nesta seção da dissertação. Toledo (2006) descreveu de forma pontual particularidades contextuais da infância, adolescência e fase adulta do escritor. Enquanto, Braga (2013) analisou a marca do exílio nas três primeiras obras do autor, demonstrando uma íntima relação entre obra e a vida do romancista.

2.1.1 Biografia

Milton Hatoum é descendente de brasileiros e de imigrantes árabes; nasceu em Manaus e passou a infância ouvindo “histórias de seu avô e dos vizinhos, histórias de viagens, anedotas e dramas dos imigrantes” (TOLEDO, 2006, p. 19). Na adolescência, “Em 1968, aos quinze anos, decidiu deixar Manaus e ir morar em Brasília”, para estudar no “Colégio de Aplicação da Unb” (TOLEDO, 2006, p. 20). Toledo (2006) destaca que esse momento histórico e político do Brasil, estava marcado pelo “auge do regime militar” (p.20), no qual havia “uma atmosfera opressiva, uma ameaça constante” (p.20).

Em 1970, Hatoum transfere-se para São Paulo, onde “cursou Arquitetura e Urbanismo (FAU), da USP, [...] e fez cursos na Faculdade de Letras da USP” (TOLEDO, 2006, p. 20). Nesse ambiente, segundo Toledo (2006), leu “muita ficção e poesia hispano-americana; leu também Marcel Proust, William Faulkner, Joseph Conrad, alguns dos grandes pensadores russos do século XIX e Guimarães Rosa” (p. 20). Assim, percebe-se muitas influências canônicas nos estudos do autor, nesse mesmo sentido, está Edward Said, cuja aproximação é feita por Braga (2013).

Em 1979, Milton Hatoum viajou para Madri, como bolsista, marcando assim seu exílio que durou até 1984. Nesse tempo, morou em Barcelona e, posteriormente em Paris, local onde “começou um doutorado na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle)” (TOLEDO, 2006, p. 20). Foi nos últimos anos de sua estadia na Europa que o escritor começou a “esboçar seu primeiro romance” (TOLEDO, 2006, p. 20-21).

Ao retornar ao Brasil em 1984, permaneceu como professor na “Universidade Federal do Amazonas” até 1998, (TOLEDO, 2006, p. 21). Cabe destacar que foi nesse período que seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente* (1989) foi publicado, pela Companhia das Letras (p. 21); obra objeto de estudo do presente trabalho. Além de apresentar aspectos sobre a vida, torna-se relevante compreender melhor questões sobre a atividade do escritor Milton Hatoum.

2.1.2 O escritor Milton Hatoum

Na leitura do trabalho de Braga (2013), foram encontradas informações que corroboram para a compreensão do trabalho de escritor de Hatoum. Diante disso, observou-se que uma das primeiras questões discutidas por Braga (2013) é a atividade de tradutor do escritor.

A autora parte de enunciados do próprio escritor para analisar o seu trabalho. Nesse sentido, afirma: “segundo a sua [de Hatoum] concepção de trabalho acerca do ofício de tradutor, para que se produza uma tradução de qualidade é necessário que o tradutor reflita sobre a experiência que o autor a ser traduzido quis imprimir na obra” (BRAGA, 2013, p. 688).

Ainda sobre essa questão, a autora destaca o trabalho de tradução de *Representações do Intelectual* (2005) de Edward Said, visto que, na visão dela, “ambos os autores comungam da experiência e da reflexão sobre o exílio” (BRAGA, 2013, p. 688). Assim, expõe que: “ao escolher traduzir Edward Said, Milton Hatoum traz à tona um diálogo profundo com a cultura árabe e com esse *pathos* do exílio, enaltecendo tanto a sua experiência de exilado quanto a experiência de Said, que diversas vezes escreveu sobre o assunto” (BRAGA, 2013, p. 688).

Para melhor entender a perspectiva de análise da autora, cabe destacar o que ela toma por exílio. Desta forma, o exilado é “um sujeito para o qual a viagem é imposta, seja por restrições econômicas, seja por perseguição política, cultural ou religiosa” (BRAGA, 2013, p. 694).

Após isso, passa a apresentar aspectos biográficos do autor que foram representados nas suas produções literárias. Braga (2013) recorta o seguinte fato: “Hatoum explica que saiu de Manaus para morar longe do Brasil por vários motivos, um seria a questão da ditadura” (BRAGA, 2013, p. 695). Além desse fato, apresenta um trecho da fala de Hatoum no qual ele explica que saiu de Manaus devido à percepção de que uma vida intelectual lá seria limitada (p.695).

No que se refere ao exílio presente em *Relato de um certo Oriente*, a autora discute que essa relação se estabelece antes mesmo de sua escrita. Isso porque Hatoum inicia sua obra enquanto estava na Espanha, devido à notícia da morte de seu avô, momento esse em que o autor já estava há quinze anos longe de Manaus. A autora recorta trechos nos quais Hatoum relata a entrevistadores sobre a sua motivação de escrever após a morte do narrador de tantas histórias de sua infância, cuja distância e o tempo separaram. Nesse sentido, Braga (2013) afirma: “O exílio marca não apenas sua obra, seus personagens, sua escrita vazada pela memória e pelo esquecimento, mas faz parte também de sua biografia” (BRAGA, p. 696-697).

Uma outra questão apontada por Braga (2013) está relacionada ao imigrante árabe, presença constante na obra e escolha de tradução de Hatoum. Sobre isso, a autora aponta: “Em todas essas obras e autores sobre os quais Hatoum se debruça podemos perceber, de alguma forma, um traço, uma ligação com o mundo árabe, principalmente com a presença de imigrantes, cultura que remonta a sua genealogia familiar” (BRAGA, 2013, p. 669).

É importante destacar esses aspectos em *Relato de um certo Oriente*. Sobre isso a autora explica: “Oriente e o exílio figuram nesta narrativa de maneira intensa, pois além de Emilie e da narradora, que migram, que se deslocam geograficamente, outros personagens marcam a questão do exílio, tendo destaque para um outro filho de Emilie, Hakim” (BRAGA, 2013, p. 700).

Assim, afirma que uma peculiaridade na escrita de Hatoum é que ele não se detém a narrar “as condições de partida ou de como o comerciante veio a se estabelecer em outra terra, mas centra-se na família, nos dramas familiares. Focaliza a família já estruturada financeiramente, porém desequilibrada emocionalmente” (BRAGA, 2013, p. 701).

A questão da desestruturação emocional das personagens é central ao presente trabalho, visto que é o desequilíbrio das personagens que fornece a constante oscilação emocional da narrativa. Assim, a narradora inominada constrói seu relato por meio da oscilação emocional entre dois polos; ora um sentimento fica manifesto na narrativa, ora

o seu oposto aparece, sendo que ambos se mantêm em constante articulação durante o processo narrativo.

Retornando ao estudo de Braga (2013), a autora conclui que, de modo geral, a obra do autor, mas principalmente, suas entrevistas e textos ficcionais possuem “traços que configuram sua imagem como marcada pelo pathos do exílio, pelo entrelugar [...]” (BRAGA, 2013, p. 704). Além disso, afirma que o exílio se configura como “signo de um ser fragmentário” (BRAGA, 2013, p. 705) do autor, e assim sendo, ilumina “detalhes significativos em sua obra e cria [...] pontes possíveis de leitura sobre esse sujeito que se narra discursivamente diante do espaço público” (BRAGA, 2013, p. 705).

Para além da compreensão de quem é o escritor e do contexto de produção da obra, acabou-se por encontrar nesses trabalhos um importante apontamento que contribui para a compreensão da própria obra *Relato de um certo Oriente*, no que diz respeito à problemática da reação estética. Assim, pode-se pontuar que é uma narrativa cuja estrutura está marcada pelo desequilíbrio emocional das personagens, isto é, por uma constante oscilação entre estados emocionais contraditórios. Dito isso, a seguir apresentam-se alguns trabalhos que analisaram *Relato de um certo Oriente*.

2.2 A OBRA

Publicada em 1989, pela Companhia das Letras, *Relato de um certo Oriente* ganhou amplo destaque na academia, fator verificável pela considerável quantidade de trabalhos já publicados ao longo das últimas décadas. Como já foi apresentado no Capítulo “Nos detalhes de Metodologia”, por meio da leitura dos resumos de artigos, dissertações e teses, classificaram-se os trabalhos em quatro temas macros: questões sobre a Amazônia; questões sobre a estrutura da narrativa; questões de identidade; questões sobre tradução. Sendo assim, a seguir serão apresentados os estudos mais relevantes em cada tema, buscando, de certa forma, fazer apontamentos e estabelecer relações com o presente trabalho.

2.2.1 Questões sobre a Amazônia

Como foi discutido na Metodologia, dez trabalhos tomaram como objeto de estudo a obra *Relato de um certo Oriente*, enfocando aspectos geográficos e culturais da

Amazônia representados na obra. Importante destacar que as dissertações e teses avançam à questão temática, explorando também aspectos estruturais da narrativa. Dado o enfoque do presente trabalho, optou-se por citar alguns desses estudos sem tanta profundidade.

Assim sendo, Fidelis (1998) empreendeu seu estudo buscando “demonstrar como através da linguagem torna-se possível rerepresentar uma Amazônia menos mítica, maravilhosa, exótica [...]” (p.9). A autora, ao realizar a revisão da crítica sobre a obra, destaca que um dos aspectos marcantes é a “tentativa de resgatar pessoas, imagens, cores e sons, odores de um tempo perdido” (FIDELIS, 1998, p. 65), argumentando em favor de que a viagem no romance é em si “a busca pela identidade perdida, pelo sentido da existência, pelo passado, pela infância” (FIDELIS, 1998, p. 66).

Ao introduzir sua análise, inicia afirmando que no romance “A Amazônia [...] aparece num jogo de claro e escuro, dito e não dito. Salta aos olhos pelas frestas, pelos vãos.” (FIDELIS, 1998, p. 98). Nesse sentido, percebe-se que a autora tangencia um ponto fundamental da obra: sua estrutura dicotômica. Ao afirmar o modo de apresentação da Amazônia, “claro e escuro” e “dito e não dito”, identifica marcas da contradição interna da obra.

Como foi comentado, alguns dos trabalhos extrapolam o tema da Amazônia; assim no capítulo três, Fidelis (1998) analisa o espaço da memória, a busca pela identidade e as questões da família. Dessa forma, expõe que *Relato de um certo Oriente* é “Um mundo em ruínas. Uma mulher em busca de si mesma. Um lar desfeito. Ecos do passado. A infância” (FIDELIS, 1998, p. 125). Nesse trecho, percebe-se, marcadamente, alguns obstáculos e empecilhos presentes na narrativa, que serão estudadas quanto ao seu papel no capítulo de análise do presente trabalho.

Sobre a narradora, comenta que “[...] do relato é a figura solitária que busca na viagem o encontro, busca reencaixar os elos perdidos/desfeitos, que rema sem rumo, perdida em sua própria angústia [...] Remar é narrar, relatar as histórias, resgatar os mistérios do passado familiar” (FIDELIS, 1998, p. 126). Mesmo que essa questão do encontro não seja analisada em seu trabalho, ao afirmar que a narradora volta para buscar um encontro, parece encaminhar ao fato de que busca conciliar esse passado cindido pelo tempo, por meio desse encontro, aspecto esse que para o presente trabalho tem uma função fundamental.

Fidelis (1998) comenta sobre a estratégia narrativa da obra, afirmando que é composta por “Vozes que lembram a estrutura das bonecas russas, sempre que se abre

uma se depara com uma outra e assim sucessivamente. As vozes saem umas de dentro das outras e vão compondo o tecido/fio narrativo.” (FIDELIS, 1998, p. 128).

Essa estratégia está aliada a uma outra questão, que segundo Fidelis (1998), a narradora empreende “um jogo de revelação/ocultamento, sombra/luz, presença/ausência que muito mais do revelar acaba em muitos momentos produzindo e mantendo o segredo” (FIDELIS, 1998, p. 131). Nesse sentido, o trabalho de Fidelis (1998) identifica questões relevantes ao presente estudo, sem, entretanto, desenvolver a funcionalidade desse recurso no que se refere à reação estética, visto que não é o foco da autora.

Ao falar sobre a busca pela identidade da narradora, Fidelis (1998) comenta que o resgate do passado, a fim de estruturar o presente “não se efetiva completamente, é apenas balbúcio, murmúrio, fala entrecortada. Pois, os relatos caracterizam-se por uma hesitação e, assim, o espaço vazio não é completamente preenchido. Quebra-cabeças com peças perdidas” (FIDELIS, 1998, p. 132). Esse apontamento de Fidelis (1998) também corrobora ao que se comentou acima, o não dito em relação ao dito estrutura uma oposição internamente mantida pela narração.

Portanto, cabe retomar os aspectos já tangenciados pelo estudo: (1) o fato de a narrativa articular inúmeros conflitos e dificuldades às personagens; (2) a questão da coexistência de estratégias dicotômicas internamente articuladas pela narração; e (3) a busca da narradora pelo encontro. Esses fatos têm implicações no que se refere à reação estética, problemática do presente trabalho, e serão discutidos e analisados no capítulo de análise. Dito isso, pode-se avançar ao estudo de Perdigão (2011).

Perdigão (2011) parte da leitura de *Relato de um certo Oriente e Dois irmãos* para analisar os recursos das narrativas no que se refere a materialização da cultura árabe em Manaus, bem como, da materialização da natureza e urbanidade de Manaus nos romances. Sendo assim, afirma: “Manaus é apresentada como uma cidade que também é floresta” (PERDIGÃO, 2011, s.p.). Além disso, é uma cidade da pluralidade: “A cidade dos imigrantes – libaneses, portugueses, franceses, alemães –, dos indígenas, dos brasileiros de diferentes origens” (PERDIGÃO, 2011, s.p.).

A autora comenta que *Relato de um certo Oriente* centraliza Manaus como *locus* narrativo. Assim, estão materializadas: “referências espaciais [...] referências linguísticas, botânicas e culinárias: uso de expressões e termos regionais [...], referência a plantas da Amazônia [...], a pratos e frutas do Norte do Brasil” (PERDIGÃO, 2011, s.p.). Além das peculiaridades amazonenses, Perdigão (2011), expõe que “a culinária e hábitos alimentares árabes são muito importantes” à narrativa, mas destaca que é “no uso da

língua árabe e da polifonia narrativa que a influência oriental se faz mais evidente” (PERDIGÃO, 2011, s.p.).

Por fim, a autora destaca que o modo narrativo adotado por Hatoum modifica a visão exótica comumente atribuída à região Norte. Desta forma, discute que a cidade de Manaus em Hatoum: “é uma cidade provinciana, depauperada, e com problemas que diversas outras cidades deste porte experimentam, tanto no Brasil, quanto em diferentes lugares do mundo” (PERDIGÃO, 2011, s.p.). Ainda destaca que essa escolha demonstra que “os dramas familiares perpassam culturas, gerações e países” (PERDIGÃO, 2011, s.p.).

Desse modo, os dois trabalhos apresentados, ao analisarem aspectos ligados à Amazônia, tecem importantes considerações sobre o estilo do autor em construir aquele espaço, isto é, percebem que houve o cuidado em não tornar o espaço exótico e, ao mesmo tempo, representar a pluralidade cultural marcante na região. Entretanto, Fidelis (1998), ao identificar a existência de dificuldades internas, de elementos dicotômicos/opositivos que se materializam internamente no romance, bem como a existência da busca pelo encontro, contribui ao presente trabalho, visto que esses elementos serão caros ao presente estudo como funcionalidade da reação estética. Dito isso, a seguir são apresentados os trabalhos cujo foco se detém sobre a estrutura da obra.

2.2.2 Questões sobre a estrutura da narrativa

O tema, que engloba aspectos sobre estrutura da narrativa, também apresenta uma ampla pesquisa já consolidada, somando vinte e cinco trabalhos na seleção feita para o presente estudo. Novamente, cabe destacar que apenas os mais relevantes serão citados. O primeiro trabalho a ser apresentado é o de Sousa (2001), no qual se analisa a forma como se “constroem as vozes narrativas e como se dão as relações estreitas entre o tempo e o espaço, de um lado, e a(s) voz(es) que os conta(m), de outro” (p. 23).

Desse modo, para Sousa (2001) há duas escolhas narrativas coexistindo em *Relato de um certo Oriente*, “O relato, que recupera a forma da tradição oral - o contar histórias, experiências, fatos ou acontecimentos passados para as novas gerações”, bem como um relato “que delineia uma visão singular do espaço: um pedaço do Líbano fincado na Amazônia e o desgaste das fronteiras entre esses dois lugares” (SOUSA, 2001, p. 24).

Além disso, a autora compara a narradora inominada a Scherazade, “[...] talvez uma irmã longínqua de Sherazade, conta para tentar compreender a sua origem e assim

escapar da loucura” (SOUSA, 2001, p. 24). Assim, nessa ânsia de narrar, o tempo é vivenciado de duas formas: da narrativa e da história.

Segundo Sousa (2001), “o tempo da instância narrativa principal recobre apenas três dias, o necessário para que sejam recolhidos os “depoimentos” (SOUSA, 2001, p. 24). Esse fato apontado pela autora é um recurso interessante que será explorado nas análises da reação estética, visto que a narradora constrói seu relato de modo a dificultar ao máximo a apreensão desse contexto entre a sua chegada, a coleta dos relatos e a escrita da carta ao irmão.

Voltando ao estudo de Sousa (2001), a autora destaca que o entrecruzar de vozes “serve para esconder e desvelar fatos para o leitor ou, simplesmente, adiar certas revelações [...] ao mesmo tempo em que coloca o leitor dentro da intimidade de cada personagem” (SOUSA, 2001, p. 24-25). Assim, a autora, ao analisar as vozes das narrativas, aponta dois elementos importantes ao presente estudo, isto é, a existência da dicotomia interna, o fato de esconder e desvelar serem processos opostos, bem como a questão de adiar a narração de certos fatos; ambas estruturas que serão analisadas como elementos da reação estética.

Ainda sobre a questão do narrador, após empreender a análise comparativa de *Dois Irmãos e Relato de um certo Oriente*, a autora acaba afirmando que os narradores em Hatoum estão presos entre o mundo do passado e o mundo do presente, explicando que “O passado não fornece as respostas e o presente é o momento em que, findo o retorno ao passado, a realidade revela-se como ainda mais perversa, invalidando qualquer promessa de futuro” (SOUSA, 2001, p. 36). Assim, mais uma vez há a observação pontual da dicotomia interna da obra, agora com os termos “passado e presente”.

Diante do trabalho de Sousa (2001), pode-se verificar alguns outros aspectos da obra que são funcionais à reação estética e que são discutidos nas análises do presente trabalho. Cabe destacar: (1) estruturação interna do tempo-espço; (2) dicotomias internas: esconder e desvelar, passado e presente; e (3) o adiamento da narração de determinados fatos.

Dito isso, pode-se avançar a outro aspecto estrutural analisado: a metadiscursividade da obra. Rezende (2010), em sua tese analisa “como se manifesta textual e discursivamente a reflexividade da narradora-personagem acerca da estruturação e da própria escrita de sua obra, um ‘relato’, [...] de forte teor epistolar repleto de narrativas de cunho memorialístico” (REZENDE, 2010, p. 20).

O autor afirma que a motivação da narração, ou melhor, da escrita das cartas ao irmão, se efetiva pela intenção de “comunicar ao irmão a dor de uma perda afetiva e informar-lhe acerca de fatos e mistérios que envolvem o passado de ambos” (REZENDE, 2010, p. 21). Assim sendo, Rezende (2010) afirma que a estrutura global da narrativa apresenta certos estilos-composicionais, sendo eles: “(1) uma prática narrativa escrita “semiliterária” de cunho cotidiano, isto é, a carta pessoal [...], e (2) formas de narração oral cotidiana em interações face-a-face – produzindo uma (3) narração maior, claramente afirmada como resultado do trabalho de articulação” (p. 31).

Do mesmo modo, explica que a metadiscursividade está relacionada à questão da reflexão sobre a linguagem, mas também à reflexão sobre a própria ação de comunicar-se com o outro (REZENDE, 2010, p. 32). Diante disso, analisando a narradora inominada, Rezende (2010) afirma que a narradora se constitui como um sujeito dialógico, e explica que está incorporada “a uma situação histórico concreta – retorno a uma Manaus muito diferente da do passado para reencontrar sua família adotiva – e por isso, [é] um sujeito responsivo” (REZENDE, 2010, p. 51). Nesse caso, a narradora empreende a escrita das cartas em função do irmão que está em Barcelona aguardando seus relatos. Assim sendo, constitui-se por meio das relações estabelecidas com os outros interlocutores. Nas palavras de Rezende (2010), “toda subjetividade é um construto relacional, é dialógica” (p.51).

O autor denomina a estrutura narrativa como “bricolagem”, argumentando que ao mesmo tempo que a narradora elabora o relato, com materiais advindo de vários “eus”, ela está em “um procedimento de formação identitária” (REZENDE, 2010, p. 53). Dito isso, Rezende (2010) passa à análise dos capítulos de *Relato de um certo Oriente*, buscando compreender o cronotopo das relações interlocutivas, bem como, as trocas verbais entre as personagens.

Desse modo, ao analisar a relação entre o primeiro e o sexto capítulos, ambos expostos pela narradora inominada, o autor afirma que há uma continuidade temporal, isto é, um fio solto no primeiro capítulo que será retomado no sexto, “indicando o desenvolvimento do percurso da narradora” (REZENDE, 2010, p. 66). Assim, Rezende (2010), ao analisar a questão do desenvolvimento da narradora, fator fundamental ao seu estudo, acaba por contribuir ao presente trabalho, quando estabelece a relação de continuidade temporal entre os capítulos, visto que essa retomada espaço-temporal é um dos pontos fundamentais que encaminha o leitor à reação estética. Outra peculiaridade é

que, no oitavo capítulo, a narradora evidencia sua localização no ato da escrita das cartas ao irmão que se “realiza em Manaus” (REZENDE, 2010, p. 72).

Uma outra questão abordada pelo autor é a polifonia no romance. Assim, afirma que há um “elevado grau de complexidade polifônica” (REZENDE, 2010, p. 78). Isso porque a narradora é tanto uma personagem que assume o papel de narrar, quanto é a origem do enunciado, detendo o controle sobre a história contada (REZENDE, 2010, p. 77). Rezende (2010) comenta que “embora outros personagens narrem, seus discursos são vocalizados ao nível da obra, ‘na voz do coro’: que é a própria voz da narradora” (REZENDE, p. 80). Para o autor, essa forma de empreender a narração acaba por explicitar uma função social, embasada no conceito de Bosi (1999), isto é, a narradora assume a função social de “construção de uma memória coletiva” (REZENDE, 2010, p. 80).

Com base nisso, o autor avança à segunda parte de sua pesquisa, ou seja, à análise da reflexividade como procedimento constitutivo da obra. Assim, inicia por comentar que a obra apresenta uma peculiaridade no que se refere à relação interlocutiva, visto que o irmão é o interlocutor das cartas, e é ele quem está ligado em um maior grau de intimidade com os fatos narrados pela narradora inominada. Dessa forma, para os leitores da obra faltam dados sobre esse passado íntimo que permeia a vida das personagens (REZENDE, 2010, p. 89).

Desse modo, percebe-se que o irmão possui informações privilegiadas, enquanto que o leitor recebe todas as informações como novidades, e algumas com certa surpresa. Essa questão é explícita quando a narradora, no oitavo capítulo, passa a narrar sobre sua estadia na clínica de repouso. Essa questão é de extrema importância ao romance e, ao mesmo tempo, é uma surpresa ao leitor da obra. Sua importância reside no fato de ter sido naquele espaço que a narradora inominada empreendeu a primeira tentativa de “elaboração de uma grande narrativa sobre o passado de Emilie e a família libanesa que a acolheu” (REZENDE, 2010, p. 90).

Rezende (2010) defende que a estrutura do último capítulo revela justamente a “reflexividade da narradora sobre seu próprio texto” (p. 90). Assim, afirma que o último capítulo “não desenvolve nenhum assunto atinente ao passado da família libanesa, mas é construído no sentido de apontar o encaminhamento final da redação do texto. E, [...] acaba por revelar a percepção da narradora sobre a ação de escrever” (REZENDE, 2010, p. 93).

É nesse movimento de contar ao irmão sobre sua atividade de escrita, na clínica, em uma atividade posterior de escrita, em Manaus, que reside a reflexividade. Rezende (2010) afirma que “há um voltar-se do sujeito sobre sua própria ação de produção textual, que, por sua vez, opera um voltar-se do texto, esse que lemos, sobre ele mesmo, no que seria sua primeira versão” (REZENDE, 2010, p. 94).

Outro aspecto relevante discutido nas análises de Rezende (2010), diz respeito aos procedimentos genéricos da carta pessoal. O autor comenta que um dos traços característicos desse gênero do discurso é o fato de “constituir-se como um gênero reflexivo” (REZENDE, 2010, p. 134). Desse modo, afirma: “a narradora, ao comentar sobre aspectos da macroestrutura[...], da composição interna e das funções textuais do gênero carta, [...] acaba também por evidenciar sua competência metagenérica” (REZENDE, 2010, p. 135).

Apontados os aspectos das análises de Rezende (2010), pode-se apresentar as conclusões alcançadas pelo pesquisador. No que se refere à construção da narração da mulher, Rezende (2010) defende o fato de que a narradora é um sujeito estrategista, explicando que ela “manipula os cronotopos que conseguiu construir, a partir de narrativas por ela coletadas, de sorte a demonstrar um controle das memórias que ela própria ‘encaixa’ umas nas outras ao longo do texto” (REZENDE, 2010, p. 177).

Diante disso, Rezende (2010) afirma que o “*Relato ...* não é uma obra que pretende representar ‘a’ memória. Antes, trata-se de uma obra que encena a narração de memórias” (REZENDE, 2010, p. 177). Assim, a escolha da narradora de usar sua própria voz unificando de certa forma os relatos, na visão do autor é uma “solução condizente com o controle ativo do fluxo de memórias no texto” (REZENDE, 2010, p. 177).

Por fim, é importante destacar a conclusão a que o pesquisador chegou sobre a reflexividade da narradora. Rezende (2010) declara que “o mesmo sujeito, situado em um mesmo espaço (no caso, a clínica de repouso) revela variações [...] de reflexividade sobre seu fazer textual” (p. 179), isso porque um mesmo local pode fornecer diferentes interações sociais. Com isso, explica “a percepção da linguagem pelo sujeito está fortemente imbricada aos processos e tramas sociais em que ele se vê envolvido”. (REZENDE, 2010, p. 179).

Além das importantes discussões sobre a reflexividade da obra, Rezende (2010) faz apontamentos sobre a estrutura interna, que são fundamentais ao presente trabalho, cabendo destacar: (1) identifica o fato de a relação interlocutiva entre o irmão e a

narradora marcar as escolhas sobre o que relatar; e (2) apresenta a questão da continuidade temporal entre o primeiro e o sexto capítulo da obra.

Outro trabalho que analisa questões estruturais é o artigo de Birman (2008). Em *Relato de um certo Oriente*, a autora busca compreender o processo de erosão e constituição da narradora inominada (p. 157), por meio dos recursos do narrar. Assim, aposta que a criação de si no romance é “alcançada por meio da escrita e da elaboração dos sofrimentos da infância” (BIRMAN, 2008, p.158).

A fim de empreender as análises sobre a questão estrutural dos narradores, Birman (2008) relaciona essa questão à identidade da narradora inominada, visto que é a sua identidade que direciona o modo pelo qual articula a sua narração. Explica que “A transmissão do relato é partilhada, [...], entre ela mesma [narradora inominada], responsável pela organização de todos os depoimentos, e pelos narradores secundários, cujos discursos são reproduzidos em discurso direto e numa dicção sóbria” (2008, p. 166). Esse recurso, de deixar o outro falar por si, para a estudiosa, se fundamenta no fato de que “ao basear a exploração do passado de sua família em atos de memória (dela e dos narradores secundários), a narradora [...] [se] deparará, [...] com diferentes leituras, esquecimentos, interpretações, e com a dimensão afetiva e singular das lembranças de cada um” (BIRMAN, 2008, p.168).

Diante da pluralidade de fatos narrados pelos demais narradores, para Birman (2008), a narradora está em um processo de desenvolvimento, isto é, na busca de algo que ainda não se consolidou nela. Nas palavras da pesquisadora:

ao organizar os relatos recolhidos, ela aprenderá que esses não trazem em si uma finalidade, e que sua disposição deverá ser criada por ela. Ao mesmo tempo, poderá perceber que as leituras das histórias são múltiplas, e que ela é capaz de imaginar novas interpretações e continuações para o que viveu, inventando outros possíveis para o seu presente. (BIRMAN, 2008, p. 169).

Perante o que já foi apresentado, a autora destaca dois conceitos importantes que estão imbricados na narração: o esquecimento e a memória. Assim, explica que “esquecimento e memória são, portanto, considerados nesta interpretação do romance como indissociáveis, dois princípios que guariam o movimento de retorno, o ato de recolhimento de relatos e a escrita da narradora” (BIRMAN, 2008, p. 169). Novamente, os estudos da obra apontam a existência de conceitos antagônicos internamente articulados pela narrativa: esquecer e lembrar. Segundo a autora, são elementos constituintes e relevantes ao seu estudo que visam compreender a erosão e a reconstrução

da narradora. Entretanto, esses elementos também são relevantes para a compreensão da reação estética do romance.

Desse modo, percebe-se que a autora analisa a interpretação da própria narradora sobre o seu passado, considerando que ele era algo paralisado, que foi posto em movimento com a chegada da narradora à Manaus. Birman (2008) explica que “A paralisia do passado surge como um impedimento, um obstáculo à vida da narradora, que foi internada, [...]. A partir dessa experiência, ela viajará em busca do passado ao mesmo tempo esquecido, paralisado e impossível de se esquecer” (BIRMAN, 2008, p. 171).

Nesse sentido, compreende-se que o passado da narradora era o que a atormentava, e o que gerou, de certa forma, o impulso de retornar à sua cidade natal para coletar seu passado e construir novos significados. Birman (2008) declara que “A partir da reunião dos depoimentos [...] ela escreverá a carta a seu irmão, buscando inserir sua história naquela de sua família, criar outra leitura e inventar uma nova continuação para os fatos traumáticos e os sofrimentos de quando era criança” (p. 174-175).

Dessa forma, a autora conclui que a narradora “procurará, por meio da reelaboração do passado, transformar os choques, as dores e os fatos inacabados da infância em experiência” (BIRMAN, 2008, p. 175). Sobre essa reelaboração, retornando aos aspectos estruturais, a autora destaca que a narradora precisou recorrer ao recurso da imaginação. Nas palavras da autora: “a personagem deverá ainda recorrer à imaginação, pois descobre que não há um modo de restituir o passado e contar sua história sem nenhuma lacuna” (BIRMAN, 2008, p. 176). Finalizando a análise de *Relato de um certo Oriente*, Birman (2008) afirma ainda, que a narradora “procurou, pois, reinventar um tom familiar e esquecido, incorporando nele, de modo ativo, as lacunas deixadas para trás” (p.176).

No estudo de Birman (2008), encontrou-se um olhar sobre o desenvolvimento da narradora em seu percurso narrativo. Para a autora, ao compor o seu relato, a narradora reinterpreta a sua realidade familiar, recolocando-se em seu espaço. Para além disso, a identificação da oposição entre memória e esquecimento é um ponto importante, visto que, isso contribui para o entendimento de que a obra é constituída por meio de forças opositoras.

Outro trabalho relevante é o de Toledo (2006), que discute um aspecto marcante de *Relato de um certo Oriente*: a construção de imagens sinestésicas no momento das descrições de cenas do passado. Afirma assim, que “No *Relato*, alguns sabores, odores, consistências da infância foram sem dúvida tão marcantes, que lembrá-los (sic) é tornar

a senti-los ” (p.49). Para a autora, essas passagens sinestésicas possuem uma função na narrativa, visto que são nessas passagens que a narração parece “tocar diretamente o passado, sem nenhuma mediação” (TOLEDO, 2006, p. 50).

A partir desse percurso, Toledo (2006) passa a discutir aspectos sobre a questão da memória, um dos recursos estilísticos do romance. Nesse sentido, comenta que “o passado foi uma realidade vivida, mas, lembrado, torna-se uma realidade reconstruída” (p. 53). Ao analisar esse aspecto em *Relato de um certo Oriente*, a autora afirma “a sucessão de narradores, com suas respectivas interpretações e reinterpretações, é um dos recursos utilizados por Hatoum para escapar da ação deletéria do tempo e encontrar a chave da memória” (TOLEDO, 2006, p. 50).

Ainda sobre essa questão do resgate das memórias, Toledo (2006) discute a presença de objetos que recuperam o passado. Afirma que “por extensão, memorial é todo objeto que, ao ser tocado ou contemplado, como que traz de volta a pessoa, o lugar, o fato de origem” (p.56). Nesse sentido, analisa alguns objetos que aparecem na narrativa como iscas à memória, declarando que “Emilie tem um baú de segredos onde mora seu passado; uma vez aberto esse baú [...], o passado vem à tona, misteriosamente intacto” (TOLEDO, 2006, p. 56).

Assim sendo, a autora passa a analisar as personagens do romance, dando destaque à análise feita de Emilie, visto que, para Toledo (2006), mesmo não tomando a narração do romance, essa personagem constitui “quase a totalidade do Relato” (p. 83). Portanto, apresenta: “é uma personagem sólida, a matriarca, que acompanha tudo na casa e está por trás de todos os acontecimentos [...] sua presença em cena não obedece ao tempo cronológico, mas ao da memória” (TOLEDO, 2006, p. 83). Esse aspecto, de que o romance se organiza sem seguir a ordem cronológica, é importante à reação estética e será discutido nas análises.

Outro aspecto discutido por Toledo (2006), é a questão do estilo de Milton Hatoum materializado em *Relato de um certo Oriente*. Nesse sentido, a pesquisadora aponta que “o estilo de Hatoum é econômico, ao mesmo tempo que poético, cheio de figurações e estranhamentos” (TOLEDO, 2006, p. 127). Sobre esse estilo, discute uma peculiaridade do primeiro capítulo da obra, “enquanto fala a narradora, no primeiro capítulo [...] Hatoum está apresentando o esboço da obra, que, a uma primeira leitura, não é nem um pouco claro [...]. Mas, como num primeiro esboço arquitetônico, está tudo lá, em germe; falta apenas a explicitação” (TOLEDO, 2006, p. 127).

Assim, Toledo (2006) percebe um estilo peculiar da narração, no qual, em um primeiro momento, vários fatos são apresentados “como se o leitor já conhecesse os fatos e as pessoas - o que absolutamente não acontece” (p. 128), e, em um momento posterior da narração, vão sendo explicados e retomados (p. 128). Dessa maneira, a autora interpreta uma função por trás dessas múltiplas retomadas dos mesmos fatos, como sendo uma “tentativa de restaurar a memória e persuadir o leitor” (TOLEDO, 2006, p. 130), recurso advindo da Retórica.

Para concluir os aspectos sobre a estrutura do romance, apresenta-se o que propõe Toledo (2006) sobre as personagens de Milton Hatoum. Ao comparar o romance à tragédia grega, afirma que em Milton Hatoum “as personagens são o que sabem, guardam segredos trágicos que os leitores vão parcialmente ou totalmente inferindo no decurso da narrativa - havendo igualmente *páthos* e *catarse*” (TOLEDO, 2006, p. 132).

Desse modo, percebe-se que os estudos, ao buscarem analisar a estrutura da narrativa, identificaram os mesmos estilos em Milton Hatoum. Desta forma, apresentaram que a narradora e seus narradores auxiliares relatam a história como se o leitor estivesse intimamente informado sobre os fatos, em função da narrativa estar endereçada ao irmão da narradora. Além disso, os estudos apontam que a memória e o esquecimento são pontos fundamentais da narrativa, ocorrendo a busca pela superação das lacunas, bem como a tentativa de adiar certas revelações. Nesse sentido, cabe reforçar que o lembrar e o esquecer, bem como o processo narrativo de adiar a narração de determinados fatos, serão elementos fundamentais às análises do presente trabalho. Dito isso, pode-se avançar às pesquisas que buscam compreender aspectos sobre identidade.

2.2.3 Questões de identidade

Os trabalhos que foram agrupados no item “questões de identidade” permeiam aspectos de formação de identidade, memória, cultura, fronteiras, imigração, hibridização, etc. O primeiro trabalho a ser discutido é o artigo de Cury (2003), cujo enfoque permeia a questão “do imigrante e sua representação na literatura contemporânea” (p. 12).

A autora inicia por contextualizar as questões de representação do imigrante na literatura, explicando que os relatos da contemporaneidade “fabricam imagens de Brasil - proposital e necessariamente híbridas, mestiças, construindo-se como espaço

contraditório para o florescimento da multiplicidade de identidades que caracterizam o mundo contemporâneo” (CURY, 2003, p. 13).

Outra questão discutida no trabalho de Cury (2003) é o resgate do passado via incursões pela memória. A autora afirma: “O espaço da memória é, pois, recriado lacunarmente, através da mediação de vozes fragmentadas, imprecisas e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido” (CURY, 2003, p.14). Essa afirmação traz implicitamente a contradição entre o lembrar e o esquecer, enfatizando esse recurso como estilo da obra.

Além disso, a autora considera que *Relato de um certo Oriente* “constrói-se em torno da matriarca Emilie e de sua casa. A morte da personagem, fonte da vida, revela o avesso das coisas e dos seres e transforma em ruínas a casa” (CURY, 2003, p.15). Diante disso, pode-se interpretar que, internamente, há contradição de como as coisas eram mantidas em segredo por Emilie e como elas são escancaradas a partir da morte da matriarca.

Portanto, pode-se sintetizar que no trabalho de Cury (2003), foram encontrados dois pontos importantes que trazem contribuições para a compreensão da reação estética da obra. O primeiro, diz respeito à oposição entre memória e esquecimento, que parecem lutar internamente. O segundo, diz respeito à oposição entre como Emilie mantinha os segredos da família e como esses segredos são revelados após a sua morte.

Outro trabalho que analisa a obra é o artigo de Albuquerque (2006), que empreende o estudo das três primeiras obras de Milton Hatoum, ressaltando que as personagens dessas obras acabam sendo submetidas às “[...] forças contra as quais não conseguem lutar” (ALBUQUERQUE, 2006, p.126). Desse modo, sobre *Relato de um certo Oriente*, Albuquerque (2006) ressalta que a forma de narrar empreendida no romance rompe com “a harmonia que o leitor [...] desejaria para melhor poder acompanhar uma narrativa obscurecida, cuja iluminação só poderá ser dada pelo exercício de reconstrução do passado” (p.127). O autor parece apontar para a existência de uma oscilação entre o obscurecer e o iluminar inerentes à narrativa.

Albuquerque (2006), ao falar sobre os narradores, destaca que essa narradora “relata não só o havido, mas o que está insinuado nos meandros das várias vozes que se incorporam à sua” (ALBUQUERQUE, 2006, p.130). Passando às questões de alteridade, o autor analisa as relações entre as personagens, destacando o trato dos padrões e os subalternos. No caso de *Relato de um certo Oriente*, afirma: “Emilie vê-se entre dois mundos, a sua Biblos natal e Manaus, reproduzindo, ao que tudo indica, nessa segunda

cidade, as atitudes senhoriais que poderia adotar na cidade de origem” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 132).

Outro autor que se deteve a estudar *Relato de um certo Oriente* foi Leão (2007), cujo interesse recaiu sobre a questão da representação do intelectual na obra. Assim sendo, afirma que a primeira obra de Milton Hatoum “é o tipo de obra que sugere uma complexidade de temas, uma rede de significações a partir da qual se podem percorrer inúmeros caminhos de sentidos e igualmente variadas abordagens temáticas, cada uma destas é uma ponta de fio que remete a outro fio” (LEÃO, 2007, p. 158). Percebe-se que o autor aponta um importante recurso interno da obra à suspensão e retomada de tópicos da narrativa, elementos que são funcionais à reação estética.

Sobre a questão da representação do intelectual na obra, o autor destaca que os narradores se aproximam da figura do intelectual “pelo uso da palavra, oral ou escrita, como aquilo que pode ressignificar tanto o mundo quanto o próprio homem que o narra” (LEÃO, 2007, p. 161). Percebe-se que a intelectualidade dos narradores reside na possibilidade de reflexão sobre as memórias, pela linguagem. Nas palavras de Leão (2007), “Enquanto constroem suas narrativas, os narradores do romance reconstituem – provisoriamente – o passado: reconstituem-se a si mesmos” (p. 161).

Ainda sobre os narradores, o autor destaca que “Em *Relato de um certo Oriente*, a narrativa de cada narrador só pode ter sentido na medida em que vai interagindo com as outras vozes” (LEÃO, 2007, p. 161). Assim, percebe-se que há uma função particular no estabelecimento das relações interlocutoras internas da obra. O autor destaca que “há no *Relato* um exílio da narrativa, um estranhamento em relação ao ato de narrar. Isso se percebe nas idas e vindas da narradora inominada, seus volteios, vacilos e incertezas sobre o que contar e, principalmente, como contar” (LEÃO, 2007, p. 163). Novamente, percebe-se um olhar ao fato de a narradora empreender idas e vindas; essa oscilação se aproxima da oposição entre esquecer e lembrar, como um recurso consciente de falar e omitir informações, ou ainda, de adiar a narração de determinado fato.

Pereira (2006) empreende a análise do romance de Hatoum, buscando perceber rupturas da obra com a tradição canônica. Desse modo, faz uma leitura buscando por elementos que rompem o cânone europeu. A primeira questão discutida pelo autor é o foco narrativo. Para o autor, já no início, percebe-se uma visível distância entre o autor da obra e a narradora da carta (PEREIRA, 2006, p.84).

Assim, afirma que “Na epístola da mulher sem nome e estranha ao lar [unhomed], a temporalidade das lembranças paulatinamente recompostas convive com o momento

em que a narração é produzida” (PEREIRA, 2006, p.84). Da mesma forma, Pereira (2006) explica que da chegada da narradora à casa dos avós até o retorno à casa de Emilie, após o enterro, a narradora acaba por trilhar “caminhos onde o eu depara-se com o Outro” (p.85), em um jogo de construção de sentido das relações entre as personagens.

O autor também comenta sobre a alternância dos narradores. Nas palavras do autor, “o trânsito entre eu-narrador e outro-personagem é paralelo à travessia para um outro segmento da obra” (PEREIRA, 2006, p.85). É a partir desta parte da leitura feita por Pereira (2006), que se concentram as questões de “disseminações de orientes”, visto que são as memórias de Hakim que passam a construir o “certo Oriente”, relacionado ao passado da família de imigrantes libaneses.

Assim, Pereira (2006) discute que o tema da diáspora é recorrente, primeiro sobre a vinda dos libaneses para Manaus, depois sobre Dorner, o alemão que era amigo da família e residia em Manaus, mas também sobre a partida de Hakim e Dorner, afirma que “A temática da diáspora é outra vez evocada, entrecruzando a viagem do fotógrafo para a Alemanha, em 1955, com a de Hakim para o sul do Brasil, no mesmo período” (PEREIRA, 2006, p.85).

O autor destaca a questão da hibridização ao falar sobre os recortes tomados por Hakim, a relação de Emilie e a empregada Anastácia Socorro - que se alicerçava sobre prolongadas conversas sobre o Líbano e o Amazonas -, o apreço de Emilie pelo índio e curandeiro Lobato Naturidade. Afirma ainda, que a “justaposição do híbrido à representação dupla e cindida é igualmente visível na mistura de pratos orientais e amazônicos” (PEREIRA, 2006, p.89).

Após essas discussões, o autor passa a falar sobre a narradora personagem, expondo a seguinte situação: “Em busca da própria identidade, e num melancólico regresso, aquela mulher sem nome” (PEREIRA, 2006, p.90) retorna à narração no sexto capítulo e informa ao leitor que o encontro esperado entre a narradora e Emilie nunca aconteceu (PEREIRA, 2006, p.90). Assim, para Pereira (2006), o fechamento da narrativa, no oitavo capítulo, é o momento em que “O relato então retorna a Manaus e à carta ao irmão, de modo que a narradora-personagem do romance, imbricada à autora-narradora-personagem da epístola, [...], tenta situar sua móvel identidade” (PEREIRA, 2006, p.92).

Diferentemente dos trabalhos anteriores, Rezende e Cerqueira (2013) empreendem a análise da cordialidade manifestada nas relações em *Relato de um certo Oriente*. Para tanto, iniciam por situar a obra em sua época, consideram que “*Relato* figura

certamente no conjunto de obras significativas para um entendimento da dinâmica, nos últimos 20 anos, do campo da produção literária brasileira” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 240).

Assim, explicam que há dois elementos que asseguram essa afirmação: o primeiro está relacionado à “construção de seu espaço ficcional. História de uma família de origem libanesa estabelecida em Manaus em princípios do século XX” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 240). Enquanto que o segundo aspecto está relacionado ao fato de que “a produção literária estava à procura de novas perspectivas de discussão do Brasil não trabalhadas nas décadas anteriores” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 241-242).

Dessa forma, inicia a análise pelas questões do núcleo familiar do romance. Os autores afirmam que “apenas alguns membros têm sua história, ou, na maioria dos casos, fragmentos dela, retratados” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 243). Além disso, consideram que a posse de um comércio é o diferencial que torna a família da narrativa nuclear; “um centro ao redor do qual giram não apenas os outros imigrantes libaneses, [...] mas, sobretudo, um conjunto de agregados, esses sim, em sua grande maioria, completos despossuídos” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 243).

Rezende e Cerqueira (2013) apontam que *Relato de um certo Oriente* “está completamente integrado a [...] ordem do deslocamento, de sujeitos em busca de uma ‘convivência possível’ com seu próprio presente” (p. 246). Nesse sentido, explicam: “São as curiosidades, expectativas, agruras e dores íntimas de alguns indivíduos que estão no centro de observação da narradora” (REZENDE, CERQUEIRA, 2013, p. 246). Portanto, percebe-se que as contribuições dos autores estão relacionadas a uma leitura da obra por meio dos estudos socioculturais. A seguir, será apresentada a análise de Santos (2010), que estudou o romance, contrastando-o aos relatos dos seringueiros amazonenses, para demonstrar a inter-relação desses discursos de identidade.

Assim, após ampla discussão sobre os discursos dos seringueiros e a construção da expressão “povo da floresta” e do “herói Chico Mendes”, Santos (2010) passa à análise do romance, afirmando que “A obra de Hatoum, ao des-exotizar a Amazônia, participava, de uma maneira verdadeiramente particular (porque propunha o reconhecimento de uma identidade particular no seio de uma identidade nacional) dos eventos políticos [amazonenses]” (SANTOS, 2010, p. 178).

Embora o foco da autora não resida na estrutura do romance, mas sim no conteúdo ideológico ali materializado, Santos (2010) afirma que “a verdadeira protagonista [do romance] é a memória, já que o relato mostra como a tentativa de reconstruir a história

individual e a da família, por parte da narradora, é dificultada pela própria memória, que se revela falha e inconsistente” (SANTOS, 2010, p. 178-179). Essa questão pontuada por Santos (2010), da ocorrência de elementos que tendem a dificultar algo, isto é, esses obstáculos ao desenrolar de um determinado objetivo são fundamentais ao presente trabalho, por ter uma função no processo da reação estética.

Outro aspecto defendido por Santos (2010), diz respeito ao processo fundador do romance. A autora afirma: “defendo que o grande enigma do emblema que funda o romance reside numa aporia verbal. Remar e permanecer, [...] formam a metáfora do processo narrativo” (SANTOS, 2010, p. 181). Assim, percebe-se que para a autora, a narradora encontra-se “sem saída” em sua atividade de narrar. Mais uma vez, Santos (2010) que, em suas análises, focalizava aspectos socioculturais marcados na narrativa, identifica aspectos narrativos que corroboram ao presente trabalho. Remar e permanecer são palavras antagônicas que estão construindo o processo narrativo do romance.

Iegelski (2007) empreendeu uma análise comparativa dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*, de Raduan Nassar e de Milton Hatoum, respectivamente. Sobre a aproximação, a autora comenta: “os dois autores criam narrativas sobre imigrantes árabes em que indagam sobre o tempo e a memória” (IEGELSKI, 2007, p. 82). Devido ao foco do presente trabalho, serão utilizadas apenas os apontamentos sobre *Relato de um certo Oriente*.

Para Iegelski (2007), na primeira obra de Hatoum, “as histórias sobre a família imigrante árabe em Manaus falam das possibilidades e das dificuldades do trabalho com a memória, das tensões e convivências de culturas [...] sentimentos e sentidos diferentes das personagens em relação ao mundo” (IEGELSKI, 2007, p. 84). Além disso, argumenta em favor da individualidade do sujeito, explicando que “O romance mostra que o refúgio da memória é a interioridade do indivíduo, reduzido e isolado na sua própria história, quase que incomunicável com outro mundo que não seja o dele” (IEGELSKI, 2007, p. 84).

Deste modo, adota uma visão no qual o indivíduo que narra a obra não consegue construir a memória coletiva da família de imigrantes. Nas palavras da autora: “O romance parece buscar a narrativa de uma experiência comum deparando-se, a todo momento, com a impossibilidade de narrar, pois a memória já não é coletiva e os sentidos e sentimentos sobre o passado não são partilhados pelos seus personagens” (IEGELSKI, 2007, p. 84). Isso porque, na visão de Iegelski (2007), tudo que há na narrativa “recai

sobre a vivência e a impressão de uma pessoa solitária, que se perde em uma profusão de vozes no texto” (IEGELSKI, 2007, p. 84).

Por fim, é importante destacar o que a autora apresenta sobre a questão da escrita fragmentada de *Relato de um certo Oriente*. Afirma que “As lacunas do esquecimento e da hesitação também fazem parte da narrativa e do ponto ‘cego’, em que certos enigmas nunca podem ser desvendados por completo” (IEGELSKI, 2007, p. 85).

Outro trabalho que se detém sobre a análise de aspectos sociais e culturais na obra *Relato de um certo Oriente* é o artigo de Viotto (2012). A autora empreendeu o estudo da construção da personagem Anastácia Socorro e de outras personagens de Hatoum, pretendendo compreender a questão da exploração desses sujeitos ficcionais, bem como as raízes históricas dessa situação social disseminada em Manaus.

Assim, começa por apresentar o panorama recortado por Hatoum, comum às suas tramas, reconhecendo que “Hatoum traz como núcleo dramático, grupos familiares de diferentes origens, mas que têm em comum o conflito, as paixões desmedidas e a ruína econômica, reflexo da lógica do capital e das mudanças socioeconômicas ocorridas na Amazônia” (VIOTTO, 2012, s.p.). Além dessa questão, mostra que é comum às obras do romancista “a presença de representantes de uma classe trabalhadora quase invisível para a sociedade: as empregadas domésticas” (VIOTTO, 2012, s.p.).

Sendo assim, Viotto (2012) adentra aos aspectos peculiares dessas personagens. Para o presente trabalho serão recortados apenas os trechos que se referem à personagem Anastácia Socorro, de *Relato de um certo Oriente*. A autora inicia por apresentar que na narrativa há poucas informações pessoais sobre a personagem, destacando algumas informações: Anastácia Socorro “tinha filhos, e o pagamento pelo seu trabalho, eram algumas doações que recebia da patroa para vesti-los e alimentá-los” (VIOTTO, 2012, s.p.).

Outro trabalho que analisa aspectos sociais de *Relato de um certo Oriente* é o artigo de Klein (2009). Todavia, o foco do estudo está direcionado à análise dos “elementos raciais de cunho árabe presentes na obra” (KLEIN, 2009, p. 27). Após uma breve retomada das teorias sobre o conceito de raça e as distinções que esse termo foi adquirindo com o passar do tempo, Klein (2009) apresenta seu olhar sobre obra *Relato de um certo Oriente*, ressaltando que a narradora do romance, ao retornar à Manaus, “termina por desencadear um despertar múltiplo de memórias, que se estendem de Manaus até o Líbano” (p. 27).

A partir dessa consideração, Klein (2009) passa a aproximar à obra de Hatoum aos estudos pós-coloniais de Edward Said, principalmente, sobre a obra *Orientalismo*. Nesse sentido, inicia a análise apontando que Milton Hatoum, tem um olhar mais doméstico e restrito (KLEIN, 2009, p. 29-30).

Para o pesquisador, Hatoum acaba por representar em sua obra “um Oriente pessoal, feito das memórias e lembranças das suas personagens, que se ligam ao contexto natal, e não a um discurso orientalista pré-estabelecido” (KLEIN, 2009, p. 30). Nesse sentido, analisa a inversão de alguns discursos, a partir do trecho do sacrifício das galinhas embebidas para o Natal, no qual o autor analisa que “O oriental de Hatoum não regozija com o sofrimento do animal, e vai além: entende que só um cristão, de certa forma um ocidental, o Outro, seria capaz de perpetrar tal martírio. Trata-se de uma inversão que descortina toda uma possibilidade crítica” (KLEIN, 2009, p. 31). Outro tema discutido pelo autor é a questão da miscigenação cultural, já comentada anteriormente:

O “certo Oriente” de Hatoum é um lugar de encontros, de mistura racial. Se considerarmos que o Oriente que Hatoum reconstrói é uma imagem de Manaus (ainda que possa também ser o Oriente que as personagens carregam consigo), trata-se então de um Oriente culturalmente plural, onde convivem árabes, alemães, judeus, portugueses. (KLEIN, 2009, p. 33).

Na sequência, reforça a ideia de que no romance manifesta-se “um contexto coletivo que transcende procedimentos pré-estabelecidos de convívio, deslocando um Oriente textual e orientalista para um “certo Oriente” plural e autoconsciente” (KLEIN, 2009, p. 33). Nesse sentido, passa a analisar as marcas orientais presentes no romance, bem como o modo como elas são postas pelo autor.

Portanto, explica que algumas passagens e descrições presentes no romance contêm o que ele denomina de “certo exotismo oriental”, porém defende que “o contexto já basta para modificá-los: segue o mesmo raciocínio de personalização do Oriente, não de encaixe irrefletido da narrativa em um discurso orientalista” (KLEIN, 2009, p. 33).

Outro trabalho que busca o diálogo entre *Relato de um certo Oriente* e as questões de identidade é o artigo de Trindade (2012). Nesse sentido, a autora empreende a análise da obra, buscando nos conceitos de identidade e cultura, perceber “uma possível interpretação desse romance na perspectiva de compreender a tessitura das personagens e a forma como o autor engendra um enredo de encontro de duas culturas: a libanesa e a amazônica” (TRINDADE, 2012, p. 94).

Logo na introdução, a pesquisadora constrói uma metáfora sobre a sua visão do todo do romance, declarando: “é como um espelho que nos coloca diante de uma imagem

nossa, pouco nítida, inicialmente, mas que [...] instiga a perguntar sobre a nossa condição no mundo enquanto seres humanos submetidos a diferentes padrões sociais, culturais e históricos” (TRINDADE, 2012, p. 94).

A partir dessa questão, adentra-se nas análises de Trindade (2012). Assim, inicia por discutir o caráter polifônico do romance, apontando que “O Romance apresenta plurivozes. Não é um narrador que fala, são narradores cujas memórias são trazidas para o corpo da narrativa” (TRINDADE, 2012, p. 96). Destaca, a partir disso, a questão da memória e o modo como ela é construída: “O encaixe de narrativas lembra a tradição oral [...] À medida que a palavra vai sendo cedida, o que surge é a descoberta de uma nova história ou outra versão para o mesmo fato ocorrido, o que assinala a perspectiva de valorizar a visão do outro ” (TRINDADE, 2012, p. 97).

Essa questão da repetição do mesmo fato pelos diferentes narradores é interpretada por Trindade (2012). Nesse sentido, afirma que “os fatos apresentados dependem da perspectiva de cada narrador e é influenciado pelos vínculos familiares, sociais, culturais, e também pela idade de quem narra” (p. 97). Portanto, a partir da perspectiva de determinado narrador e sobre a influência de vários fatores, os temas se entrecruzam e se repetem ao longo da narrativa.

Ao analisar a macroestrutura da obra, a autora faz um importante apontamento ao afirmar que em *Relato de um certo Oriente* “predominam quatro acontecimentos: numa ordem cronológica: o suicídio de Emir, irmão de Emilie; a gravidez da filha da matriarca, Samara Délia; a morte da neta, Soraya Ângela aos seis anos; e a morte de Emilie” (TRINDADE, 2012, p. 99). Na visão da autora, os demais fatos narrados acabam por orbitar nesses centros organizadores.

Há pelo menos dois apontamentos relevantes sobre a questão que foi levantada por Trindade (2012): o primeiro diz respeito ao fato dos quatro acontecimentos, sendo cada qual, um cronotopo marcado na obra, cuja narração é elaborada de forma bastante peculiar, isto é, inverte-se a apresentação na linha do tempo. O segundo apontamento diz respeito a apresentação feita por Trindade (2012), que é didática e cronológica, o que não corresponde a ocorrência desses fatos na narrativa, ou seja, há um modo peculiar de apresentar esses acontecimentos, bem como uma motivação interna da organização sistemática desses fatos.

Feitos esses apontamentos, Trindade (2012) focaliza nas questões de identidade feminina. Assim, pontua: “As personagens femininas são predominantes na obra, não

apenas no aspecto quantitativo, mas principalmente por se tratarem de identidades que se movem em todo o percurso da narrativa” (TRINDADE, 2012, p. 103).

Nesse sentido, passa a analisar a personagem Emilie. Sobre ela, Trindade (2012) afirma: “A voz de Emilie é mais forte e é ela que toma as principais decisões da família, o que representa, praticamente, quase a totalidade do *Relato*; é ela quem está por trás dos principais acontecimentos” (p. 104). Sobre a formação da identidade de Emilie, Trindade destaca:

Emilie, uma libanesa de nome francês [...], é a personagem que se transfigura ao longo da obra pelas inúmeras influências que recebera. Após ter passado por França e Recife aporta em Manaus, lugar onde vive até sua morte. Este percurso a transformou, sua cultura se mistura com outras e ela passa a ter uma identidade híbrida e rica. (TRINDADE, 2012, p. 105).

Assim, Trindade (2012), ao se referir à personagem Emilie, conclui: “Milton Hatoum construiu uma personagem com tal dimensão e complexidade, que parece esgotar nela todas as possibilidades ‘humanas’, sejam elas de que tipo for” (p. 108). Nesse sentido, percebe-se que a elaboração dessa personagem feminina tende a surpreender o leitor ao longo da narrativa.

Na sequência, passa-se à análise da personagem narradora inominada. Sobre ela, Trindade (2012) comenta que sua “‘existência’ nos vai sendo informada por outros, assim como a da maioria dos personagens” (p. 110). Nesse sentido, complementa que essa busca por si mesma é atingida pelas lacunas da memória, nas quais “só podem ser preenchidas por meio de diversas vozes, que também vão sendo oferecidas de maneira fragmentária, implicando, diretamente, na imprecisão” (TRINDADE, 2012, p.110).

Portanto, conclui que a narradora “à medida que reconstrói a lembrança das pessoas, da família e da casa onde viveu, sua vida começa a existir e essa vida se estende à narrativa” (TRINDADE, 2012, p.111). Assim, complementa sua análise ressaltando que “cada fragmento de memória é o que coloca a própria narrativa em movimento. Tais movimentos de vai-e-vem no tempo permitem o seu próprio (re)conhecimento, como se só as lembranças pudessem confirmar sua existência.” (TRINDADE, 2012, p.111).

Diante do que foi apresentado, percebe-se que há uma ampla abordagem de temas presentes em *Relatos de um certo Oriente*. Os principais giram em torno do imigrante e nativos, as culturas libanesa e amazônica, relações de exploração, o eu-outro, identidade do sujeito pós-moderno, identidade feminina, a família libanesa/árabe, as vozes no romance, entre outros temas secundários. Assim, percebe-se que o romance já teve os seus fatos amplamente analisados, cabendo ao presente trabalho investigar esses

acontecimentos em sua relação interna com a estrutura adotada à narração. A seguir, será discutido outra abordagem de análise do romance *Relato de um certo Oriente*.

2.2.4 Questões sobre tradução

Um dos trabalhos encontrados sobre a tradução de *Relato de um certo Oriente* é o artigo de Frisene e Camargo (2010). As autoras analisam os marcadores culturais presentes no par de obras *Relato de um certo Oriente* e *The Tree of the Seventh Heaven*. Afirmam que devido à pluralidade de temas apresentados na obra, que vão desde aspectos históricos e sociais amazônicos ao cotidiano familiar e privado, torna-se importante a análise de marcadores culturais, visto que “podem revelar informações importantes sobre a obra, o contexto em que se passa a narrativa, além de opções estilísticas, conscientes ou não, do tradutor” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 57).

Nesse sentido, iniciam a análise afirmando que “A maior parte dos MCs [marcadores culturais] presentes na obra faz parte do domínio ecológico, que engloba vocábulos que designam seres, objetos e eventos da natureza” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 60). Um dos exemplos citados pelas pesquisadoras é o caso da tradução de “tajás”: “planta nativa do Brasil, é traduzida por meio de diferentes modalidades: caladium [...] e lillies [...]” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 60). Assim, encontra-se duas traduções ao mesmo vocábulo coexistindo na obra. No caso de “tajás”, a primeira tradução é elaborada a partir da espécie da planta, entretanto, a segunda é uma adaptação do tradutor, na qual “há uma mudança maior de sentido” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 60).

Explicam que esse mesmo fenômeno está presente também nos marcadores de domínio material, ou seja, “vocábulos que designam objetos criados ou transformados pelo homem” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 61). Um exemplo desse marcador é a tradução de cachaça, que em um momento se mantém como “cachaça”, e em outro por “liquor”. Segundo as autoras, na literatura, essa palavra tende a ser traduzida por “Liquor” para facilitar o entendimento do leitor (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 62).

As autoras ainda analisam marcadores culturais de domínio social e ideológico, entretanto, não cabe ao presente estudo se deter nessas especificidades. É importante destacar as conclusões que as autoras chegaram a partir das análises. Apontam que “A obra *Relato de um certo Oriente* contém marcas particulares do ponto de vista cultural que apresentam dificuldades de tradução, justamente por abrangerem um conteúdo

diferente e, muitas vezes, ainda pouco familiar para o leitor da LC [língua de chegada]” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 65).

Além disso, concluem que “os elementos culturais da obra em LP [língua Portuguesa] sofrem, algumas vezes, alterações de forma a adequarem-se as possibilidades e expectativas do contexto de chegada, porém, em outros casos, não deixam de buscar aproximações” (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 66). Assim, ressaltam que o estudo empreendido se torna relevante por trazer à tona o modo pelo qual a cultura e literatura brasileiras são mostradas aos leitores de língua inglesa (FRISENE; CAMARGO, 2010, p. 66).

Nesse sentido, percebeu-se por meio da revisão de literatura que os autores já analisaram muitos aspectos, tanto temáticos como estruturais, de *Relato de um certo Oriente*. Além disso, os autores dentro de seus objetivos de análise, acabaram identificando e apontando alguns elementos que se constituem como fundamentais ao presente trabalho, mas que naqueles casos eram percebidos como elementos da narrativa, sem qualquer relação com a questão da reação estética.

Portanto, cabe destacar que vários trabalhos identificaram a presença marcante de termos antagônicos na narrativa, por exemplo, memória e esquecimento, lembrar e esquecer, obscurecer e iluminar, remar e permanecer, esconder e desvelar, encontro e desencontro. Esses elementos que se opõem no plano da narração têm importância fundamental ao presente trabalho, pois confirmam a existência de planos contraditórios que são elaborados pelo escritor como um complexo sistema de estímulos.

Outro aspecto apontado pela crítica, é a questão de que os fatos tomados à narração são apresentados ao leitor de modo bastante distinto da ordem cronológica a que haviam acontecido na vida das personagens. Nesse sentido, cabe enfatizar que esse procedimento de alterar, isto é, inverter a sequência cronológica, é fator relevante à análise da reação estética.

Além disso, os estudos identificaram que a narrativa articula várias dificuldades às personagens, problemas que não conseguem obter resolução no percurso da narrativa. Esse recurso de criação de obstáculos, ao desenrolar da narrativa, é outro elemento cuja função está relacionada ao modo peculiar de como a obra elabora os sentimentos do leitor durante a reação estética. Dito isso, no próximo capítulo, são apresentados os aportes teóricos advindo de três disciplinas: Linguística, Literatura e Psicologia, que embasaram as análises da obra fornecendo subsídios para compreensão da reação estética em *Relato de um certo Oriente*.

3. NO DIÁLOGO ENTRE SENTIMENTO, VIDA E ARTE

O presente capítulo tem por objetivo articular os pressupostos teóricos que embasaram a análise da reação estética do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Assim, primeiramente, apresentam-se os estudos de Vygotsky (1999) sobre a psicologia da arte, a fim de compreender os estudos desenvolvidos pelo autor, bem como a aplicabilidade da teoria da reação estética a novos objetos estéticos. Na sequência, são apresentados os aportes teóricos advindos dos estudos das disciplinas de Linguística e Literatura.

3.1 CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA ADVINDAS DE VYGOTSKY

Como foi apresentado anteriormente, o presente trabalho está aportado em um tripé, sendo que cada uma das disciplinas apresentadas é sumamente importante para o presente estudo. Inicia-se, assim, pela *Psicologia da arte*, devido ao enfoque da pesquisa, que busca traçar a aplicabilidade da teoria de Vygotsky à análise da reação estética do romance contemporâneo *Relato de um certo Oriente*.

3.1.1 Psicologia da Arte

O título desta seção é o mesmo dado à obra de Vygotsky (1999), e tem por objetivo apresentar os estudos desenvolvidos pelo autor quanto à aplicação do método objetivamente analítico no estudo da fábula, do conto e do drama, bem como as generalizações teóricas alcançadas pelo autor. Assim, após descrever as análises de Vygotsky (1999), serão apresentadas as conclusões obtidas pelo autor. A seguir, apresenta-se a análise da fábula.

3.1.1.1 Fábula

Para o estudo da fábula, Vygotsky (1999) empreende uma revisão do que os teóricos, até então, definiam como característico da fábula, bem como uma análise funcional dos elementos que ele verificou serem fundamentais para essas obras. Assim, aportado nos estudos de Potiebnyá, Vygotsky (1999) concorda que a fábula encerra uma

contradição interna, própria de sua natureza, afirmando que “os mais contraditórios elementos servem de base à fábula” (p. 130).

Após ampla revisão, o autor passa à análise da reação estética da fábula. Vygotsky (1999) demonstra a ideia de que a fábula articula uma duplicidade na percepção do leitor, fazendo com que percorra o jogo de elementos opostos do material narrado, prendendo sua atenção. Desta forma, a duplicidade das ações da fábula é também, a duplicidade na percepção do leitor, no momento de sua leitura.

Para manter a duplicidade interna da fábula, o material artístico deve articular de forma peculiar todos os elementos escolhidos à ação, mantendo a tensão entre dois sentimentos opostos. Vygotsky (1999) destaca que a duplicidade pode acontecer não só em sentimentos opostos, que crescem simultaneamente em uma mesma ação, mas também em planos opostos que se prestam ao mesmo fenômeno.

Assim, os planos “A” e “B”, opostos na narração, segundo Vygotsky (1999), crescem, paralelamente, um anulando o outro nas trocas de significados, mas no ponto mais tenso da relação entre “A” e “B”, ambos os planos se fundem e o “momento da vitória em um plano significa o momento da derrota em outro” (VYGOTSKY, 1999, p. 145). O processo de fusão dos sentimentos opostos é chamado, por Vygotsky, de curto-circuito. Sendo assim, “ao mesmo tempo tomamos conhecimento de um e de outro, ao mesmo tempo sentimos um e outro” (VYGOTSKY, 1999, p. 145). É por meio dessa contradição do sentimento que motiva o enredo, que Vygotsky (1999) esquematiza o mecanismo de elaboração da fábula e da reação estética no leitor.

Percorrido esse trajeto, cabe definir o que seria a reação estética. Com base em Vygotsky (1999), e pela interpretação dos estudos do autor, pode-se definir a reação estética como um processo complexo de atividade emocional, desencadeada pela leitura da obra, no qual o leitor vivencia sentimentos opostos por influência da obra de arte. O processo de reação estética é desencadeado pela permanência dicotômica de sentimentos articulados internamente pela obra de arte. Portanto, no caso da fábula, o leitor acompanha os dois planos em desenvolvimento, cresce com eles até o ponto culminante da ação e, então, no momento do curto-circuito desses opostos, ele passa a sentir a emoção advinda da fusão que vinha sendo articulada pela obra.

A fim de demonstrar a articulação dos sentimentos distintos que constroem os planos opostos da narração, Vygotsky (1999) apresenta o exemplo da fábula “O Lobo e o Cordeiro”. Nessa fábula estão expressas duas forças contrárias, a do predador e da presa. Os fatos são os seguintes: o cordeiro estava bebendo água em um riacho quando foi

interrompido pelo lobo, que o acusa de estar sujando a água que ele bebe. Nesse ponto, o cordeiro argumenta que isso seria impossível, porque a correnteza estava em sentido contrário e estavam afastados em cem passos. O desdobramento da fábula está relacionado à acusação vs. argumento, isto é, em cada nova acusação feita pelo lobo, se sobrepõe um argumento do cordeiro. Esse processo se finaliza no curto-circuito, quando o argumento do cordeiro é vencido pela ação do lobo, ou seja, quando o lobo devora o cordeiro (VYGOTSKY, 1999, p. 145).

Vygotsky (1999) afirma que o sentido total da narração dessa fábula reside na articulação das acusações falsas apresentadas pelo lobo. Desse modo, a fábula se desenvolve claramente em dois planos: o plano jurídico, no qual “o cordeiro neutraliza com força crescente qualquer nova acusação do lobo” (p. 145); e o outro plano, no qual “o lobo quer despedaçar o cordeiro” e as suas “acusações são apenas pretextos” (p. 145).

Percebe-se que os sentimentos opostos na fábula, desenvolvem-se até o momento de maior tensão entre eles. De acordo com Vygotsky (1999), nesse momento ocorre a fusão dos dois planos, ao mesmo tempo em que se dirige à “catástrofe da fábula” (p. 164), isto é, o fim trágico da obra. O autor afirma que, com relação à reação estética, a fábula se desenvolve a partir de “dois planos emocionais opostos” (VYGOTSKY, 1999, p. 164), explicando que eles:

[...] existem não só como contradição lógica porém bem mais como contradição emocional, a emoção do leitor da fábula é, em seu funcionamento, uma emoção de sentimentos opostos que se desenvolve com a mesma intensidade e em completa contiguidade (VYGOTSKY, 1999, p. 170).

Posto isso, na elaboração feita pelo escritor da obra de arte, diante da ocorrência de “duas concepções psicologicamente opostas” (VYGOTSKY, 1999, p. 172), o escritor deve “desenvolver a contradição nela contida e nos levar na prática a participar como que mentalmente dessa ação que se desenvolve em um e outro plano” (VYGOTSKY, 1999, p. 172-173). Nesse processo, a obra suscitará “dois sentimentos estilísticos opostos e contraditoriamente orientados e em seguida [deve] destruí-los na catástrofe das fábulas em que ambas as correntes parecem fundir-se em um curto-circuito” (VYGOTSKY, 1999, p. 173). Assim, Vygotsky (1999) afirma que:

[...] toda fabula e, conseqüentemente, a nossa reação estética à fábula, desenvolve-se sempre em dois planos, e esses dois planos crescem simultaneamente, intensificando e elevando-se de tal forma que, no fundo ambos constituem a mesma coisa e estão reunidos numa ação, permanecendo sempre duais” (p. 173).

Desse modo, o autor chega à seguinte conclusão: “a contradição emocional, suscitada por esses dois planos da fábula, é o verdadeiro fundamento psicológico da nossa reação estética” (VYGOTSKY, 1999, p. 174). Portanto, para Vygotsky (1999), a fábula articula os sentimentos opostos, colocando seu material em movimento. Os planos opostos constituem o crescimento e o jogo dos sentimentos do leitor, até o ponto culminante da tragédia, no qual esses se fundem no curto-circuito, cessando, conseqüentemente, a luta e o movimento. Portanto, atinge-se o fim trágico e a resposta no leitor. A seguir, será apresentada a análise da reação estética no conto “Leve alento”.

3.1.1.2 Novela (conto)

Vygotsky (1999) empreende também o estudo da novela “Leve alento”. Antes de mais nada, precisa-se esclarecer que o que Vygotsky (1999) nomeou como “novela”, foi interpretado pelo tradutor de *Psicologia da arte* como sendo um “conto”. Portanto, utiliza-se a terminologia “conto”, adotada pelo tradutor.

Primeiramente, faz-se necessário compreender a distinção entre a utilização do termo “fábula” neste trabalho. No item anterior, referia-se ao “gênero fábula”, um dos “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 262). Entretanto, desse momento em diante, utiliza-se o termo “fábula”, segundo a teoria de Vygotsky (1999), como uma das partes constituintes da narrativa, isto é, os acontecimentos tomados pelo escritor para construir a sua obra.

Vygotsky (1999) inicia sua análise ressaltando que o conto seria um objeto estético “mais elevado e complexo” para a compreensão do fenômeno da reação estética (p.177). Portanto, analisa o conto “Leve alento”, de Iván Búnin, no qual o material escolhido para a construção do conto é recortado da vida da personagem Ólia Mieschérkaia e das personagens secundárias da narrativa. O conto começa com a observação de um túmulo e avança à apresentação daquela que ali se encontra, Ólia Mieschérkaia. Nesse ponto, o narrador retoma momentos da juventude da vida de Ólia, os problemas no colégio e as relações amorosas da jovem. Na sequência, sabe-se sobre um romance de Ólia Mieschérkaia, e do seu assassinato pelo parceiro. O narrador retorna aos acontecimentos do ano anterior, lidos no diário da moça, para explicar as motivações que ocasionaram sua morte. Ao fim, a preceptora de Ólia contempla o túmulo da jovem e associa a vivacidade da menina, em vida, a uma brisa que percorre o mundo.

Assim, devido ao fato de a análise do conto partir do princípio da contradição entre fábula e enredo, torna-se necessário compreender a distinção dada por Vygotsky (1999) a esses termos. A fábula seria o que o “poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente [...] tudo que existe antes da narração e pode existir fora e independente dela” (p. 177). Já o enredo é definido como sendo “a disposição desse material segundo as leis da construção artística” (p. 177). O autor explica que o enredo possui um “princípio ativo de elaboração e superação” da fábula (VYGOTSKY, 1999, p. 178).

Segundo Vygotsky (1999), o problema de maior importância à criação literária é a sua elaboração, ou seja, “a disposição dos acontecimentos na narração, o modo como o poeta leva a sua fábula ao conhecimento do leitor e a composição de sua obra” (p. 179). Por isso, é de suma importância ao estudo da obra literária a análise dos acontecimentos narrados, se seguem a linha do tempo, ou desenvolvem-se em curva, recuando na “sequência cronológica” (p. 180). Segundo Vygotsky (1999), a fábula muda “inteiramente seu sentido e significação emocional” (p. 182), quando seus elementos se dispõem em oposição à linha cronológica.

Portanto, compreende-se que as escolhas no eixo do enredo são orientadas por procedimentos conscientes do escritor, que se propõe a manipular os fatos escolhidos à narração. Assim, “representações, imagens, ações, atitudes e réplicas” (VYGOTSKY, 1999, p. 182) serão elaboradas com um fim objetivamente artístico. Com isso, o artista “transforma a sua construção morta em organismo vivo” (VYGOTSKY, 1999, p. 182).

Como pode-se perceber, Vygotsky (1999) analisa a relação interna do “material da narração, com a forma artística dada a esse material” (p. 183). Portanto, para demonstrar a reação estética, o autor reconstrói todos os acontecimentos do conto e os coloca em ordem cronológica: juventude, relações amorosas, morte e as visitas da preceptora ao túmulo. Em seguida, constrói um gráfico da disposição do material, levando em consideração a apresentação dos fatos nas curvas, tanto retrocedendo como avançando na linha do tempo.

Desse modo, Vygotsky (1999) demonstra a funcionalidade em elaborar esse material de forma inversa aos acontecimentos cronológicos. Segundo Vygotsky (1999), devido a inversão da ordem dos acontecimentos, atinge-se o efeito contrário ao sentimento de um assassinato. Por conseguinte, percebe-se ao final, efetivamente, o leve alento, tema sintetizado no título do conto.

Diante disso, Vygotsky (1999) demonstra que por meio do procedimento de elaboração, o escritor pode recriar tensões e suavizá-las no plano da narrativa, a tal ponto de inverter a própria intenção da fábula, isto é, dos fatos escolhidos para a narrativa. Portanto, os fatos que dispostos em sequência cronológica ocasionam a elevação de tensão, podem ao serem reordenados, atingir efeito reverso, isto é, de suavidade. Diante disso, cabe destacar que o presente trabalho se utilizou da análise da relação entre os acontecimentos narrados e o modo como eles são apresentados em *Relato de um certo Oriente* para apreender a reação estética a que o leitor é encaminhado durante a leitura.

No que se refere à questão da criação ou destruição de tensão, Vygotsky (1999) explica que “se algum movimento psicológico esbarra em um obstáculo, a nossa tensão começa a elevar-se justamente onde encontramos o obstáculo”. Assim, a carga de tensão, a cada obstáculo não superado, é somada a de um novo obstáculo ou destruída na sua superação. Nas primeiras leituras de *Relato de um certo Oriente*, encontraram-se inúmeras barreiras para acompanhar o processo narrativo, principalmente, devido ao modo pelo qual os narradores suspendem a narração dos fatos, deixando lacunas em determinados acontecimentos.

Retornando a Vygotsky (1999), na análise do conto “Leve alento”, o autor demonstrou que o sentimento da fábula da narrativa compunha-se em sentido oposto ao do sentimento de seu enredo. Declara que “os saltos artificiais da narração acabam tendo um fim: apagar, destruir a impressão indireta que esses acontecimentos deixam em nós, e transformá-la, convertê-la em outra qualquer, bem diferente e oposta à primeira” (VYGOTSKY, 1999, p. 193). Assim, afirma que no conto ocorre a “lei de destruição do conteúdo pela forma” (p. 193).

Diante disso, as recorrentes alterações no modo pelo qual um determinado fato é contado, retrocedendo e avançando na narração, ao ter uma função definida, isto é, a de apagar a impressão mais imediata daquele fato, torna-se um recurso viável para aquele cuja intenção é de revelar algo extremamente complexo e imbricado de tons emocionais.

Além do processo de composição do enredo, Vygotsky (1999) ressalta que a “maneira como o autor narra esses acontecimentos, em que linguagem, em que tom, como seleciona as palavras, como constrói as frases, descreve as cenas ou faz uma breve exposição dos seus resultados” (1999, p. 197) elaboram a fábula à reação estética. Do mesmo modo, os fatos escolhidos, tendem a mesma função, ou seja, a atingir a reação estética no leitor. Nesse sentido, cabe destacar a importância das categorias advindas dos

estudos dos gêneros do discurso, visto que focalizam outros elementos internos que contribuem para a reação estética.

Voltando a discutir aspectos da reação estética, segundo Vygotsky (1999), a elaboração da narração provoca uma peculiaridade especial na forma como respiramos. Isso porque, “nós sentimos como respiramos, e é sumamente sintomático para o efeito emocional de toda obra o sistema de respiração que lhe corresponde” (p. 198).

Para explicar esse fenômeno, ele usa do conceito “campo de ânimo” (1999, p. 198), que corresponde ao sentimento suscitado pela articulação da narração pela respiração do leitor. Demonstra que se uma obra nos “força a lançar fora de uma só vez todo o ar que temos nos pulmões e tornar a preencher energicamente essa reserva, o poeta cria um campo emocional bem diferente para a nossa reação estética” (VYGOTSKY, 1999, p. 198).

Sobre a análise de “Leve alento”, Vygotsky (1999) afirma que “respiramos como se não percebêssemos o horrendo, como se cada frase trouxesse a elucidação e a solução desse horrendo” (p. 198-199). Portanto, percebe-se novamente, a contradição interna inerente à obra de arte, nas palavras do autor: “na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade entre o material [fábula] e a forma [enredo]” (VYGOTSKY, 1999, p. 199). Dito isso, pode-se avançar aos estudos desenvolvidos pelo autor na tragédia de *Hamlet*.

3.1.1.3 A tragédia

O terceiro objeto estético estudado por Vygotsky (1999) foi a tragédia de *Hamlet*. No intuito de justificar sua pesquisa, inicia por apresentar uma revisão dos principais estudos publicados sobre essa peça. Na sequência, com base no caráter das peças de Shakespeare, Vygotsky (1999) destaca que, para a análise da estrutura de *Hamlet*, há três elementos importantes a serem estudados: “as fontes de que Shakespeare lançou mão”; “a fábula e o enredo da própria tragédia” e “as personagens” (p. 225).

Sobre o primeiro elemento, Vygotsky (1999) inicia por esclarecer que a fábula da tragédia de *Hamlet* já era conhecida antes de ser elaborada por Shakespeare. Desta forma, expõe que nas fontes anteriores a Shakespeare, “não há nada decididamente enigmático [...] na lenda tudo é lógico” (p. 226). Entretanto, explica que, na tragédia de Shakespeare, as motivações lógicas são substituídas pelo seguinte enigma: por que Hamlet retarda o

assassinato do rei, mesmo depois de ter se encontrado com o espectro de seu pai e tomado conhecimentos do golpe dado pelo rei?

Para compreender esse enigma, Vygotsky (1999) conclui que as motivações de Hamlet estão relacionadas a fins estilísticos do próprio autor, passando então, à análise da fábula e do enredo da tragédia. Inicia por discutir a estruturação do enredo, tipicamente utilizada pelos escritores da época, embasada na “lei da continuidade temporal”, no qual “a ação no palco devia transcorrer de modo contínuo” (VYGOTSKY, 1999, p. 226). Segundo Vygotsky (1999), na obra “os acontecimentos aparecem medidos e relacionados entre si em um tempo convencional” (p. 227), ou seja, o “tempo cênico”, que não se relaciona com as mesmas escalas e proporções da realidade (VYGOTSKY, 1999, p. 227).

Desse modo, o espectador é levado a perceber o tempo de acordo com o modo que a peça foi organizada. Assim, afirma Vygotsky (1999):

Shakespeare assinala no tempo cênico convencional a morosidade de Hamlet, ora empanando-a, passando cenas inteiras sem mencionar o fim que diante dele se coloca, ora desvelando-a de repente nos monólogos de Hamlet, e de tal forma que [...] o espectador não percebe a morosidade de Hamlet de modo constante e regular mas em explosões” (VYGOTSKY, 1999, p. 232).

Com base nisso, Vygotsky (1999) propõe a análise da construção do enredo da tragédia de Hamlet como sendo uma curva, mostrando que a fábula da peça estaria organizada em uma linha reta se Hamlet assassinasse o rei logo após saber sobre seus crimes; assim, “teria percorrido esses dois pontos pelo caminho mais curto” (p. 232). Entretanto, Vygotsky (1999) afirma: Shakespeare “obriga-nos o tempo todo a ter clara consciência da linha reta por onde a ação deveria desenvolver-se para que possamos perceber [...] as sinuosidades que ela efetivamente descreve” (p. 232).

Diante disso, Vygotsky (1999) comenta que o espectador começa a pensar que “a ação vai entrar na linha reta, e isso até o novo monólogo, que mais uma vez irá nos revelar que a ação torna a cair na sinuosidade” (p. 232). Assim, propõe duas formas diametralmente opostas: “fórmula da fábula: Hamlet mata o rei para vingar o pai. A fórmula do enredo: Hamlet não mata o rei” (1999, p. 237).

Por meio disso, Vygotsky (1999) afirma: “a duplicidade da fábula-enredo - o nítido desenrolar da ação em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e do desvio desse caminho (a contradição interna) - está inserida nos [...] fundamentos dessa peça” (1999, p. 237). Portanto, a análise do sentido dessa curva está relacionada aos estímulos da obra, no qual “a tragédia incita constantemente nossos sentimentos, promete

realizar o objetivo que desde o início está aos nossos olhos, intensificando a nossa aspiração [...] e nos força a sentir angustiosamente cada desvio” (1999, p. 237).

O terceiro elemento analisado por Vygotsky (1999) é a personagem Hamlet, que é o herói da tragédia. Desse modo, inicia por explicar o efeito psicológico da tragédia, no qual consiste na identificação do espectador com o herói da peça. Assim, devido ao fato de o herói ser o ponto de referência da tragédia, o autor da peça faz com que, por meio dele, o espectador tome conhecimento de todas as outras personagens e demais acontecimentos, fazendo com que toda a atenção seja reunida e unificada. Segundo Vygotsky (1999), Hamlet é a unidade da tragédia, sendo assim, o sentimento do espectador acompanha o herói o tempo todo, nesse processo de unificação da divergência interna entre o plano da fábula e do enredo (VYGOTSKY, 1999, p. 241).

Em virtude disso, o autor teoriza um novo plano psicológico correspondente à tragédia. Nas palavras do autor: “percebemos os acontecimentos da tragédia, o seu material, em seguida percebemos a informação do enredo desse material, e por último percebemos mais um plano - o psiquismo e as vivências do herói” (VYGOTSKY 1999, p. 241). Portanto, Vygotsky (1999) conclui que o ponto fundamental do herói trágico é que “em cada momento dado [...] unifica ambos os planos, e é a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia” (p. 249). Diante das análises de Vygotsky (1999), que foram apresentadas até agora, pode-se avançar para a próxima parte teórica, isto é, para as generalizações feitas pelo autor sobre a reação estética.

3.1.1.4 “Psicologia da arte”

Na terceira parte de *Psicologia da arte*, Vygotsky (1999) empreende uma importante revisão das três áreas da psicologia da arte, o que ele chama de teorias da percepção, do sentimento e da imaginação. Assim, passa a estabelecer as bases do seu estudo, pontuando que iniciará pelo problema do sentimento e da imaginação, visto que será no cruzamento desses dois problemas da psicologia, que surgirá a compreensão da psicologia da arte.

Diante disso, o autor passa a explicar os aspectos psíquicos do sentimento, com base em uma revisão das principais teorias. O autor afirma que o sentimento enquanto processo nervoso, deve ser situado “nos processos de consumo ou descarga de energia nervosa” (VYGOTSKY, 1999, p. 252). Desse modo, é aceita a concepção de que o

sentimento é um dispêndio de energia psíquica (VYGOTSKY, 1999, p. 252). Com base nisso, Vygotsky (1999) passa a discutir a implicação dessa concepção de sentimento para a psicologia da arte.

Inicia a discussão argumentando a favor de que a reação estética seria um processo de complexificação do sentimento em comparação à atividade cotidiana (VYGOTSKY, 1999, p. 255). Portanto, de acordo com Vygotsky (1999), os processos artísticos são procedimentos nos quais o escritor “recorre ao dispêndio extremamente não econômico das nossas forças quando dificulta artificialmente o desenrolar da ação, excitada a nossa curiosidade, joga com as nossas conjecturas, leva-nos a desdobrar a nossa atenção” (VYGOTSKY, 1999, p. 256).

Diante disso, na elaboração da fábula no enredo, o autor “obriga nosso pensamento a confundir-se nas mais contraditórias direções, a vagar e não encontrar a saída correta” (VYGOTSKY, 1999, p. 256). Assim, Vygotsky (1999) conclui que a reação estética é uma “reação que destrói energia nervosa, lembrando mais uma explosão” (p. 257). Desse modo, afirma, com base nos estudos de Muller, que o “prazer artístico não é mera recepção mas requer uma elevadíssima atividade do psiquismo” (VYGOTSKY, 1999, p. 258). Assim, como será demonstrado nas análises, o *corpus* do presente trabalho articula de forma intensa processos que levam o leitor a confundir-se, a percorrer páginas e páginas sem encontrar respostas aos fatos suspensos na narração, exigindo do leitor uma elevada atividade psíquica.

Voltando à psicologia da arte, o autor passa a definir a relação entre o sentimento estético e o objeto estético. Segundo Vygotsky (1999), o problema traduz-se na “relação inquestionável entre a emoção e a fantasia” (p. 263). Portanto, explica que “toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem às vezes de uma segunda expressão” (VYGOTSKY, 1999, p. 264). Sendo assim, “todas as nossas vivências fantásticas e irreais transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real” (VYGOTSKY, 1999, p. 264). Para o autor, esses dois processos são um mesmo processo, no qual a fantasia é “expressão central da reação emocional” (VYGOTSKY, 1999, p. 264).

Diante disso, o autor afirma:

[...] o traço distintivo da emoção estética é precisamente a retenção de sua manifestação externa, enquanto conserva ao mesmo tempo uma força excepcional. Poderíamos demonstrar que a arte é uma emoção central, é uma emoção que se resolve predominantemente no córtex cerebral. As emoções da

arte são emoções inteligentes [...] resolvem-se principalmente em imagens na fantasia (VYGOTSKY, 1999, p. 267).

Vygotsky (1999) demonstrou por meio da análise da fábula, conto e tragédia que as obras de arte contêm “forçosamente uma contradição emocional, suscita[m] séries de sentimentos opostos entre si e provoca[m] seu curto-circuito e destruição” (p. 269), o que o autor chamou de efeito último da obra, de destruição da luta dos opostos e denominou de *catarse*, definida como uma “complexa transformação dos sentimentos” (1999, p. 270).

Diante do que foi discutido até este ponto, torna-se importante apresentar a tese a que chega Vygotsky (1999): “da fábula à tragédia a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito” (VYGOTSKY, 1999, p.270). Além disso, Vygotsky (1999) explica que no caso do conto de Ivan Búnin “a reação estética se reduz à *catarse*, experimentamos uma complexa descarga de sentimentos, a sua transformação mútua, e em vez de emoções angustiantes suscitadas pelo conteúdo”, tem-se “a sensação elevada e clarificadora de leve alento” (VYGOTSKY, 1999, p. 271).

Portanto, a obra artística é constituída de uma divergência interna entre a fábula e o enredo, sendo que por meio dela, “o artista consegue o efeito de destruir ou apagar o conteúdo” da fábula (VYGOTSKY, 1999, p. 272). Desse modo, o efeito estético se encerra na *catarse*, ou seja, “nessa transformação do sentimento, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas” (VYGOTSKY, 1999, p. 272).

Com base no que já foi exposto, Vygotsky (1999) destaca que a importância de seu trabalho não está na definição do termo *catarse*, mas sim, em determinar o ponto central da reação estética, isto é, “indicar seu peso psicológico central que serviria como princípio educativo” em estudos posteriores (VYGOTSKY, 1999, p. 273).

Portanto, antes de avançar, cabe retomar os elementos que constituem a reação estética. Segundo Vygotsky (1999), a obra de arte possui três partes: “duas emoções contraditórias e a *catarse*” (p. 276). Assim sendo, explica que “os dois primeiros elementos estão em divergência e contradição entre si e suscitam emoções de ordem oposta, enquanto o terceiro elemento[...] é a solução catártica dos dois primeiros” (VYGOTSKY, 1999, p. 276). Essa recapitulação serve de base para compreender o que o autor explica na sequência, no qual a reação estética exige uma análise minuciosa dos elementos internos da obra de arte. Afirma o autor: “devemos focar os fatos

constituintes da obra de arte no processo dinâmico e não na estrutura estática” (VYGOTSKY, 1999, p. 276).

Em virtude de tudo que foi exposto sobre a análise da reação estética, Vygotsky (1999) propõe um olhar diferenciado à obra de arte, principalmente, na sua relação com a vida. Assim, o autor argumenta a favor de que “a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor [...] quando suscitada pela arte, implica algo a mais acima daquilo que nelas está contido” (VYGOTSKY, 1999, p. 307). Nesse mesmo sentido, defende que “a arte é uma espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica de sentimentos” (VYGOTSKY, 1999, p. 308).

Para Vygotsky (1999), com relação ao campo biológico da arte, é na arte que o ser humano encontra vazão para superar processos conflituosos da sua relação com o meio, isto é, a arte exerce um importante papel no processo de equilibração do sujeito (p. 311). Explica:

Quanto mais simples e elementares são as nossas relações com o meio, tanto mais elementar é o transcorrer do nosso comportamento. Quanto mais complexa e delicada se torna a relação entre o organismo e o meio tanto mais zigzagueantes e confusos se tornam os processos de equilibração [...] [sendo que] sempre haverá certa vantagem da parte do meio ou do organismo. [...] Sempre existem estímulos de energia que não podem encontrar vazão em trabalho útil. Neste caso, surge a necessidade de descarregar de quando em quando a energia não utilizada, dando-lhe vazão livre para equilibrar a nossa balança como mundo (VYGOTSKY, 1999, p. 311).

Com base nesses aspectos, o autor afirma que a “descarga e perdas de energia não utilizadas pertencem à função biológica da arte” (VYGOTSKY, 1999, p. 312). Diante disso, com base nos estudos de Sherrington, explica que o funcionamento do sistema nervoso humano pode “ser comparado a um funil com a boca voltada para o mundo e o bico para a ação. O mundo deságua no homem pela boca larga de um funil [...], uma parte insignificante desses elementos se realiza como se escorrendo para fora pelo bico do funil” (VYGOTSKY, 1999, p. 312).

Assim sendo, retorna a argumentar a favor do papel da arte para a equilibração da relação entre o organismo e o meio. Afirma: “e eis que a arte é, parece ser, o veículo adequado para atingir esse equilíbrio explosivo com o meio nos pontos críticos do nosso comportamento” (VYGOTSKY, 1999, p. 312). Diante disso, o autor reafirma que a reação estética “consiste num dispêndio tempestuoso e explosivo de forças” (VYGOTSKY, 1999, p. 314), mas que se torna uma “economia de esforços psíquicos em

comparação com o vivenciamento efetivo e real do sentimento” (VYGOTSKY, 1999, p. 315).

Após essas discussões, Vygotsky (1999) passa a uma última questão, ao sentido pedagógico da arte. Assim, apresenta que a arte, desde a Antiguidade, “tem sido considerada como um meio e um recurso da educação, isto é, como certa modificação duradoura do [...] comportamento e [...] organismo” (p. 321) humano. Além disso, defende que a arte é “a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é o meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos críticos e responsáveis da vida” (VYGOTSKY, 1999, p. 329). Portanto, conclui afirmando que para a formação de um novo homem, por trás estará uma nova arte (VYGOTSKY, 1999, p. 329).

Como pode se perceber, as análises desenvolvidas por Vygotsky (1999), embora estejam no campo da psicologia da arte, apoiam-se amplamente em aspectos sobre a linguagem e elementos literários, visto que as obras analisadas se constituem como objetos literários. Sendo assim, a fim de contribuir para o aprofundamento da análise da reação estética de *Relato de um certo Oriente*, a seguir apresentam-se os estudos teóricos advindos da Linguística e da Literatura. Para tanto, embasa-se em Bakhtin (2014; 2016), sobre os cronotopos e os gêneros do discurso; Benveniste (2005; 2006), Fiorin (2016) e Lima (2010), sobre as categorias de pessoa, espaço e tempo.

3.2 CONTRIBUIÇÕES DA LINGUÍSTICA E DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

3.2.1 Gêneros do discurso

Bakhtin (2016) define os gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (p.12), que foram organizados em cada campo da atividade humana para tornar possível a comunicação entre os sujeitos (BAKHTIN, 2016). Como explica Bakhtin (2016), há uma “extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso” (p.15), bem como uma dificuldade advinda dessa questão quanto à definição da natureza do enunciado. Por esse motivo, o autor inicia diferenciando os gêneros primários (simples) dos gêneros secundários (complexos).

O primeiro compreende os gêneros que se formam “nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2016, p.15), por isso são mais simples. Enquanto que os gêneros secundários “(complexos-romances, dramas, pesquisas

científicas [...] surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito)” (BAKHTIN, 2016, p.15), sendo que os gêneros secundários incorporam os primários em sua elaboração.

Outra importante definição do autor diz respeito à relação entre os enunciados concretos. Bakhtin (2016) afirma que “Todo enunciado concreto é um elo na cadeia de comunicação discursiva de um determinado campo [...]. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros” (p. 57). Portanto, “o enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 59).

O enunciado e, por conseguinte, os gêneros do discurso possuem alguns elementos que os caracterizam, sendo eles: relação interlocutiva ou arquetônica, axiologia, estilo, conteúdo temático e construção composicional; elementos que estão indissolúveis do todo, formando assim, a unidade particular de cada enunciado e de cada gênero do discurso. A seguir, serão apresentados os elementos citados acima.

3.2.1.1 Relação interlocutiva

A relação interlocutiva diz respeito ao pertencimento do enunciado ao sujeito falante, bem como de seu direcionamento a outro sujeito. Assim, é o emprego efetivo e em situação concreta dos enunciados disponíveis em dada esfera pelo sujeito falante a outro falante. Nas palavras de Bakhtin (2016), é “a relação do enunciado com o próprio falante (autor do enunciado) e com outros participantes da comunicação discursiva” (p. 46).

Partindo do princípio que a oração e a palavra só funcionam como enunciados plenos quando se tornam “expressão da posição do falante individual em uma situação concreta de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p.46), Bakhtin (2016) afirma que o enunciado se caracteriza por “certo conteúdo semântico-objetal” (p.47), determinado, justamente, pela posição ativa do falante em um certo “campo do objeto e do sentido” (p.47).

Desse modo, para Bakhtin (2016), o sujeito falante seleciona os meios linguísticos e os gêneros de discurso com base em dois elementos. O primeiro é determinado “pelas tarefas (pela ideia) do sujeito de discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido”

(BAKHTIN, 2016, p.47). Desse modo, a ideia do falante sobre o referente e a ideia sobre a recepção de seu enunciado pelo ouvinte, são levados em conta no momento da escolha estilística-composicional do enunciado.

O segundo é chamado pelo autor de elemento expressivo, ou seja, “a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado” (BAKHTIN, 2016, p.47). Isso ocorre porque, segundo o autor, um enunciado neutro é absolutamente impossível (p.47), visto que marca a posição emotivo-volitiva do sujeito falante.

Para Bakhtin (2016), “A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso [...] também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado” (p.47). Por isso, segundo o autor, o estilo particular do enunciado é marcado pelo elemento expressivo (BAKHTIN, 2016, p.47). Diante disso, pode-se avançar para outro elemento de gênero: a axiologia.

3.2.1.2 Axiologia

Pode-se considerar a axiologia como o sistema valorativo do enunciado, isto é, o tom emotivo-volitivo que acompanha o enunciado, visto que o conjunto projetado e criado pelo enunciado “é sempre expressivo e é ele que irradia a sua expressão (ou melhor a nossa expressão)” (BAKHTIN, 2016, p.51).

Segundo Bakhtin (2016) “escolhemos a palavra pelo significado que em si mesmo não é expressivo mas pode ou não corresponder aos nossos objetivos expressivos em face de outras palavras, isto é, em face do conjunto do nosso enunciado” (p.51). Por esse motivo, o autor afirma que “o significado neutro da palavra referida a certa realidade concreta em determinadas condições reais de comunicação discursiva gera a centelha da expressão” (BAKHTIN, 2016, p.51). Portanto, ao se tornar um enunciado concreto, esse passa a carregar em si determinada emoção, juízo de valor e expressão.

Bakhtin (2016) destaca que as palavras ao entrarem no nosso discurso a partir de “enunciados individuais alheios”, acabam por manter, “em menor ou maior grau os tons e ecos desses enunciados individuais” (BAKHTIN, 2016, p.53), ou seja, configuram uma expressividade peculiar acessada a cada vez que o enunciado é proferido, sem excluir o papel do novo contexto no sentido expressivo do enunciado. Dito isso, pode-se avançar ao outro elemento do gênero: o estilo.

3.2.1.3 Estilo

Para Bakhtin (2016), o estilo “está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados” (p.17). Desse modo, afirma que “todo enunciado, - oral e escrito, primário ou secundário[...] - é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual” (BAKHTIN, 2016, p.17).

O autor destaca que os gêneros mais propícios ao estilo individual são os literários, isto é, as ficções. Assim, afirma que, nesses gêneros, “o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2016, p.17). É importante destacar que o estilo é indissociável do todo do enunciado, sendo assim, está ligado a “determinadas unidades temáticas e [...] de determinadas unidades composicionais” (BAKHTIN, 2016, p.18).

Desse modo, afirma: “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2016, p.21). Portanto, “tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 21). Dito isso, passa-se ao próximo elemento indissolúvel do enunciado: o conteúdo temático.

3.2.1.4 Conteúdo temático

O conteúdo temático diz respeito à compreensão ativa responsiva do enunciado. Desse modo, está ligada à posição do ouvinte que “ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva” (BAKHTIN, 2016, p.25), isto é, “concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc.” (BAKHTIN, 2016, p.25).

Nesse sentido, para Bakhtin (2016), “A obra, como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas” (BAKHTIN, 2016, p.34). Essas formas são: “influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores” (BAKHTIN, 2016, p. 34).

Além da alternância dos sujeitos, conceito que já foi apresentado na relação interlocutiva, outro elemento do enunciado, ligado ao conteúdo temático é a conclusibilidade, que está intimamente ligada também à alternância dos sujeitos. Assim, explica Bakhtin (2016), a alternância só pode ocorrer “porque o falante disse (ou escreveu) tudo o que quis dizer em dado momento ou sobre dadas condições” (BAKHTIN, 2016, p.35).

Desse modo, Bakhtin (2016) apresenta, no que se refere à conclusibilidade do enunciado, ou seja, “a possibilidade de responder a ele” (BAKHTIN, 2016, p.35), o enunciado é dotado de três elementos: “1) a exauribilidade semântico-objetal; 2) o projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas da composição e do acabamento do gênero” (BAKHTIN, 2016, p.36).

Assim sendo, explica que a “exauribilidade semântico objetal do tema” (BAKHTIN, 2016, p.36), isto é, a qualidade de esgotar o sentido sobre um objeto a que se refere o discurso, possui uma ampla variação em função de cada campo da comunicação discursiva. Ressalta que “O objeto é objetivamente inexaurível, mas, ao se tornar tema do enunciado [...] ganha uma relativa conclusibilidade em determinadas condições” (BAKHTIN, 2016, p.36-37).

Sobre o segundo elemento que torna possível a conclusibilidade do enunciado, Bakhtin (2016) afirma: “em cada enunciado[...] abrangemos, interpretamos, sentimos a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante” (BAKHTIN, 2016, p. 37). Desse modo, completa que o interlocutor imagina “o que o falante quer dizer, e com essa intenção verbalizada, [...] é que medimos a conclusibilidade do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 37).

Ainda sobre esse aspecto, Bakhtin (2016) explica que há a possibilidade de perceber o projeto de discurso do falante antes mesmo desse estar plenamente expresso. Nas palavras do autor, “os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente [...] a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem a totalidade do enunciado em desdobramento” (BAKHTIN, 2016, p. 37).

O terceiro elemento que assegura a conclusibilidade do enunciado diz respeito às “formas estáveis de gêneros do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 37). Desse modo, explica que o falante molda o seu discurso em forma de gênero, sendo que ao ouvir o discurso alheio, já consegue adivinhar o gênero a que pertence, o volume do enunciado, ou seja, sua extensão em seu conjunto, “uma determinada construção composicional,

prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 39).

Assim, percebe-se que por meio das formas típicas de enunciados o interlocutor pode prever até onde se desdobrará o discurso do locutor, antecipando assim possíveis respostas. Dito isso, cabe agora apresentar o quinto elemento do gênero: a construção composicional.

3.2.1.5 Construção composicional

Como comenta Bakhtin (2016), se os interlocutores necessitassem criar os gêneros pela primeira vez no momento de sua comunicação, isto é, se precisassem “construir livremente cada enunciado e pela primeira vez, a comunicação discursiva seria quase impossível” (p. 39). Desse modo, percebe-se que os enunciados possuem uma estrutura que os delimitam, ou seja, uma determinada gramática que os fazem existir de um modo e não de outro.

Sobre essa questão, Bakhtin (2016) considera que ao falante além das formas da língua, que são obrigatórias, são impostas a ele “as formas igualmente obrigatórias de enunciado, isto é, os gêneros do discurso [...] indispensáveis para a compreensão mútua” (BAKHTIN, 2016, p. 41). Assim, afirma que, embora, sejam mais mutáveis e flexíveis do que as formas da língua, os gêneros do discurso, “para o falante [...] têm significado normativo, não são criados por ele mas dados a ele” (BAKHTIN, 2016, p. 42).

Desta forma, o falante escolhe um tipo de oração para manifestar a sua ideia, e ele o faz “do ponto de vista do enunciado inteiro” (BAKHTIN, 2016, p. 43), afirmando que “a concepção da forma de um enunciado integral, isto é, de um determinado gênero do discurso, guia-nos no processo do nosso discurso [...] O gênero escolhido nos sugere os tipos e os seus vínculos composicionais” (BAKHTIN, 2016, p. 43).

Complementando essa questão, Bakhtin (2016) afirma que no processo de construção de um enunciado, o falante não escolhe as palavras no sistema da língua, mas sim, busca palavras de “outros enunciados, e antes de tudo, de enunciados congêneres [...], pelo tema, pela composição, pelo estilo” (BAKHTIN, 2016, p. 52), isto é, pelo sentido, pela estrutura da linguagem, pelo modo de expressão dos enunciados.

Como foi apresentado, os elementos dos gêneros do discurso são indissociáveis, estando presentes nos enunciados mais simples, até os mais complexos. Nesse sentido, cabe situar o enunciado escolhido para a análise do presente trabalho. *Relato de um certo*

Oriente é um enunciado secundário, particularmente, um romance epistolar estilizado, originado a partir da correspondência de dois irmãos inominados. A seguir, apresenta-se e discute-se os estudos sobre as categorias de pessoa, espaço e tempo.

3.2.2 Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo

As categorias de pessoa, espaço e tempo advêm da teoria da enunciação, proposta pelo linguista Émilie Benveniste. Segundo o autor, entende-se por enunciação o “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p. 82). Em outras palavras, a enunciação “é o ato mesmo de produzir um enunciado” (BENVENISTE, 2006, p. 82).

Nesse sentido, para Benveniste (2006) o ato de produzir o enunciado supõe a atividade individual do sujeito de converter o sistema da língua em discurso (p. 83). Desse modo, afirma: “O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 83). Assim, para Benveniste (2005), se instaura a subjetividade da linguagem, isto é, a “capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 2005, p. 286). O locutor é “‘ego’ que diz *ego*” (BENVENISTE, 2005, p. 286).

É, portanto, diante desse fator, que se estabelece a primeira categoria. Benveniste (2006), esclarece que a categoria de pessoa diz respeito à “relação eu-tu”, no qual o termo “eu” denota o “indivíduo que profere a enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 84), enquanto o termo “tu”, se refere “ao indivíduo que aí está presente como alocutário” (BENVENISTE, 2006, p. 84). O autor explica que “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Diante disso, além da subjetividade, a linguagem existe como intersubjetividade, na relação entre os sujeitos.

Além das categorias eu e tu, há o “ele”. A terceira pessoa é considerada como categoria de “não pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 283), visto que não se refere aos sujeitos da interlocução, isto é, eu e tu. O autor esclarece que “ele” possui referência objetiva, sendo “a única com que qualquer coisa é predicada verbalmente. [...] pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação” (FIORIN, 2016, p. 51-52.).

Assim, como explica Lima (2010), “os pronomes pessoais, acompanhados de outras classes de pronomes que deles dependem, são uma forma de revelar a subjetividade e a intersubjetividade da linguagem” (p. 82). Essas outras classes de pronomes, ao qual o autor se refere, são o que Benveniste (2005) categoriza como os indicadores de dêixis, isto é, “demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência” (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Desse modo, a categoria de espaço, para Benveniste (2005), é expressa linguisticamente pelos “índices de ostensão ([...] este, aqui, etc.), termos que implicam um gesto que designa o objeto ao mesmo tempo que é pronunciada a instância do termo” (BENVENISTE, 2006, p. 84-85). Logo, para o autor “o sistema de coordenadas espaciais se presta também para localizar todo objeto em qualquer campo que seja, uma vez que aquele que o organiza está ele próprio designado como centro e ponto de referência” (BENVENISTE, 2006, p. 85). Segundo Fiorin (2016), a categoria de espaço foi a menos abordada por Benveniste, dedicando-se poucas linhas à questão (p. 229).

Diante disso, buscou-se em Fiorin (2016) o aprofundamento sobre a categoria de espaço. Segundo o autor há dois tipos de espaços: o linguístico e o tópico, que têm como semelhança o fato de corresponderem “à localização dos ‘corpos’ no espaço” (FIORIN, 2016, p. 233).

O espaço linguístico ordena-se a partir do lugar do “eu”. Explica que “todos os objetos são assim localizados, sem que tenha importância seu lugar no mundo, pois aquele que os situa se coloca como centro e ponto de referência da localização” (FIORIN, 2016, p. 233). Diferentemente, o espaço tópico “é determinado quer em relação ao enunciador, ([...] ‘atrás de mim’) quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado ([...] ‘à direita da estátua’) ” (FIORIN, 2016, p. 233).

Desse modo, no espaço linguístico se estabelecem “apenas os espaços dos actantes da enunciação em relação aos do enunciado” (FIORIN, 2016, p. 234). No espaço tópico, “os corpos são dispostos em relação a um ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto, é, uma dada categoria espacial” (FIORIN, 2016, p. 234). Portanto, sobre a categoria de espaço, o “aqui” “é o fundamento das oposições espaciais da língua” (FIORIN, 2016, p. 234).

Assim, passa-se à categoria de tempo. Benveniste (2006) inicia por afirmar que as formas temporais são determinadas em relação ao “eu” que é o centro organizador da enunciação (BENVENISTE, 2006, p. 85). O autor apresenta que a temporalidade é fruto

da enunciação, isto é, “da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria de tempo” (BENVENISTE, 2006, p. 85).

Dito isso, pode-se avançar às categorias de tempo propostas pelo autor. A primeira diz respeito ao tempo físico, que corresponde ao “contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade” (BENVENISTE, 2006, p. 71), que não é o foco do estudo do autor. O segundo é o tempo crônico, que corresponde ao tempo dos acontecimentos, “corre sem fim e sem retorno” (BENVENISTE, 2006, p. 71). Desse modo, o tempo crônico pode ser percorrido em duas direções, “do passado ao presente ou do presente ao passado” (BENVENISTE, 2006, p. 71).

Benveniste (2006), ainda sobre o tempo crônico, comenta que em todas as épocas da humanidade, buscou-se por maneiras de objetivar esse tempo. O resultado disso foi a construção de calendários, pois como o autor afirma, o “tempo socializado é o do calendário” (BENVENISTE, 2006, p. 72). Nos calendários estabelece-se o ponto referencial, “um acontecimento muito importante que é admitido como dando às coisas uma nova direção (nascimento de Cristo)” (BENVENISTE, 2006, p. 72).

Apreendidos os domínios do tempo crônico, Benveniste (2006) discute o tempo linguístico que se encontra intimamente relacionado com o primeiro. Afirma o autor: “É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo, e o tempo linguístico manifesta-se irreduzível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico” (BENVENISTE, 2006, p. 74).

Desse modo, Benveniste (2006) destaca a singularidade do tempo linguístico que está “organicamente ligado ao exercício da fala” (BENVENISTE, 2006, p. 72). O tempo linguístico, portanto, tem seu centro “no presente da instância da fala” (BENVENISTE, 2006, p. 74). Desse modo, “o presente linguístico é o fundador das oposições temporais da língua” (BENVENISTE, 2006, p. 75), organizando-se a partir dele, os tempos não-presente, isto é, o passado e o futuro (BENVENISTE, 2006, p. 75).

Diante do que foi apresentado, ressalta-se que para esse trabalho, a categoria de pessoa tem significativa importância por trazer à tona as relações interlocutivas estabelecidas nas narrações do romance. Além disso, as categorias de espaço e tempo dão suporte ao estudo dos cronotopos do romance de Milton Hatoum. Dito isso, na sequência, apresenta-se a teoria dos Cronotopos, desenvolvida por Bakhtin (2014).

3.2.3 Cronotopos: tempo e espaço na teoria de Bakhtin

Outro conceito advindo da teoria de Bakhtin que será utilizado no presente trabalho é o de cronotopo, que significa tempo-espaço. Bakhtin (2014) define o cronotopo como a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Sobre essa questão de assimilação, Bakhtin (2014) explica que o tempo, o espaço e o indivíduo histórico real, que se revela por meio do tempo e do espaço, foram assimilados pela literatura do cronotopo da realidade concreta, e esse processo “flui complexa e intermitentemente” (p. 211). Portanto, para elaboração da obra literária, o artista assimilou “aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade” (p. 211).

Em literatura, os índices temporais e os índices espaciais se fundem, por isso estão “artisticamente assimilados” em um único conceito, “cronotopo” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Portanto, “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensível e concreto” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Nesse cronotopo “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Isto é, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

O autor ressalta que, em literatura, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 212). Além disso, o cronotopo tem influência no que se refere ao indivíduo na literatura, ou seja, constrói uma imagem do ser ficcional. Nas palavras do autor, “o cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.” (BAKHTIN, 2014, p. 212).

Além disso, segundo Bakhtin (2014), há dois significados principais atribuídos ao cronotopo: o significado temático e o significado figurativo. No primeiro caso, o autor afirma que os cronotopos “são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos [...] a eles pertencem o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

No caso do significado figurativo do cronotopo, Bakhtin (2014) apresenta que “o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos” (p. 355). Portanto, conclui que

o cronotopo “serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

Ao retomar às considerações sobre a estrutura do cronotopo, Bakhtin (2014) discute que dentro de um cronotopo pode haver uma infinidade de outros cronotopos, visto que “cada tema possui o seu próprio cronotopo” (BAKHTIN, 2014, p. 357). O autor ressalta que em uma mesma obra literária, ou obras diferentes de um mesmo autor, se observa “uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante”. Assim, para o autor “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 2014, p. 357).

Por fim, Bakhtin (2014) afirma que para os significados da obra literária entrarem na experiência dos indivíduos “esses significados devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma *sígnica* audível e visível por nós” (BAKHTIN, 2014, p. 362). Desse modo, com base nos estudos do autor “sem essa expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata [...] qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2014, p. 362).

Percorrido esse percurso, pode-se relacionar a teoria dos cronotopos ao conceito de enredo de Vygotsky (1999). Portanto, a organização do tempo-espaço interno da narrativa, fornece um todo compreensível peculiar e único que aponta diretamente à reação estética. Assim, pode-se avançar à análise do enunciado concreto *Relato de um certo Oriente*. Desta forma, a seguir, apresentam-se a fábula e o enredo do romance, ou seja, os fatos tomados à narração e sua organização na linha cronológica do romance, respectivamente, visando analisar funcionalmente seus elementos internos com relação aos conceitos teóricos apresentados anteriormente.

4. NO ENTRELAÇAR DE MEMÓRIAS

Como já foi discutido, a base para o estudo em psicologia da arte é o levantamento claro da fábula e do enredo da obra. Desse modo, este capítulo tem por objetivo apresentar os fatos da fábula e o modo como eles estão dispostos na narrativa de Milton Hatoum, a fim de analisar o enunciado romance com base nas categorias discutidas no capítulo anterior.

Inicialmente, cabe destacar que os capítulos de *Relato de um certo Oriente* não são nomeados, apenas há uma marcação numeral, assim, optou-se por identifica-los segundo o número correspondente. Ainda, os dados foram sistematizados em quadros, e em cada um, estão dispostos os principais fatos, o cronotopo, bem como se houve recuo (<) ou avanço (>) da narração, tomando como base o fato que está sendo narrado. Devido à complexidade de algumas partes da narração, usou-se um símbolo para marcar a indeterminação do movimento espaço-temporal (-), isto é, quando não se pode compreender a relação de um fato com o anterior ou posterior, colocou-se o símbolo hífen (-) marcando a indeterminação. Além disso, para uma melhor apresentação das discussões, optou-se por fragmentar os quadros diante da alteração do conteúdo temático amplo discutido no capítulo.

4.1 CAPÍTULO 1

O capítulo 1 possui duas partes: a primeira tematiza o retorno da narradora inominada à Manaus, sua chegada e hospedagem, enquanto a segunda parte constrói o espaço da infância na família adotiva da narradora inominada, finalizando com a reunião dos familiares e amigos, na casa de Emilie, após o enterro da matriarca. A seguir apresenta-se o Quadro 1, que corresponde à primeira parte do capítulo.

Quadro 1

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Hospedagem da Narradora Inominada. “Quando abri os olhos” (HATOUM, 2008, p. 7).	Manhã de sexta-feira – casa da mãe biológica.	>	
Chegada da Narradora Inominada na noite anterior.	Noite anterior – casa da mãe biológica		<
Conversa da Narradora Inominada com a empregada.	Manhã de sexta-feira – casa da mãe biológica.	>	
Digressão – Os vínculos familiares.	Mente da narradora.		<

“ [...] sabia que éramos irmãos” (HATOUM, 2008, p. 9).			
Organização da Narradora Inominada para se encontrar com Emilie.	Manhã de sexta-feira – casa da mãe biológica.	>	
Telefone toca.	Manhã de sexta-feira – casa da mãe biológica.	>	
Digressão – O irmão da Narradora Inominada. “[...] imaginei como estarias” (HATOUM, 2008, p. 10).	Mente da narradora.		<

Fonte: Autoria Própria (2019).

O início do romance marca a posição subjetiva da narradora inominada como actante do discurso. Nesse sentido, ao instaurar um eu - aqui – agora, que organizam as demais relações de pessoa, espaço e tempo na narrativa, a narradora fornece indícios ao leitor da construção do cronotopo da narrativa. Desse modo, o leitor toma conhecimento de que o “Presente-Manaus” constitui-se como centro organizador da narração.

Conforme a narradora focaliza o que aconteceu naquela manhã, vai marcando a sua posição intersubjetiva, isto é, marca, linguisticamente, a sua relação interlocutiva com seu irmão inominado, ou seja, o leitor percebe que a narradora inominada fala a um “tu” internamente marcado. Nesse sentido, cabe destacar que, em função do endereçamento do enunciado a alguém que já a conhece, bem como conhece o espaço do qual ela está narrando, muitas informações são omitidas ou adiadas.

Desta forma, desde o início do romance, o leitor sabe muito pouco sobre a narradora inominada, e ainda poucos são os fatos contados. Entretanto, percebe-se que o conteúdo temático engloba, principalmente, aspecto sobre o retorno da narradora a um espaço abandonado para encontrar-se com Emilie, sua mãe adotiva, ou melhor, ao longo da primeira parte percebe-se que a narradora demonstra certa posição valorativa quanto ao encontro com a matriarca. A seguir apresenta-se o Quadro 2, que corresponde à segunda parte do primeiro capítulo.

Quadro 2

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Natal de 54.	Natal de 54 – Casa de Emilie.		<
Digressão – “Lembro que...” – Rejeição de Soraya Ângela.	Presente – Local da escrita da carta.	>	
Natal de 54 – Escrita do nome de Emilie na carapaça de Sálua.	Natal de 54 – Casa de Emilie.		<
Digressão – Esperança de Samara Délia em curar a surdez da filha.	Período em que a menina estava viva – Casa de Emilie.	-	-

Natal de 54 – Escrita do nome de Emilie na carapaça de Sálua.	Natal de 54 – casa de Emilie.	-	-
Digressão – Encontro com Samara – Reclamação dos conflitos com os irmãos.	Posterior à morte da filha – Indeterminado.	>	
Digressão – Interlocução com o irmão – A questão da morte de Soraya.	Presente - Local da escrita das cartas.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Como pode-se perceber, a narradora muda totalmente o conteúdo temático de seu enunciado, suspendendo a narração sobre o encontro com a matriarca, para iniciar a segunda parte, contando ao irmão sobre uma cena de sua infância. Consequentemente, ao tomar essa cena do passado, constrói um novo cronotopo: “Natal de 54 – casa de Emilie”, e acaba percorrendo alguns outros assuntos que marcaram a família de Emilie, como a rejeição e a surdez de Soraya Ângela, filha de Samara Délia.

Embora o tom emotivo-volitivo do início do capítulo seja uma cena feliz, na qual Soraya parece ter um destaque positivo, logo a seguir a narradora manifesta aspectos sobre a rejeição da criança, a surdez e a sua morte precoce. Nesse sentido, parece que, gradativamente, a narradora inominada seleciona fatos que somam conflitos à situação da família, isto é, falar sobre Soraya envolve falar sobre alguns sofrimentos que abalaram Emilie. Dito isso, a seguir apresenta-se o Quadro 3, que continua sistematizando a segunda parte do capítulo.

Quadro 3

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Início do tópico sobre a morte de Soraya.	Dia da morte de Soraya – casa de Emilie.		<
A brincadeira das primas no pátio, sozinhas – Ausência de supervisão dos adultos.	Dia da morte de Soraya – Jardim da casa de Emilie.		<
Digressão – Soraya e a boneca.	Presente – Mente da narradora.	>	
Digressão – Samara Délia e seu silêncio sobre o acidente.	Após a morte de Soraya – Indeterminado		<
Morte de Soraya – Momento do acidente.	Momento do acidente – rua / Casa de Emilie.		<
Digressão – Tentativa da menina de dissimular a fatalidade do acidente.	Momento do acidente – Jardim da casa.	>	
Digressão – Soraya antes do acidente.	Rotina da menina – Casa de Emilie.		<
Morte de Soraya – Momento do acidente – Aglomeração de pessoas.	Momento do acidente – Rua da casa de Emilie.	>	
Morte de Soraya – Sequência do acidente – Tentativa de acordar o tio Hakim.	Momento do acidente – Casa de Emilie.	>	

Digressão – Livros lidos por Hakim em outros momentos.	Indeterminado – Quarto de Hakim.		<
Digressão – Passeios de Hakim e Soraya – Modo como Soraya gesticulava.	Anteriores ao acidente – ruas de Manaus.	-	
Digressão – Os irmãos inomináveis e a rejeição de Soraya – Preocupações de Samara - relação difícil do avô e dos filhos inomináveis – Adoção da narradora inominada e de seu irmão – Relação entre Samara e Emilie.	Tempos anteriores e posteriores ao acidente – Casa de Emilie.	-	
Morte de Soraya – Hakim pegou a boneca.	Após o acidente – Rua da casa de Emilie.		<
Morte de Soraya – Despertar da Hakim – Desespero da menina (narradora).	Momento do acidente – quarto de Hakim.		<
Digressão – Descrição das compras espalhadas junto ao corpo da prima.	Após o acidente – Rua da casa de Emilie.	>	
Dor da menina (narradora) pela cena do acidente – Última menção ao acidente.	Momento do acidente – Rua da casa de Emilie.		<
Digressão - Velório da menina – Enfoque sobre o irmão da narradora.	Após o acidente – Local do velório.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 3 sistematiza a parte do capítulo em que a narradora empreende a tentativa de contar sobre o acidente que tirou a vida de Soraya Ângela. Em virtude da relação subjetiva emocionalmente valorativa da narradora inominada, com o objeto do discurso, isto é, a culpa que sente por não ter cuidado da menina, suficientemente, naquela manhã, percebe-se que há a criação de dificuldades na narração da cena. A narradora inominada alterna a narração de fatos anteriores e posteriores ao acidente, confundindo a relação entre os fatos, construindo, assim, uma situação de desespero a que a narradora inominada vivenciou naquela manhã.

Além disso, a narradora inominada, ao empreender a narração sobre o acidente, cria um novo cronotopo, “o dia do acidente – rua da casa de Emilie”, que marca a organização dos demais fatos que ela intercala ao dia do acidente. Esses outros acontecimentos constroem um pano de fundo sobre as dificuldades e conflitos que marcaram profundamente, as relações familiares da casa de Emilie. Dito isso, a seguir apresenta-se o Quadro 4, que continua sistematizando a segunda parte do capítulo.

Quadro 4

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Digressão – Brincadeiras do irmão da narradora com Soraya – Fascínio da prima com o relógio negro.	Antes do acidente – Casa de Emilie.		<

Relógio negro e Emilie – Soraya e o relógio.	Antes do acidente – Casa de Emilie.	>	<
A aquisição do relógio.	Anos 30 – Parisiense.		<
Digressão – O papagaio e os conflitos de adestramento – a negociação.	Antes da aquisição – Manaus.		<
Mistérios sobre o relógio.	Antes da aquisição – indeterminado.		<
Hakim como única fonte de segredos sobre o passado.	Depois da aquisição – casa de Emilie.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Como pode-se perceber, no quadro 4 a narradora focaliza aspectos que marcaram a sua curiosidade, quanto a um dos segredos de Emilie. Nesse sentido, narra ao irmão o que soube por Hakim, nos tempos de infância, sobre a aquisição do relógio negro, mantendo a curiosidade em saber quais eram as motivações de Emilie ao adquirir aquela peça. Diante disso, a narradora acaba por direcionar o fato de que apenas Hakim poderia fornecer as informações para desvendar esse segredo. A seguir apresenta-se o Quadro 5, que continua sistematizando a segunda parte do capítulo.

Quadro 5

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Retorno de Hakim a Manaus – Morte da matriarca.	Sexta-feira – Manaus/casa de Emilie.	>	
Modo como Hakim foi avisado da emergência sem saber da morte.	Sexta-feira – Local onde Hakim estava.		<
Encontro com Hakim após o enterro de Emilie.	Sexta-feira à noite – Casa de Emilie.	>	
Tentativa de Hakim em conversar com os familiares apesar da situação.	Sexta-feira à noite – Casa de Emilie.	>	
Morte de Emilie que aconteceu pela manhã.	Sexta-feira pela manhã – Casa de Emilie.		<
Digressão – Entrega de presentes – esperança de Hakim em encontrar a mãe viva – Luto dos familiares.	Sexta-feira à noite – Casa de Emilie.	>	
Saída da narradora de casa – Hakim fala com a narradora – Desejo de Hakim em encontrar-se com Samara.	Sexta-feira à noite – Casa de Emilie.	>	
Sugestão de um encontro entre a narradora e o tio Hakim para falar sobre o passado.	Sexta-feira à noite – Casa de Emilie.	>	
Marco espaço temporal do encontro com Hakim – Modo como Hakim narrou intensamente os fatos que conhecia.	Domingo e segunda-feira- Casa de Emilie.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O quadro 5 sistematiza a última parte do primeiro capítulo, no qual o cronotopo, “sexta-feira – casa de Emilie”, se aproxima do cronotopo do início do romance, que era

a “manhã de sexta-feira – casa da mãe biológica”. Nesse sentido, a narradora seleciona, em função da morte de Emilie, meios para contar ao irmão o acontecimento trágico. Entretanto, percebe-se que a narradora focaliza Hakim, sua chegada e a conversa com os amigos, em detrimento da narração sobre a morte da matriarca. Conseqüentemente, fica em suspenso tudo o que aconteceu entre a saída da narradora para se encontrar com Emilie, e o momento em que Hakim desembarcou em Manaus e encontrou-se com os familiares na casa de Emilie, fato que ocorreu após o enterro da matriarca.

Como pode se observar nos quadros, a narradora inominada, ao empreender os assuntos mais complexos e traumáticos, acaba por criar inúmeras digressões, desviando o foco da narrativa em várias direções. Esse recurso demonstra o estilo da narrativa, uma escrita que se ancora em inúmeras curvas, recuando e avançando no tempo e no espaço, o que desvia o foco de cenas conflituosas e traumáticas. Dito isso, passa-se à sistematização do segundo capítulo.

4.2 CAPÍTULO 2

O segundo capítulo é narrado por Hakim, filho mais velho de Emilie. Entretanto, é importante destacar que os fatos foram contados por Hakim à narradora inominada no domingo e na segunda-feira, após à morte de Emilie, e são escritos na carta ao irmão, posterior ao encontro. Os principais assuntos tratados giram em torno de segredos de Emilie, a intimidade e conflitos da família da matriarca. Dito isso, no Quadro 6 sistematiza-se o início do capítulo 2.

Quadro 6

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Encontro entre a Narradora inominada e Hakim.	Domingo / segunda-feira – Casa de Emilie.	>	
Curiosidade sobre o relógio e Emilie – Conversa com Hindié.	Adolescência de Hakim – Manaus.		<
A vinda dos pais de Emilie ao Brasil – Claustro de Emilie no convento de Ebrin – Ameaça de suicídio de Emir – Saída de Emilie do convento – O fascínio de Emilie pelo relógio da sala da madre superiora.	Antes da vinda ao Brasil – Ebrin.		<
Digressão – Descrição de Hindié.	Passado (infância e adolescência de Hakim) – Manaus.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Como pode-se perceber, o início do capítulo marca a relação interlocutiva de Hakim com a narradora inominada, apagando-se as marcas da interlocução da narradora com o irmão. Nesse sentido, Hakim desprende-se do cronotopo do encontro com a narradora, e situa-se no cronotopo de encontro e conversa com Hindié, para narrar um trauma na vida de Emilie: seu claustro e impedimento de continuar naquele lugar devido ao seu irmão Emir. Percebe-se que ao falar sobre o conflito da mãe, segue contando o que aconteceu de forma quase linear, dando à sua interlocutora condição de compreender o objeto do seu discurso. Desse modo, pode-se avançar ao Quadro 7 que continua a sistematizar o capítulo 2.

Quadro 7

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Início da narração sobre o conflito em uma comemoração natalina – Comemoração do Natal – Isolamento do pai de Hakim.	Passado (infância de Hakim) – Noite do Natal – Parisiense.		<
Preparativos da festa – O abatimento das aves por Hindié – Conflito devido ao embebedar das aves.	Véspera do Natal – Parisiense.		<
Digressão – Descrição de Hindié.	Indeterminado – indeterminado.	-	-
Conflito do pai de Hakim com Hindié devido ao abate das aves.	Noite do Natal – Parisiense.		<
Saída do pai de Hakim do quarto – Tensão devido ao conflito do pai.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Digressão – Descrição dos espaços da festa – Comparação com o carnaval.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Retomada do tópico da festa – Esforço de Emilie em manter o clima da festa.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Retomada da saída do pai do quarto – Porta fechada com violência – saída pela porta levando uma trouxa.	Noite do Natal – Parisiense.		<
Digressão – Descrição dos objetos da trouxa.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Retomada do tópico da festa – tentativa de Emilie em animar seus convidados – Organização da mesa – Saída de Emilie para trocar de roupa – Retorno de Emilie abalada – Dissimulação do transtorno.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Digressão – “lembro que” descrição do comportamento de Emilie e seu nervosismo.	Presente (momento da conversa)/ passado (fatos do Natal) – casa de Emilie / Parisiense.	>	<
Digressão – Conversas sobre Dorner.	Noite do Natal – Parisiense.	>	

Digressão – Comentário sobre Dorner conhecer o marido de Emilie e Emir – Abalo de Emilie ao observar um quadro na parede.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Digressão – Retomada da narração das conversas sobre Dorner – Retorno de Dorner – Chegada inesperada de Dorner à festa de Natal.	Noite do Natal – Parisiense.	>	
Retomada do conflito do Natal – Chegada de Hindié à Parisiense no dia seguinte – Acúmulo de sujeira da festa – Emilie durante a madrugada – Trabalho de reconstrução das imagens dos santos quebradas pelo marido.	Manhã após o Natal – Parisiense.	>	
Digressão – Sentimento de culpa de Hindié.	Conversa entre Hindié e Hakim – indeterminado	>	
O pai de Hakim havia quebrado as imagens religiosas antes de sair de casa.	Noite do Natal – Parisiense.		<
Restauração minuciosa das imagens.	Manhã após o Natal – Parisiense.	>	
Digressão – Comentário sobre o fato de a religiosidade não ter sido motivo de brigas anteriormente.	Indeterminado – indeterminado.	-	-
Retomada do tópico sobre a restauração das imagens santas (dez horas de trabalho).	Durante o dia após o Natal – Parisiense.	>	
Retorno do pai de Hakim – Encontrado por Anastásia (empregada da casa).	Final do dia após o Natal – Parisiense.	>	
Digressão – Retomada de um fato da noite de Natal – Emilie guardou comidas para o Marido.	Noite do Natal – Parisiense.		<
Digressão – Busca de Anastácia pelo pai de Hakim – Encontro na Cidade flutuante.	Manhã do dia após o Natal – Manaus.	>	
Retorno do pai de Hakim para casa – os cuidados de Emilie para seduzir o marido.	Final do dia após o Natal – Parisiense.	>	
Digressão – “Lembro que ...” – descrição de como a reconciliação foi preocupante a ele – Medo de que o pai se vingasse novamente.	Presente (momento da conversa)/ passado (fatos da reconciliação) – casa de Emilie / Parisiense	>	<

Fonte: Autoria Própria (2019).

Ao abrir o seu baú de memórias, Hakim seleciona outro fato conflituoso do convívio familiar, que lhe foi contado por Hindié. Embora inicie anunciando que falará sobre uma festividade da família, uma festa de Natal ocorrido no tempo em que a família morava na Parisiense (estabelecimento comercial da família), logo caracteriza-se uma certa tensão entre o pai de Hakim e Hindié, bem como as consequências desse conflito.

Nesse sentido, Hakim ao narrar sobre aquele Natal, acaba por construir um conteúdo semântico objetal do conflito religioso entre o pai muçulmano e a mãe católica, bem como o perfil agressivo e vingativo do pai em comparação com um perfil alegre e submisso de Emilie. Portanto, na narração de Hakim, percebe-se os ecos do discurso de Hindié sobre seu pai, a sua vontade em manifestar o caráter enérgico do pai e o seu ponto de vista em relação ao conflito. A seguir, apresenta-se o Quadro 8.

Quadro 8

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
O pai de Hakim esconde duas imagens de santos de Emilie – Hakim vê – ao retornar da aula, percebendo a preocupação da mãe, conta sobre o esconderijo das imagens.	Dia seguinte à reconciliação – Parisiense.	>	
Continuidade do esconder e encontrar das imagens – Vingança de Emilie: escondeu o Alcorão do marido.	Até 27 de junho – Parisiense.	>	
Digressão – Fascínio de Hakim pela fala e escrita da língua árabe.	Indeterminado – indeterminado.	-	-
O ensino do árabe a Hakim – Os quartos com objetos da cultura árabe – Duração de 5 a 6 anos.	Pré-adolescência de Hakim. Parisiense.	>	
Digressão – Interpretações de Hakim sobre possuir as duas línguas, bem como sobre o fato de só o primogênito ter sido o escolhido para aprender o árabe.	Indeterminado – indeterminado.	-	-
O ensino do árabe a Hakim – O esconderijo de Emilie – Segredos da infância.	Indeterminado – Indeterminado	-	-

Fonte: Autoria Própria (2019).

No Quadro 8, apresenta-se a narração de Hakim, focalizando as suas próprias memórias. Assim, o narrador constrói cenas localizando-se no cronotopo “infância/ adolescência - Parisiense”, caracterizando-se como aquele que ajuda Emilie ou o escolhido para aprender o árabe. Nesse sentido, demonstram-se os laços estreitos entre ele e Emilie, a sua idolatria pela mãe e sua vontade em descobrir os segredos da mãe. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 9.

Quadro 9

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Mudança da Parisiense para o sobrado – Ânsia de Hakim por desvelar os segredos do quarto misterioso – Cuidado de Emilie em guardar os segredos em um baú e carregá-lo até a nova casa.	Mudança para o sobrado – Parisiense / Sobrado.	>	

Espaçamento gráfico – A busca pelo baú de Emilie na nova casa.	Após a mudança - Sobrado.	>	
Digressão – Os quatro filhos de Emilie – A chegada dos netos, Soraya e os dois adotados, ao longo de 6 anos.	Anos após a mudança – Sobrado.	>	
Retomada do tópico a busca pelo baú – Encontro das chaves que abriam o baú.	Logo após a mudança – Sobrado.		<
Digressão – Reflexão sobre a sensação de invadir os segredos da mãe.	Presente/ passado – Sobrado.	>	<
Os segredos dentro do baú – Comentários sobre Emilie em seu passado – O hábito branco de Emilie – Violação das correspondências de Emilie com a madre superiora do convento – Revelações sobre o conteúdo das cartas.	Passado – Sobrado.	>	
Digressão – Lápide de Emir – A constante tentativa de se evitar falar sobre Emir.	Passado indeterminado.	–	<
Digressão – Conversas e reuniões com os amigos da família – Descrição de cenas observadas às escondidas – A comunicação em árabe, com exceção dos cumprimentos aos transeuntes, como Dorner.	Indeterminado indeterminado.	–	–
Digressão – Dorner: sua biblioteca, fisionomia, sua memória invejável, etc.	Indeterminado indeterminado.	–	–
Digressão – marcação interlocutiva com a mulher.	Presente – jardim da casa de Emilie.	>	
Digressão – Dorner e seu fascínio pelas lentes da câmera.	Passado – Manaus.		<
A foto tirada por Dorner de Emir antes de ele desaparecer – A história da foto de Emir.	Passado – Manaus.	>	
A descoberta do suicídio de Emir por meio da violação das cartas de Emilie.	Passado – casa de Emilie / cartas de V. B. (Virginie Bouland)		<
Dorner mostrar alguns cadernos em que transcreveu conversas com o Pai de Hakim.	Um dos últimos encontros com Dorner – Indeterminado	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

No Quadro 9, percebe-se que os fatos recortados à narração marcam um novo cronotopo: “Mudança para o sobrado – Sobrado”, que coincide com a última mudança da família, local onde nascem os filhos inominados, a neta Soraya e são adotados os irmãos inominados. Também é onde Emilie morre e Hakim encontra-se com a narradora inominada para revirar as memórias da família.

No início do Quadro 9, percebe-se que Hakim, pela primeira vez, focaliza um fato no qual ele é o agente, no caso, a investigação e violação do baú de segredos de Emilie.

Nesse trecho, percebe-se que há um cuidado do narrador quanto a falar sobre esse tópico antes de revelar o que encontrou escondido no baú, comenta sobre refletir a sua atitude.

Hakim ao apresentar o que havia dentro do baú, cita alguns objetos e sua relação com Emilie, mas, principalmente, detém-se a revelar informações das correspondências da mãe com a madre superiora do convento em Ebrin. Logo após citar alguns assuntos lidos nas cartas, Hakim tangencia a narração de um dos maiores traumas da vida de Emilie, que logo será suspenso, em função de várias digressões do narrador. Esse fato diz respeito à morte do irmão de Emilie, cujas únicas menções correspondem à descrição do dia da morte, sem demonstrar qualquer motivação.

Em função da busca por informações sobre a morte de Emir, Hakim comenta sobre Dorner, um amigo da família. Desse modo, sabe-se que foi Dorner quem tirou a última foto de Emir, antes deste desaparecer. Hakim deixa claro que os fatos sobre a morte de Emir foram violados por meio da leitura das cartas de Emilie, suspendendo, assim, a narração desse fato, passando o relato do próximo capítulo a Dorner.

4.3. CAPÍTULO 3

O capítulo 3 é narrado por Dorner, um alemão amigo da família. Em linhas gerais, em sua narração, comenta sobre a sua profissão de fotógrafo, sobre a manhã da morte de Emir, sobre o desaparecimento e confirmação da morte de Emir e a relação entre Emilie e seu futuro marido. Dito isso, no Quadro 10, apresenta-se a sequência dos fatos, o cronotopo e se eles representam um avanço ou recuo na linha do tempo.

Quadro 10

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Sua profissão de fotógrafo – O que fez naquela manhã – Reflexão sobre não ter percebido a perturbação de Emir – Observação da orquídea rara que Emir segurava.	Manhã da morte de Emir – Manaus.		<
Digressão – Marcação do encontro com Hakim “Lembro que” – Retorno da narração sobre o rápido encontro com Emir.	Presente do encontro com Hakim – indeterminado. Manhã da morte de Emir – Manaus.	>	<
Enquanto trabalhava, Dorner pensava sobre Emir.	Manhã da morte de Emir – Manaus.	>	

Digressão – Descrição sobre as características de Emir: esquivo, olhar perdido, de alguém que está ausente.	Indeterminado – Manaus.		<
O trabalho naquela manhã.	Manhã da morte de Emir – Manaus.	>	
Digressão – Emir e a orquídea.	Manhã da morte de Emir – Manaus.		<
Revelação das fotos da cachoeira – Presságio de que algo estava errado – Saída até o local do encontro com Emir - Conversa com um soldado – Incertezas sobre o desaparecimento / morte.	Manhã da morte de Emir – Manaus.	>	
Digressão – Descrição do desespero de Emilie e Emílio – Descrição da chegada de um barco – Retorno ao bar onde estava a sua câmera.	Manhã da morte de Emir – Manaus.	>	
Os pesadelos com Emir – Encontro do corpo de Emir em um igarapé por Lobato-	Dias e semanas após o desaparecimento – Manaus	>	
Digressão – Relação do pai de Hakim e Lobato e outros indígenas.	Indeterminado – Manaus.		<
O encontro do pai de Hakim com Emilie – Refutação de Emilie de que o corpo fosse do irmão – Apresentação de uma prova irrefutável pelo pai de Hakim.	Dia em que o corpo de Emir foi encontrado – Manaus.	>	
Casamento de Emilie e o Pai de Hakim – Questão do fervor religioso dos recém-casados – O pacto de que respeitariam um ao outro em função das religiões que praticavam.	Meses após a morte de Emir – Manaus.	>	
Digressão – Caracterização do pai de Hakim: recluso, quieto e um leitor compenetrado.	Indeterminado – Indeterminado	-	-
Pai de Hakim estava disposto a conversar – Caracterização do modo formal como o homem narrava a sua história – O fato de Dorner ter escrito aquela conversa.	1929 – Parisiense.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Dorner inicia o capítulo tomando como cronotopo a “manhã da morte de Emir – Manaus”. Em virtude da relação afetiva volitiva que o enunciador tem com o objeto de seu discurso, percebe-se que ele alterna momentos de narração a digressões refletindo sobre fatos paralelos ao problema. Assim, assume de certo modo uma parcela de culpa por não ter notado o transtorno do amigo naquela manhã.

Outro tópico bem desenvolvido é sobre o pai de Hakim, o encontro do homem (pai de Hakim) com Emilie, a religião de ambos, seu caráter recluso e quieto. Percebe-se que, diferentemente do modo como Hakim descreve seu pai, para Dorner aquela

personagem não demonstra qualquer caráter violento ou vingativo, é quase uma personagem à parte do mundo, recolhido nas suas leituras. Diante desse fato, Dorner comenta que em 1929 o amigo lhe narrou uma passagem sobre sua história, cuja transcrição é feita no capítulo 4. Dito isso, passa-se ao capítulo 4.

4.4 CAPÍTULO 4

O capítulo 4 é narrado pelo pai de Hakim, entretanto quem recortou os fatos sobre o passado foi Dorner, em um encontro já anunciado no capítulo anterior. O Quadro 11 sistematiza os principais fatos, os cronotopos, os avanços e recuos na linha do tempo.

Quadro 11

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Chegada do pai de Hakim ao Amazonas.	Chegada ao Amazonas – Amazonas		<
Tio Hanna – Convite para o pai de Hakim vir ao Brasil.	Passado/ Líbano		<
A viagem do pai de Hakim ao Brasil – descrição de aspectos espaciais – Chegada à cidade – multidão no porto – Encontro com o filho de Hanna – Descrição dos espaços até o ponto em que chegam ao túmulo de Hanna.	Chegada ao Amazonas – Brasil.	>	
Digressão – A carta enviada para o pai de Hakim – A foto que nela continha.	Passado/ Líbano – Brasil.		<
Desinteresse sobre os motivos sobre a morte do tio – Comentários sobre as mortes comuns por febres e brigas no Amazonas – A esposa de Hanna.	Chegada ao Amazonas – Brasil.	>	
Sua permanência naquele povoado – Aprendizado sobre o comércio local – Impulso de se mudar para Manaus – Ligação com a cúpula do teatro.	Indeterminado – Amazonas	>	
Relação do pai de Hakim e Emilie (futura esposa) – O fato de ele ter se apaixonado.	Muito antes da morte de Emir- Manaus.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Portanto, percebe-se que ao aceitar a proposta de falar sobre o passado, o pai de Hakim constrói vários cronotopos: “chegada ao Amazonas – vilarejo no Amazonas”, “antes da viagem – Líbano”, “antes da morte de Emir - Manaus”. Essa alteração de cronotopos mostra o movimento desse narrador na sua trajetória de vida, contanto quase

uma narrativa que culmina no encontro de seu grande amor. Dito isso, passa-se ao levantamento do capítulo 5.

4.5 CAPÍTULO 5

O capítulo 5 possui dois narradores, que inicia com o posicionamento de Dorner em relação a Hakim, posto que o relato anterior, segundo Dorner, era do próprio pai de Hakim. Em uma segunda parte, Hakim reassume a narração.

4.5.1 Dorner

No Quadro 12 estão sistematizados os fatos contatos por Dorner a Hakim, os cronotopos construídos pelo narrador, os avanços e recuos da narração.

Quadro 12

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Retorno da narração de Dorner – Relação interlocutiva com Hakim – comentário de Dorner sobre a veracidade da narração do pai de Hakim.	Indeterminado – Manaus.	>	
Digressão – Descrição do modo reservado do pai de Hakim.	Indeterminado – Manaus.	-	-
Encontro com o pai de Hakim – Indagação sobre as ampliações da foto de Emir.	Muito tempo depois da morte de Emir – Parisiense.		<
Digressão – Modo pelo qual evitou por muito tempo falar sobre a foto ou sobre a revelação da foto.	Presente no encontro com Hakim.	>	<
Digressão – Descrição da moldura da foto de Emir, o mármore e o vidro da lápide.	Passado – Manaus.		<
Revelação das fotos por um amigo de Dorner – descrição da foto.	Após a conversa com o pai de Hakim – Manaus.	>	
Digressão – Imaginação de Dorner na qual Emir observava e escolhia as fotos para Emilie.	Indeterminado – Manaus.	-	-
A entrega das fotos para Emilie – Treze ampliações e uma de corpo inteiro para colocar na lápide.	Após a ampliação – Manaus.	>	
O afastamento da profissão – Retomada após sua longa viagem – A troca dos equipamentos fotográficos pela biblioteca de obras raras.	Após a morte de Emir – Manaus.		<

Digressão – A compra de obra de alemães – A situação dos alemães após a guerra.	Meados de 1945 – Manaus.	>	
Relação entre Dorner e o pai de Hakim devido à obra <i>As mil e uma noites</i> – As conversas com o pai de Hakim e as aproximações com as personagens literárias orientais.	Indeterminado- Manaus.	>	
Digressão – Reflexão sobre a morte.	Indeterminado Manaus.	–	–

Fonte: Autoria Própria (2019).

No Quadro 12, percebe-se que o narrador Dorner se posiciona interlocutivamente a Hakim, marcando, assim, o modo como esse relato chegou até a narradora inominada e sua continuidade. Assim, o relato do pai de Hakim foi contado a Dorner, que transmitiu a Hakim, que recontou à narradora inominada, que escreve a carta ao irmão.

Percebe-se que os enunciados estão em uma complexa rede discursiva, em que o gênero primário - relato do cotidiano-, foi experimentado previamente nas conversas entre os interlocutores, e, posteriormente, reelaborado nas cartas. Assim, os enunciados dos vários narradores estão encaixados uns dentro dos outros, e os anteriores ecoam reverberações discursivas, ao mesmo tempo que respondem a discursos posteriores, como é o caso da possível resposta do irmão à narradora.

Além disso, no quadro pode-se perceber que Dorner, novamente, caracteriza a figura do pai de Hakim como um leitor e criador de histórias, um narrador criativo dos acontecimentos cotidianos. Ademais, toca, novamente, em aspectos sobre Emir, explicando a questão da revelação das fotos do amigo, solicitada por Emilie. Esse modo de narrar sobre o pai e o adiamento da revelação das fotos estão em íntima relação com o sistema valorativo que permeiam esses dois objetos do discurso. Para Dorner, o pai de Hakim é um sujeito estimado, enquanto que a morte de Emir, aparentemente, é um trauma em sua vida, visto que fez com que o alemão abandonasse a fotografia, dedicando-se a outras atividades. Dito isso, a seguir apresenta-se a segunda parte do capítulo 5.

4.5.2 Hakim

Após Dorner ter finalizados os fatos que quis contar a Hakim, esse narrador assume a narração, comentando justamente sobre Dorner. Esses fatos, bem como os cronotopos, os avanços e os recuos, estão sistematizados no Quadro 13.

Quadro 13

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Dorner e sua longa viagem após a morte de Emir – O retorno próximo ao Natal, narrado no capítulo 2 – As coleções de Dorner: fotografias e desenhos – Dorner como professor de história da filosofia – A paixão pela botânica – A relação de Hakim e Dorner – As aulas de alemão.	Indeterminado – Viagem / Manaus.		<
A viagem de Dorner à Europa – Partida de Hakim para o sul – As trocas de cartas entre Hakim e Dorner.	1955 – Europa/ sul do Brasil.	>	
Digressão – Descrição dos temas das cartas, principalmente sobre botânica.	Após 1955 – Europa/ sul do Brasil.	>	
Retomada sobre os encontros entre Hakim e Dorner – Visitas ao orquidário.	Passado - Manaus		<
Digressão – Marcação do presente “Lembro que” – Retorno a fatos do passado – Incurções pela floresta – A relação de Dorner com a floresta – O abandono da profissão de fotógrafo.	Presente – Manaus / Passado – Manaus	>	<
Digressão – Marcação do presente “Sei [...] que” – Caracterização de Dorner como um estudioso cultural – Ensaio “O olhar e o tempo no amazonas”.	Presente – Manaus / Passado – indeterminado	>	<

Fonte: Autoria Própria (2019).

Como pode-se perceber, o Quadro 13 apresenta de modo mais detalhado a personagem Dorner e a sua relação com a família de Emilie, principalmente, a relação de Hakim com o alemão. Por meio do falar sobre o outro, Hakim acaba por revelar uma importante informação sobre ele próprio; uma data aproximada de sua partida, no ano de 1955. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 14.

Quadro 14

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Ausência de respostas quando o assunto era a morte de Emir – Pacto de silêncio com Emilie.	Indeterminado – Manaus.		<
Digressão – Reflexão de Hakim sobre o suicídio de Emir (primeira vez que se usa o vocábulo ‘suicídio’) – modo como Emilie mantinha seus segredos – o fato de os fracassos da família serem sufocados no espaço familiar.	Indeterminado – Manaus.	>	

O suicídio de Emir – O negativo da foto escondida no baú de segredos – Descrição do negativo.	Logo após a mudança ao sobrado – no sobrado.		<
Digressão – Avanço para o dia anterior ao encontro com a narradora – Comentário sobre a visita ao quarto de Emilie e a ausência dos objetos que ela escondia no baú.	Um ou dois dias após a morte de Emilie – casa de Emilie.	>	
Os segredos ligados à morte de Emir – Leitura de uma carta não enviada – Relacionamento de Emir com uma mulher em Marselha – A tentativa de Emir em fugir com ela – Emir foi encontrado pela polícia e forçado a embarcar para o Brasil – Alteração em seu comportamento – Emir só falava com Emilie na presença dos pais.	Passado (vinda ao Brasil) – Marselha / Brasil.		<
Digressão – tentativa de Hakim em falar sobre esse assunto com Hindié.	Sexta-feira (dia do enterro de Emilie) – Manaus.	>	
Promessa de Emilie no dia do aniversário de morte de Emir.	Passado – Manaus		<
“tu deves” marcação interlocutiva com a narradora – Retorno à narração sobre a promessa feita e cumprida por Emilie – A relação de favores para os menos favorecidos.	Domingo ou segunda-feira – casa de Emilie / todos os anos desde a morte do irmão – Manaus.	>	<

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 14, sistematiza a retomada do tópico sobre o trauma de Emilie, no que se refere à morte de Emir. Nesse sentido, Hakim constrói discursivamente o cronotopo que gerou o conflito “viagem ao Brasil- Marselha”. Além disso, faz várias digressões avançando e recuando na sequência temporal, e assim retoma o cronotopo da “sexta-feira dia da morte de Emilie – casa de Emilie”, bem como outros cronotopos, fazendo com que essa parte do capítulo se mantenha bastante obscurecida.

Assim, percebe-se que a tentativa de Emilie em manter o segredo está intimamente ligada ao sistema valorativo entre ela e o objeto de seu discurso, isto é, sua culpa por obrigar o irmão a embarcar para o Brasil, separando-o de uma mulher, o que fragilizou a relação entre os irmãos e deixou Emir transtornado, levando-o ao suicídio.

Ao final dessa parte, Hakim se coloca interlocutivamente em relação à narradora inominada para comentar sobre o fato de que a culpa de Emilie criou uma promessa cumprida pela matriarca, mas perpassou por vários anos. Assim, sem comentar se teve ou não um fim, marca que até mesmo os netos, que chegaram muito anos depois, puderam vivenciar a cena da promessa e a movimentação de Emilie em fazer doações aos menos

favorecidos da cidade flutuante que vinham até a sua casa. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 15.

Quadro 15

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
A exploração das lavadeiras e empregadas da casa por Emilie, principalmente da empregada Anastásia Socorro – Descrição de alguns abusos praticados pelos filhos inominados de Emilie.	Indeterminado – Casa de Emilie.		<
Digressão – Descrição de uma cena conflituosas no qual os irmãos haviam abusado de uma mulher e Emilie os protegeu– Explicação de que esse fato acelerou a saída de Hakim de Manaus – Caráter protetor de Emilie.	Indeterminado – Casa de Emilie.	>	
Digressão – Aspectos culturais da relação de trabalho um tanto escravagista do Norte.	Indeterminado – Manaus.	-	-
Retorno da narração da relação entre Emilie e Anastásia – Conversas cordiais – A hierarquização e punições à empregada quando ela comia alguma comida da casa – As mentiras de Hakim para proteger a empregada - As trocas de histórias e culturas nas tardes de ócio.	Indeterminado – Casa de Emilie.	>	
Digressão – Comentário de Hakim sobre as plantas amazonenses que coexistiam com as orientais – Avanço ao presente para comentar sobre a crença de Emilie na proteção das trepadeiras contra a inveja.	Indeterminado / presente – jardim da casa de Emilie.	>	
Conversas de Emilie e Anastásia – Reflexão sobre o modo como a empregada falava para repousar da exploração do trabalho – A curiosidade de Emilie pelas palavras amazonenses desconhecidas.	Indeterminado – jardim da casa de Emilie.		<
Espaçamento gráfico – Lobato Naturidade (índio que localizou o corpo de Emir) – Proximidade de Emilie e Lobato.	Após a morte de Emir – Manaus.		<
Digressão - Descrição do homem – Informações obtidas por Dorner sobre Lobato – o fato de o índio ser um curandeiro – Dorner conseguir as medidas dos emplastos e as forneceu ao médico Hector Dorado.	Indeterminado – Manaus.	>	
Digressão – “lembro que” para comentar a relação do médico com o curandeiro – Aprendizado sobre as plantas terapêuticas – A relação de Emilie e o curandeiro.	Presente – casa de Emilie / Passado – Manaus.	>	<

Lobato e Anastásia – Intimidade dada à Anastásia devido ao parentesco com o curandeiro – Consequente represália dos filhos inominados à Emilie pela intimidade dada à Anastásia – Anastásia se ausenta dos almoços devido aos irmãos inomináveis.	Passado – Casa de Emilie.		>
A relação da família de Emilie nos almoços-momento da bandeira de paz na casa.	Indeterminado – Casa de Emilie.	-	-
Digressão – solidariedade do pai com a empregada- comentários sobre o pai em sua solidão com Deus.	Indeterminado – Indeterminado.	-	-
Retorno ao tópico sobre Anastásia e sua ausência da mesa familiar – Os almoços – Os assuntos dos almoços – O fato de a morte ser um assunto corriqueiro, principalmente, se atroz e cruel.	Indeterminado – Casa de Emilie.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 15 sistematizou os fatos sobre a relação de Emilie com as empregadas de sua casa de modo geral, mas, principalmente, a relação com a empregada Anastásia Socorro. O cronotopo para essas relações, por ser algo que perdurou, foi marcado como “Indeterminado – Casa de Emilie”. Assim, Hakim inicia comentando, que ao mesmo tempo que Emilie dava comida aos menos favorecidos devido à promessa, tratava como escravas as empregadas da casa. Desse modo, percebe-se uma força opositora no próprio caráter de Emilie, para os pobres era bondosa, para os empregados era desumana.

Outro tópico sistematizado no quadro diz respeito à menção de Hakim sobre os almoços em família. Após apresentar um conflito envolvendo Anastácia e os irmãos inominados, retoma falando que eram os almoços os únicos momentos em que havia a tentativa dos familiares em manter a paz, no qual o diálogo se reservava a falar sobre assuntos corriqueiros envolvendo os outros e a cidade, evitando-se assim tocar em situações conflituosas da própria família.

Essa menção aos almoços é um microcosmo do todo do enunciado de Hakim, e por extensão do enunciado macro da própria narradora inominada: falam sobre os outros, não se envolvendo em valorar as atitudes daqueles que participam da relação interlocutiva imediata. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 16.

Quadro 16

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Marcação interlocutiva com a narradora – Comentário sobre a morte de Soraya e o tormento de Emilie devido à morte de Emir.	Presente – Casa de Emilie / Passado – Casa de Emilie.	>	<

Retoma a narração da promessa de Emilie – Ajuda aos necessitados da cidade flutuante – Preparativos às vésperas do aniversário de morte de Emir	Indeterminado – Manaus.	–	<
O dia da promessa - O luto luxuoso de Emilie – O cumprimento da promessa – O retorno para fazer as doações aos que se acumulavam em uma fila que crescia ano a ano – Os presentes a Emilie – Seu cuidado em guardar as lembranças.	Indeterminado – Manaus.	–	>
Digressão - Sumiço dos presentes doados pelos pobres a Emilie – Comentário de que os espaços onde a narradora e o irmão brincavam a infância foram construídos para guardar os objetos de Emilie.	Presente – casa de Emilie / Passado – casa de Emilie.	>	<
Emilie e os presentes – Expedito e a catalogação dos objetos – Doação de alimentos às irmandades.	Indeterminado (dias da promessa) – Casa de Emilie.	>	
Digressão – O pai de Hakim faz chacota de Emilie – Vingança de Emilie roubando tecido da Parisiense.	Indeterminado – Parisiense.	–	>
As doações de Emilie aos pobres – Após a morte de Soraya, essas festividades se ofuscaram – desânimo de Emilie diante da vida.	Após a morte de Soraya – Casa de Emilie.	>	
O apego mútuo de Emilie e Hakim – O fato de Hakim falar a língua da mãe – Sua decisão de sair de casa – Os carinhos da mãe e a saudade antecipada - Convencimento do pai para enviar dinheiro a Hakim.	Meados de 1955 – Casa de Emilie.	–	>
Troca de fotos entre mãe e filho – Quase 28 anos de ausência de Hakim – A morte do pai quase oito anos antes da morte de Emilie – Descrição das últimas fotos enviadas por Emilie.	Aproximadamente, entre 1955 a 1982 – Manaus / sul do Brasil.	>	
Digressão – Memórias relacionando Emilie e os espaços da infância – As fotos – O rosto de Emilie marcado pelas decepções e o sofrimento causado pela gravidez de Samara.	Indeterminado – Casa de Emilie	–	–

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 16 sistematiza a retomada do tópico sobre a promessa de Emilie, mas também retoma o assunto sobre a partida de Hakim para o sul. Assim, percebe-se que Hakim, ao falar sobre sua decisão em partir, marca o cronotopo “1955 – casa de Emilie”, focalizando a data em que falou à mãe sobre a sua decisão. Devido ao falar sobre si, em ser o objeto de seu próprio enunciado, Hakim restringe várias informações, centrando-se em narrar a relação com Emilie. Nesse mesmo sentido, não comenta o que o levou a

permanecer cerca de 28 anos ausente, mantendo apenas uma relação por meio de correspondências com a mãe.

Diante disso, pode-se afirmar que a chave da memória em Hakim é bastante eloquente quando se refere à elaboração de enunciados sobre os outros, principalmente se esses enunciados invadirem os segredos, os traumas e os erros das demais personagens. Entretanto, do mesmo modo que a mãe, Hakim mantém para si os seus segredos: o que fez nos anos de ausência, seus traumas e erros. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 17.

Quadro 17

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Gravidez de Samara Délia – o isolamento de Samara no quarto – A noite do parto no isolamento do quarto – As semanas e meses de reclusão após o parto – A espera pela absolvição e reconhecimento – Emilie era a única que permitia a sua sobrevivência.	Durante e após a gravidez de Samara – Casa de Emilie.	>	
Digressão – Comentário no presente “Lembro que” – Retorno ao passado - Soraya engatinhando no jardim – A brincadeira com a narradora – O retorno de Samara e a filha para o quarto ao meio dia.	Meses após o nascimento de Soraya – Jardim da casa de Emilie.	>	<
A chegada do irmão da narradora à casa de Emilie – A surdez de Soraya – A relutância de Samara em aceitar a surdez da filha.	Dois anos e alguns meses após o nascimento de Soraya – Casa de Emilie.	>	
Digressão – “Lembro que” – Retorno aos dois primeiros anos de Soraya e o isolamento do resto da família – Primeira tentativa de contato de Hakim com Soraya.	Presente – Casa de Emilie / Passado – Casa de Emilie .	>	<
A descrição de Soraya – Relação da menina com a estátua – Fotografia da menina.	Infância de Soraya – Casa de Emilie.	>	
Hakim e a espionagem da vida de Samara – Saídas às quartas e aos sábados à noite – Cuidado de Samara para não ser notada.	Indeterminado - Casa de Emilie.	>	
O fato de as saídas serem visitas à igreja – Conselho de Emilie para Samara ser devota e casta para o resto da vida dela.	Indeterminado – Casa/ igreja	>	
As rezas de Samara para que a criança se parecesse com ela – O fato de Samara ser muito jovem quando engravidou (quinze ou dezesseis anos).	Indeterminado – Casa de Emilie / indeterminado.	>	<
Digressão – Fato de só mais tarde Samara e Soraya terem traços que poderiam ser observáveis – Menção ao único e último passeio da menina com Samara.	Um dia antes do acidente – rua da casa de Emilie.	>	

O passeio de Samara e Soraya – Guiadas pelo medo – Samara simulava uma conversa com a menina – Menção de que foi a última vez que Hakim viu Soraya viva.	Meio-dia, um dia antes da morte da menina – rua da casa de Emilie.	>	
O modo como a menina estava arrumada – Contemplação do escaravelho pela menina – Saída para o passeio.	Antes do passeio – casa de Emilie.		<

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 17 sistematizou um importante tópico sobre mais uma situação traumática da família de Emilie, isto é, a gravidez na adolescência de Samara Délia. Para a narração desse trauma, Hakim elabora o cronotopo “gravidez de Samara- quarto/ casa de Emilie”, dando um tratamento bastante peculiar no que se refere ao que aconteceu naquela época e como, posteriormente, ele passa a contar. Isso porque Hakim mudou a sua posição valorativa sobre o objeto do seu discurso, no caso a gravidez da irmã.

Durante a gravidez e primeiros meses do nascimento, ele manteve-se contra a irmã, e isso fica evidente devido o afastamento da narração. Restringe-se a falar sobre a permanência de Samara trancada no quarto e que Emilie era a única que permitia a sua sobrevivência. Entretanto, após o nascimento, quando a menina passou a frequentar o jardim, Hakim foi o primeiro a aceitá-la e manter um vínculo afetivo. Porém, antes da morte da menina, aparentemente, não teve contato com Samara. A seguir, no Quadro 18, apresenta-se a continuação do capítulo.

Quadro 18

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
O despertar de Hakim pela narradora – Demora em acordar.	Dia do acidente – quarto de Hakim	>	
Digressão – O fato de a narradora e o irmão sempre irem juntos ao quarto para ouvirem histórias.	Indeterminado – quarto de Hakim		<
Ao acordar, perguntou pelo irmão – A menina responde abalada indicando que algo havia acontecido à prima – Observação da cena do terraço – descrição de que Soraya estava esfaqueada no meio da rua – A menina desesperada deitada na rede – Desespero de Emilie – Anastásia chama o pai de Hakim e Samara na Parisiense.	Momentos após ao acidente – rua/ casa de Emilie.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

No Quadro 18, é retomado o cronotopo “dia do acidente - casa de Emilie”, já apresentado pela narradora na segunda parte do primeiro capítulo. Desta forma, Hakim, se colocando interlocutivamente à narradora inominada, comenta o que lembra sobre o

dia do acidente. O conteúdo temático do enunciado gira em torno do trauma do acidente e do abalo de Emilie em função da morte de sua neta. Diante disso, pode-se avançar para o Quadro 19.

Quadro 19

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Digressão – O fato de o pai de Hakim permitir que Samara trabalhasse na Parisiense – ausência de comunicação entre pai e filha- menção a uma rotina, na qual o pai sempre pedia se Hakim havia cumprimentado a irmã e como estavam os três netos.	Anos após o nascimento de Soraya / Parisiense.		<
Digressão – O modo pelo qual o pai de Hakim desprezou Soraya desde o seu nascimento – A presença constante de Soraya e a mudança no comportamento do avô – A relação do pai, Samara e Soraya encolerizava os filhos inominados.	Logo que a menina nasceu avançando aos anos finais de sua vida / Casa de Emilie.	>	<
Digressão – Descrição de Soraya e sua relação com a estátua e o relógio negro – Tentativa de Hakim em identificar pela fisionomia da menina o pai dela - O segredo sobre a paternidade de Soraya.	Indeterminado - casa de Emilie.	>	
Digressão – “lembro que ...” retorno ao passado – Ânsia dos irmãos inomináveis em descobrir sobre a paternidade – A suspeita de que Dorner seria o pai de Soraya – Busca dos irmãos inominados por informações sobre Samara em prostíbulos.	Presente – casa de Emilie / passado – Manaus.	>	<
A decisão de Samara em morar sozinha – A ajuda do pai e de Emilie – Encontro de Hakim com Samara antes de ele partir para o sul – Descoberta de que ela morava no quarto dos segredos de Emilie na Parisiense – Descrição do espaço e de Samara – O abraço entre ambos – O silêncio quase intransponível – Breves conversas sobre a foto e o desabafo de Samara sobre a perseguição dos irmãos inominados – A perturbação emocional de Samara – Os sonhos e pesadelos com a filha – Desconforto de Hakim durante o encontro – Observação da foto de Soraya.	Após a morte da filha e antes da partida de Hakim – Parisiense.	>	
Digressão – Avanço ao presente “Lembro que ...” – Recuo ao passado – Modo como Hakim tirou a foto da menina – Incômodo	Presente – Casa de Emilie / passado – Casa de Emilie.	>	<

de Hakim devido ao silêncio e afastamento de tanto anos com Samara.			
Digressão - Descrição da cama – O silêncio de ambos – Confusão de lembranças – Narração da cumplicidade da infância.	Encontro com Hakim – Parisiense.	>	<
Digressão - comentário de Emilie sobre a relação com o marido: dias de padecimento e “noites de festa de prazeres” (HATOUM, 2008, p. 106).	Indeterminado – indeterminado.	-	-
O encontro com Samara – Questionamento sobre por que ela resolveu morar na Parisiense – Desabafo de Samara em função dos anos de isolamento e sofrimento no quarto do sobrado – Desabafo sobre o silêncio do pai – Despedida do irmão – Constatação de que Samara já era uma mulher.	Encontro com Hakim Parisiense.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 19, inicialmente marca o cronotopo sobre o “nascimento de Soraya – casa de Emilie”, no qual, em sucessivas digressões, Hakim conta sobre as dificuldades enfrentadas por Samara, construindo um ambiente traumático, no qual a casa de Emilie se tornou após a gravidez e nascimento da filha. Essas dificuldades apresentadas por Hakim possuem um conteúdo temático que acaba por justificar a necessidade de Samara de se isolar primeiro na Parisiense e, depois da morte do pai, desaparecer totalmente do convívio familiar.

Outro cronotopo marcado no Quadro 19 diz respeito ao “encontro de Hakim e Samara – Parisiense”. O único encontro entre os irmãos acontece de forma bastante dificultosa, em virtude dos anos de separação, devido à gravidez de Samara. Hakim marca as dificuldades que teve em manter o diálogo com a irmã, aquela que na infância era sua companheira inseparável e que os anos transformaram em uma mulher que ele, em função de suas escolhas, desconhecia. Desse modo, materializa-se a sua culpa em função da relação desgastada com a irmã.

4.6 CAPÍTULO 6

O Capítulo 6 é contado pela narradora inominada, que retoma a narração, justamente do ponto em que havia deixado suspenso na primeira parte do primeiro Capítulo. O Quadro 20 sistematizou os fatos, os cronotopos, os avanços e os recuos da narração, do início deste capítulo.

Quadro 20

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Saída da narradora para encontrar-se com Emilie – Breve distância entre as casas – Descrição de espaços da infância – Chegada ao portão da casa de Emilie – Descrição do jardim – Tentativa de chamar por Emilie.	Sexta-feira de manhã – casa da mãe Biológica / casa de Emilie.	>	
Digressão – Relembra o que a empregada lhe contou: Emilie normalmente vai ao mercado pela manhã.	Sexta-feira de manhã – indeterminado.		<
Digressão – Dia da morte de Soraya.	Passado – Casa de Emilie.		<
Permanência da narradora no jardim – Descrição da natureza e odores da infância – Saída da casa de Emilie para passear pela cidade – Descrição dos espaços que percorreu – Permanência no bairro proibido da infância durante toda a manhã – Descrição do bairro – Retorno à cidade – Passeio de canoa.	Sexta-feira de manhã – Casa de Emilie / Manaus.	>	
Digressão – Comentário do irmão sobre a observação de uma cidade de longe.	Indeterminado – Indeterminado	-	-
Retorno ao cais quando o sol estava a pino – Comentário sobre os quase vinte anos de ausência – Descrição dos espaços e cenas que observava – Saída do cais, percorrendo o espaço da praia – Chegada a uma feirinha – Descrição dos objetos da feira – A cena do fauno – O relógio marcando o meio-dia.	Sexta-feira de manhã – Ruas de Manaus.	>	
Digressão – Relação interlocutiva com o irmão – Desejo da narradora de que o irmão contemplasse a cena do fauno.	Indeterminado – Ruas de Manaus.	-	-
Descrição da continuidade da cena do fauno – O fato de descrever ser ao mesmo tempo falsear – Desaparecimento do fauno no horizonte.	Sexta-feira ao meio-dia – Ruas de Manaus.	>	
Chegada da tempestade – Descrição do clima – Comentário sobre ser a única a contemplar a cena.	Sexta-feira ao meio dia – ruas de Manaus.	>	
Digressão – Relação interlocutiva com irmão – Comentário sobre o encontro com Dorner.	Indeterminado / Sexta-feira ao meio-dia – Ruas de Manaus.	>	
Pensamento sobre se manter no anonimato – Contato com Dorner, por meio da recitação de um verso em alemão – A alegria de Dorner ao reconhecer a mulher – Busca por abrigo da chuva.	Sexta-feira ao meio-dia – Ruas de Manaus/ Igreja.	>	
Descrição dos espaços – Conversa com Dorner – Descrição de Dorner – Dorner e a	Sexta-feira ao meio-dia – Igreja.	>	

sua longa estadia em Manaus – A narradora evita falar sobre si.			
Digressão - Comentário: “Conversar era roubar uma crença, violar um segredo do outro” (HATOUM, 2008, p. 117).	Sexta-feira ao meio-dia – Igreja.	-	-
Conversaram sobre os outros – comentário sobre Hakim.	Sexta-feira ao meio-dia – Igreja.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

A narradora inominada mantém o enunciado do sexto capítulo quase que totalmente no cronotopo “Sexta-feira - Casa de Emilie/ Manaus”, com exceção de alguns momentos digressivos que não tem uma localização identificável ou saltos ao presente da escrita das cartas ao irmão. Dito isso, pode-se analisar outros elementos peculiares ao início do capítulo.

Ao retomar o capítulo, no cronotopo abandonado, a narradora parece projetar a narração de um discurso no qual irá se encontrar com Emilie. Entretanto, ao mesmo tempo que anuncia a ida à casa de Emilie, desvia-se narrando aspectos espaciais da infância, até o momento que chega à casa e percebe que Emilie não responde ao seu chamado, o que faz surgir novas digressões e pensamentos paralelos, que nada têm a ver com o encontro com Emilie.

Na sequência, a narradora decide-se por sair do jardim e vagar pela cidade, nos espaços proibidos de sua infância. Assim, percebe-se que a narradora acaba por projetar um outro enunciado, o do adiamento do encontro, que vai marcando a impossibilidade de a narradora retornar à casa de Emilie e encontrá-la viva.

Apesar das digressões que marcam avanços e recuos, pela primeira vez a narração acaba por seguir os fatos na linha cronológica, e as curvas se restringem a ações que a narradora tomou desviando-se, objetivamente, do encontro com Emilie. Desta forma, quando a narradora constata que já está atrasada para o horário do meio-dia, e decide por acompanhar Dorner à igreja, permanecendo por lá durante uma hora, não é um fato intercalado, mas sequencial das escolhas da narradora em adiar o seu encontro com Emilie. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 21.

Quadro 21

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Digressão - O fato de ambos descobrirem depois que Hakim estava vindo a Manaus.	Indeterminado Manaus.	-	>
O encontro com Dorner – Descrição da tradução do verso em alemão – Entrega da	Sexta-feira ao meio-dia – Igreja.		<

folha à narradora – Leitura – Comentário de que as palavras pareciam com um cometa.			
Silêncio – As aulas de Alemão do irmão – Fatos que aconteceram na infância.	Sexta-feira ao meio-dia – Igreja.	>	
O encontro com Dorner – Badaladas do relógio, marcando uma hora da tarde – Vontade da narradora em afastar-se de Dorner.	Sexta-feira uma da tarde – Igreja.	>	
Digressão – O irmão e seu exílio – A repulsa do irmão a Manaus – Busca do irmão em exorcizar o horror.	Indeterminado – Indeterminado	-	-
Digressão – Características de Dorner.	Indeterminado – Indeterminado	-	-
Digressão - Menção ao internamento na clínica de repouso.	Indeterminado – Clínica de repouso		<
Despedida de Dorner – encontro com vários conhecidos.	Sexta-feira uma da tarde – Ruas de Manaus	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 21, continua narrando o encontro com Dorner que aconteceu no cronotopo discutido anteriormente. Entretanto, a narradora empreende algumas digressões importantes. Inicialmente, comenta o fato da vinda de Hakim à Manaus, em seguida, faz menção ao seu próprio internamento em uma clínica de repouso. Dito isso, pode-se avançar ao Quadro 22.

Quadro 22

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Incômodo por consultar obstinada o relógio – Incômodo devido ao fato de não querer encontrar-se com Emilie – Caminho mais longo até o sobrado.	Sexta-feira uma da tarde – Ruas de Manaus	>	
Encontro com Hindié vestida de luto – Compressão de que não deveria entrar na casa – Descrição de Hindié – O abraço desesperado – Retorno à casa da mãe biológica.	Sexta-feira uma da tarde – Rua da casa de Emilie.	>	
Digressão – Pensamentos sobre não ter entrado na casa onde reinava a curiosidade e a dor.	Após a morte de Emilie – Casa da mãe biológica.	>	
O sentimento de dor por não ter se encontrado com Emilie .	Após a morte de Emilie – Casa da mãe biológica.	>	

Digressão - Os anos de adiamento do encontro - Ausência de notícias de Emilie nos últimos anos.	Últimos anos – São Paulo.		<
Hindié acompanhou o fim da vida de sua amiga – Emilie sozinha em sua casa – Os sonhos de Emilie no final da vida – Saudade de Emilie de seus netos.	Últimos anos – Manaus.	>	
Visita de pobres na sexta-feira – Divulgação da morte da matriarca.	Sexta-feira – Casa de Emilie / Manaus.	>	
Rotina de Emilie ao fim da vida – Dia da morte de Emilie – Estranhamento de Hindié do silêncio da casa – Narração da cena de Hindié encontrando Emilie enroscada no fio do telefone	Sexta-feira – casa de Emilie.		<
Digressão – Lembrança de que o telefone da casa da mãe biológica tocou pela manhã e ao atender ouviu apenas os ruídos – Atribuição do telefonema à Emilie.	Indeterminado – Casa de Hindié.	>	
Narração da cena de Hindié encontrando a amiga – Coloca Emilie no sofá – Ligação em árabe para o médico – Ligação para Emílio – Rede de comunicação sobre a morte de Emilie – Chegada de Emílio com as freiras	Manhã de sexta-feira – casa de Emilie.	>	
Digressão – Relação interlocutora com o irmão – As visitas das religiosas nas novenas.	Indeterminado – Casa de Emilie.		<
A constatação da morte pelo médico – Chegada dos filhos inominados, com as esposas e os filhos - Passaram diante do corpo da mãe sem tocá-lo – Foram até o quintal chorar pela mãe.	Sexta-feira – Casa de Emilie	>	
Digressão – Pensamento da narradora sobre vida medíocre e vexatória dos filhos inominados – Relação de dependência financeira dos filhos inominados.	Indeterminado – Indeterminado.	-	-
O encontro com Hakim – o odor de Hindié – Encontro da narradora e Hindié – Atmosfera de luto que rodeava a amiga de Emilie – Hindié contou sobre fatos e conversas do velório – Recusa da narradora em velar o corpo de Emilie.	Sexta-feira – casa de Emilie	>	
Digressão – Marcação temporal – Encontro entre Hindié e a narradora na manhã de domingo - Desespero de Hindié.	Domingo – casa de Hindié.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 22 continua centrado em sua maioria, no cronotopo anteriormente discutido, isto é, “Sexta-feira – Casa de Emilie/ Manaus”. A relação interlocutiva, inicialmente, se mantém centrada na narradora inominada e seu irmão inominado, para na

sequência demonstrar ecos da interlocução entre a narradora inominada e Hindié, marcando-se assim um novo cronotopo: “domingo pela manhã – casa de Hindié”.

Assim, pode-se analisar de modo global a relação entre os quadros. Como foi comentado anteriormente, a narração da narradora inominada parece construir dois projetos discursivos paralelos: o primeiro, no qual a narradora sai da casa da mãe biológica e encontra-se com a matriarca, e o segundo, no qual a narradora sai de casa e devido as suas escolhas em adiar o encontro acaba por retornar tarde demais, descobrindo que Emilie já estava morta.

Além disso, como foi comentado, a narradora relata, quase que sequencialmente, os fatos que aconteceram naquela manhã, empreendendo apenas algumas digressões sobre assuntos paralelos ao encontro. Desse modo, a narradora ao seguir a sequência cronológica, quebra progressivamente a expectativa de qualquer encontro com Emilie, marcando internamente o seu fracasso em encontrar-se com a matriarca.

Entretanto, na sequência, ao recuperar fatos que soube no domingo, pela manhã, por Hindié, sobre o fim da vida de Emilie e o dia de sua morte, a narradora reinterpreta os fatos criando um novo sistema valorativo ao desencontro que vinha sendo marcado discursivamente. Assim, enuncia a ocorrência de um certo encontro com a matriarca antes da narradora ter saído da casa da mãe biológica. Dito isso, passa-se ao estudo do capítulo 7.

4.7 CAPÍTULO 7

O Capítulo 7 é narrado por Hindié Conceição, amiga e confidente de Emilie, cuja narração revela, a seu modo, os últimos anos da vida da matriarca, bem como detalhes sobre os seus últimos dias. O Quadro 23 sistematiza os fatos do capítulo, os cronotopos construídos por Hindié, bem como os avanços e recuos da narração.

Quadro 23

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
As flores e telefonemas sobre a morte da matriarca – Os filhos inominados que não falaram com ninguém nem tocaram na mãe.	Manhã da morte de Emilie – Casa de Emilie .		<
Digressão – “lembro que” – Retorno ao passado – Comentários sobre as malcriações dos filhos inominados – tentativa do pai em educa-los – Intervenção de Emilie ao marido – Raiva dos filhos.	Adolescência dos filhos inominados- casa de Emilie.		<

Digressão – Comentário de Hindié sobre a revolta dos filhos de Emilie.	Indeterminado – Indeterminado.	-	-	-
Perseguição dos filhos inominados à Samara – Tentativa do pai em reconciliar os filhos com Samara – Revolta dos filhos com o pai – Tentativa do pai em proteger a filha.	Indeterminado – Indeterminado.	-	>	
Digressão – Inflexibilidade dos irmãos com a irmã – Motivo do ódio: os olhares questionadores da cidade sobre os pecados de Samara – Após a morte do pai fizeram ameaças e não a espancaram por medo de perder o dinheiro da matriarca.	Indeterminado / após a morte do pai – Parisiense.	>		
A gerência da Parisiense feita por Samara – Sustento dos filhos de Emilie – Permanência do segredo do cofre.	Indeterminado – Indeterminado.	-	>	
Digressão – Marcação da interlocução com a narradora – Retorno ao assunto do segredo do cofre – Segredo do cofre e o procedimento de abertura – O que Emilie guardava no cofre.	Dia da morte do marido – Casa de Emilie.	>		<
Digressão – Marido que estava agonizando na casa.	Dia da morte do marido – Casa de Emilie	>		
Abertura do cofre por Hindié – Retorno ao sobrado – Permanência de Emilie ao lado do marido.	Dia da morte do marido – Casa de Emilie	>		
Os filhos inominados firam quietos após a morte do pai – Samara assumiu a loja e aumentou os lucros.	Ano após a morte do pai – Parisiense.	>		
Descrição de Samara – Último encontro com Samara – A soltura das aves que estava no jardim – Descrição de Samara – Entrega de uma sacola à matriarca.	Domingo em que Samara sumiu – Casa de Emilie.	>		
A sacola entregue por Samara - Abertura da sacola na noite de domingo – Desespero de Emilie – Comentários desconexos de Hindié – Sumiço voluntário de Samara – A ausência de Samara.	Domingo em que Samara sumiu – Casa de Emilie.	>		
O aluguel da loja – Venda dos tecidos – a decisão de Emilie em não passar mais pela Parisiense enquanto Samara não retornasse.	Após o sumiço da filha – Parisiense.	>		
Recusa de Emilie em procurar a filha, devido ao fato ocorrido com Emir- Pensamento de que talvez a filha fosse menos infeliz longe de tudo – O abalo de Emilie devido aos dramas familiares.	Após o sumiço da filha – Manaus.			
O afinco de Emilie em limpar o sobrado e fazer reformas – Suas dores repentinas.	Último ano de Emilie – casa de Emilie.	>		
Obstinação em reconciliar os filhos – A tentativa de Emilie em conversar com os	Último ano de Emilie – Casa de Emilie /	>		

filhos sobre o rancor e raiva – Resposta rancorosa de um dos filhos.	Uma semana antes da sua morte – Casa de Emilie.		
Digressão – Fato do encontro com os filhos ter sido o último encontro de Emilie com a vida.	Uma semana antes da sua morte – Casa de Emilie.	>	
Os sonhos de Emilie – Conversas de Hindié e a amiga no jardim – A saudade que tinha de Hakim – A semelhança de Hakim e Emir – Os sonhos com Hakim e Emir – Releitura das cartas enviadas por Hakim.	De terça-feira a quinta-feira – Casa de Emilie.	>	
Emilie estava muito disposta – O sobrado estava impecável: cada objeto estava em seu lugar.	Quinta-feira (véspera da morte) – Casa de Emilie		

Fonte: Autoria Própria (2019).

Assim, pode-se perceber que a narração de Hindié constrói-se em torno dos dramas familiares de Emilie até o dia de sua morte. Desse modo, em função desse projeto discursivo, a narradora intercala vários cronotopos, alternando o dia da morte de Emilie à adolescência dos irmãos inominados, a morte do marido, o sumiço de Samara e a última semana de vida de Emilie.

Dessa maneira, em função do sistema valorativo do enunciado, ou seja, o posicionamento afetivo de Hindié em relação à Emilie, à Samara e a Hakim, percebe-se que a narradora relaciona os problemas familiares como estando sempre vinculados a ações dos filhos inominados que, desde a adolescência, são irrepreensíveis, mantendo um comportamento agressivo e dependente ao mesmo tempo.

Quando fala, por exemplo, sobre Hakim, não menciona o fato de ele ter abandonado a mãe, detendo-se a falar sobre o envio das cartas e as releituras na última semana de vida da matriarca. Percebe-se que, mesmo ausente, mãe mantinha idolatria à imagem do filho, visto que seu primogênito se parecia com seu irmão Emir, cujo suicídio é um trauma na vida de Emilie.

Assim, percebe-se que Hindié tem uma certa empatia com Hakim, evitando comentar qualquer cena que mude seu caráter de bom filho. Outra personagem construída pela narração de Hindié é Samara, no qual o sumiço, em virtude dos sucessivos traumas que sofreu, se justifica e se aceita, mesmo diante da iminente morte de sua mãe e do total abandono nos seus últimos anos. Dito isso, pode-se avançar ao último capítulo do romance.

4.8 CAPÍTULO 8

O oitavo capítulo é contado pela narradora inominada, que fala sobre sua ausência no velório de Emilie e retoma um dos fatos mencionados no capítulo 6 sobre a sua estadia na clínica de repouso. A seguir, no Quadro 24 apresentam-se os fatos da primeira parte do capítulo, os cronotopos, avanços e recuos da narração.

Quadro 24

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Dia do encontro com Hindié – a tristeza de Hindié ao observar a casa de Emilie – Digressão sobre o futuro da casa e do jardim – Despedida no fim da manhã de domingo.	Manhã de domingo – Casa de Hindié .	>	
Digressão – “há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades” (HATOUM, 2008, p. 138).	Indeterminado – indeterminado.	-	-
Digressão – Comentários sobre imagens criadas por Hindié.	Presente – Casa da mãe biológica.	>	
Ligação de Yasmine – Reunião dos familiares no sobrado – Anúncio sobre a vinda de Hakim – Organização do enterro – Sentimento de intimação para comparecer à despedida de Emilie.	Tarde de sexta-feira – Casa da mãe biológica.		<
Acompanhamento do cortejo à distância – Comentários sobre a caridade de Emilie – Descrição das vestimentas de luto.	Fim da sexta-feira – Ruas da cidade até o cemitério.	>	
Digressão – Salto ao presente – Comentário sobre a melancolia das pessoas.	Indeterminado – Indeterminado.	-	-
Observação das mudanças nos rostos das pessoas em função do tempo – Permanência no carro – Retorno à casa de Emilie e encontro com Hakim.	Fim da sexta-feira – ruas da cidade até o cemitério.	>	
Ida ao jazigo de Emilie – Encontro com o coveiro Adamor – Conversa sobre a ida de Hakim ao cemitério naquela manhã-	Sábado pela manhã – Cemitério.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

Como pode-se perceber no Quadro 24, o início do capítulo constrói-se sobre o cronotopo da “sexta-feira – casa de Emilie” e “manhã de sábado – cemitério”. Assim, a narradora inominada, mantendo a sua interlocução com o irmão, constrói seu enunciado dando detalhes sobre a organização do enterro, no qual esteve ausente e o cortejo fúnebre da matriarca, cuja participação foi a distância.

Diante da narração, percebe-se que a narradora inominada demonstra grande dificuldade em encontrar-se com aquele passado que Emilie representa na sua vida.

Conseqüentemente, se ausentou o quanto pôde do contato com Emilie, mesmo após a sua morte. Diante disso, passa-se ao Quadro 25.

Quadro 25

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
Espaçamento gráfico – Marca temporal no presente – Carta do irmão solicitando informações sobre o internamento da irmã na clínica de repouso.	Presente da escrita das cartas – casa da mãe biológica.	>	
Estadia na clínica – Primeiras semanas: sono contínuo– Possível visita da mãe biológica – Espera da mulher por saber quem havia a internado – Acesso de fúria e descontrole antes do internamento.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.		<
A estadia na clínica – Os espaços – Os pacientes, suas histórias e comportamentos repetitivos – Descrição do formato da clínica – Visitas de Miriam, sua amiga – Conversas com os médicos – Invenções de histórias fictícias.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.	>	
Digressão – comentário sobre o distanciamento e a inexistência de emoção da parte dos médicos	Indeterminado – Clínica de repouso.	-	-
Comentários sobre as visitas de Miriam – Os objetos que amiga a levou – Comentário sobre o fato de saber que a mãe biológica iria à Barcelona visitar o irmão – Comentário sobre a relação com a mãe biológica ser um desencontro.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.	>	
Comentários sobre a relação do irmão com a mãe – Comentário de Emilie sobre a impossibilidade da presença da mãe da narradora.	Passado distante – Manaus.		<
Visitas de Miriam – Questionamento da amiga devido à permanência da narradora na clínica – Descrição das mulheres na clínica – Tomada de decisão em fazer a viagem a Manaus.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.	>	
O que fez durante a estadia na clínica: passeios pelo pátio, momentos de solidão – Lembranças sobre o desespero e impaciência pela sobrevivência – Repetitividade da rotina da clínica.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.		<
Os momento de solidão no quarto – Artesanatos – Digressão sobre a loucura das colegas da clínica – Os momentos de insônia e a criação de memórias fictícias.	Antes do retorno a Manaus – Clínica de repouso.	>	
Digressão – Comentários do irmão sobre a falta de comunicação da narradora.	Indeterminado – indeterminado.	-	-

Escrita de um relato, sem gênero e conteúdos variados no qual um tema puxava outro – Destruição do exemplar – Reutilização dos papéis em uma colagem – Reflexão sobre o iminente retorno a Manaus.	Última semana na clínica – Clínica de Repouso.	>	
--	--	---	--

Fonte: Autoria Própria (2019).

Diante do Quadro 25, pode-se perceber que o cronotopo desta parte do capítulo corresponde à “estadia na clínica de repouso – clínica de repouso”, sendo que, essa estadia ocorreu antes da narradora retornar à Manaus. Dito isso, deve-se comentar que a narradora não escolhe falar sobre o tópico da clínica, mas sim, está em um ato responsivo ao seu irmão inominado, que solicitou informações sobre essa questão.

Além disso, ao falar sobre o internamento, acaba por comentar aspectos sobre a relação, ou melhor, a ausência de relação com a mãe biológica. Fato esse que demonstra que o objeto do enunciado “mãe biológica” tem um valor bastante negativo e traumático na vida da narradora inominada.

Ainda cabe destacar que a narradora, durante sua estadia na clínica, empreendeu um processo parecido com o que estabelece em Manaus, isto é, a escrita de um relato, sem um gênero específico, que mesclava vários fatos em uma única página. Nesse sentido, o importante reside no fato que, depois de retornar à Manaus e vivenciar o contato com os familiares e amigos do passado, consegue escrever um novo relato e mantê-lo intacto. Dito isso, pode-se avançar ao último quadro, ou seja, o Quadro 26.

Quadro 26

Fato	Cronotopo	Avanço	Recuo
A chegada a Manaus - “Não desejava desembarcar aqui à luz do dia, [...]” (HATOUM, 2008, p. 146) – As anotações do voo noturno – Sobrevoo da mata – Surgimento das luzes da cidade.	Quinta-feira – Chegada a Manaus	>	
Chegada à casa da mãe biológica – Descrição do espaço do jardim – Decisão em dormir ao ar livre – Descrição das poucas coisas que levou consigo.	Quinta-feira (23h) – Casa da mãe biológica	>	
Solicitação do irmão pelo máximo de detalhes da estadia da narradora naquele espaço da infância.	Indeterminado – Indeterminado.		<
A atividade de relatar ao irmão – “Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa” (HATOUM, 2008, p. 147)	Estadia em Manaus – Manaus.	>	

– Descrição do trabalho exaustivo de ordenar os relatos.			
Dificuldades para a construção do relato – A escolha da mulher em recorrer à sua própria voz para ordenar o material coletado – Objetivo do relato: “Para te revelar [...] que Emilie se foi para sempre” (HATOUM, 2008, p. 148).	Momento da escrita da carta – Manaus.	>	
Recursos utilizados para construir o relato – “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada,” (HATOUM, 2008, p. 148).	Momento da escrita da carta – Manaus.	>	

Fonte: Autoria Própria (2019).

O Quadro 26 finaliza a sistematização do romance *Relato de um certo oriente*. Nesse sentido, percebe-se que o cronotopo marcado pela narradora é a “chegada/estadia da narradora em Manaus – Manaus”, que é o cronotopo da escrita das cartas da mulher ao irmão inominado. Nesse sentido, o fechamento do romance acaba por materializar alguns recursos utilizados, conscientemente, pela narradora para contar ao irmão sobre a morte de Emilie.

Feito esse percurso, isto é, compreendido o enunciado literário por meio dos elementos do gênero do discurso, bem como das categorias de pessoa, espaço e tempo, que contribuíram para interpretação dos cronotopos do romance e da organização do enredo, pode-se passar à compreensão da reação estética de *Relato de um certo oriente*, empreendida no capítulo a seguir.

5. NO ENCONTRO E NO DESENCONTRO - CULPA *VERSUS* INOCÊNCIA

Diante do que foi exposto, percebeu-se que o romance possui várias linhas ou fios narrativos que vão sendo desenrolados paralelamente na narração, mas nem todas possuem desfecho imediato, ou seja, uma resolução positiva ou negativa observável pelo leitor. Muitos dos fios levam o leitor a um nó, cuja continuação é outro fio que se encontra amarrado, forçosamente, ao anterior, sem ter, enfim, relação ou interferência no movimento da sequência dos fatos. Portanto, acabam por desviar a atenção do leitor, fazendo-o percorrer páginas após páginas, sem resolver a situação que vinha sendo proposta.

Assim, várias linhas com desfecho narrativo importante são suspensas ou propostas como meras menções, em um primeiro momento, e são desenvolvidas posteriormente, em capítulos distantes. Cada uma dessas suspensões se caracteriza como sendo o que Vygotsky (1999) denominou de obstáculos ou barreiras, cuja função está relacionada à manutenção da tensão interna, no caso, constrói-se um sistema cuja tensão do leitor é elevada constantemente.

Dessa forma, cabe analisar mais de perto esse sistema de estímulos, a fim de perceber qual a resposta estética a que o leitor da obra é encaminhado, bem como o que isso pode contribuir ao seu desenvolvimento emocional. Para tanto, tomaremos os capítulos 1, 6 e 8, narrados pela narradora inominada, visto que ela é o centro organizador do enunciado.

Portanto, como já foi apresentado, a narradora inominada começa a sua narração, justamente na manhã seguinte a sua chegada à Manaus. Entretanto, não apresenta nenhuma motivação para ali estar. A causa do retorno é resultado de um fato anterior na linha do tempo que será contado ao leitor na antepenúltima página do livro, na qual se narra que, ao fim do período de internação na casa de repouso, ela decidiu retornar a sua terra natal, no intuito de reencontrar-se com Emilie: “desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência” (HATOUM, 2008, p. 146).

Desse modo, é como se o leitor buscasse durante toda a narrativa vários porquês, sem, no entanto, encontrá-los. Isso ocorre devido à relação interlocutiva marcada internamente: a narradora inominada narra para o irmão, que já sabia de toda a motivação que a levou para Manaus, bem como sobre a internação da narradora na clínica, e que esperava, principalmente, informações sobre Manaus e Emilie.

Assim, percebe-se que a narradora inominada seleciona os acontecimentos à narração levando em conta o irmão, o que seria novidade para ele, ou o que seria compreendido por ele. Essa questão do grau de intimidade do irmão já foi analisada por Rezende (2010) e apresentado no capítulo de revisão de literatura. Porém, cabe destacar a função dessa escolha narrativa para o leitor, que desconhece a motivação do retorno, bem como desconhece quem é aquela narradora. Assim, para o leitor, essa escolha cria dificuldades nas quais a sua atenção vai ficando retida ou barrada, fazendo com que ocorra o aumento da tensão do leitor.

Ainda sobre a questão da relação interlocutiva, a narradora inominada, ao iniciar a sua narração no primeiro capítulo e finalizá-la no oitavo, conclui o enunciado dando a possibilidade de resposta, não só ao irmão, mas ao leitor que acompanha o enunciado na sua leitura. Assim, empreende-se a compreensão do enunciado concreto desde o seu início até o seu fim absoluto.

Percebe-se que a narradora inominada inicia a sua narração pelos últimos fatos da sua trajetória, apenas quatro dias antes de se findarem os fatos cronológicos que possuía, visto que, a última marca temporal de fatos ocorridos na narrativa data da segunda-feira, dia no qual Hakim fala com a narradora inominada. Outra consideração relevante é que a narradora inominada começa a escrever a partir da sua chegada à Manaus e escreve apenas durante a sua estadia, naquele lugar da infância.

Essas informações são obtidas pelos índices espaço-temporais marcados na narrativa: “Não quis desembarcar aqui” (HATOUM, 2008, p. 146), marcando sua posição como sujeito enunciativo, que se utilizou de Manaus como espaço da escrita da carta. Em outro trecho, após descrever processos realizados durante a sua estadia, faz a marcação da sua posição no presente, no momento da escrita da carta: “Gravei várias fitas [...], mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas [...]” (HATOUM, 2008, p. 147), marcando o presente como momento da escrita. Portanto, o “aqui-agora” da narradora consiste em Manaus, após todos os encontros e relatos coletados, que consolida o presente da escrita das cartas ao irmão.

Nesse sentido, por meio dos índices de pessoa, espaço e tempo, pode-se obter um mapeamento claro de quem estava falando para quem, em qual momento e em qual lugar. Assim, pode-se compreender, por exemplo, os momentos em que os tópicos eram recuperados em linhas posteriores. Além disso, os indícios espaço-temporais ao materializarem-se no sistema da obra, fornecem pistas para a apreensão dos cronotopos do romance de Milton Hatoum.

Desse modo, percebeu-se que o cronotopo dominante ou englobador do romance é Manaus no presente da narração. Entretanto, há um quebra-cabeças de cronotopos que são recuperados por meio da memória dos narradores e personagens. Desta forma, longas passagens do passado são contadas, mas mantendo a visão de que há um sujeito na primeira pessoa do singular narrando, no presente da enunciação, as suas impressões sobre o seu passado e o passado dos outros: “Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada [...]” (HATOUM, 2008, p. 07); “Lembro que era rejeitada pelas crianças da vizinhança” (HATOUM, 2008, p. 11); “Lembro-me que na penúltima carta quiseste saber quando eu ia deixar a clínica” (HATOUM, 2008, p. 141). Cabe agora, percorrer algumas das linhas para demonstrar o modo peculiar e produtivo no que se refere à reação estética.

No primeiro parágrafo da narrativa, sabe-se que a narradora inominada faz algumas anotações sobre impressões da sua chegada aérea (HATOUM, 2008, p. 07). Essas anotações não são apresentadas no parágrafo, nem mesmo naquele capítulo, visto que esse tópico é interrompido por um salto ao presente, e só retomado na antepenúltima página do romance, no qual a narradora inominada descreve sensações e a paisagem noturna que observou do alto (HATOUM, 2008, p. 146).

Entretanto, essa descrição é antecedida por um tópico bem complexo, isto é, a tomada de decisão da narradora inominada de retornar à Manaus após a longa ausência, que a essa altura, o leitor já sabe que são de quase vinte anos. Assim, cabe destacar que o enunciado sobre as impressões do voo noturno não é gratuito, mas é motivado e corresponde à solicitação do irmão por detalhes de toda a viagem, o que engloba a chegada aérea. Entretanto, a retomada dessa cena na antepenúltima página é internamente relevante e será analisado mais adiante.

Seguindo os fios da narrativa do primeiro capítulo, chega-se a um outro acontecimento importante. Quando estava saindo da casa da mãe biológica, a narradora inominada ouviu o telefone tocar, e ao atender nada escutou, apenas ruídos e interferências (HATOUM, 2008, p. 09-10). Entretanto, esse fato é retomado no capítulo 6, no qual a narradora inominada retoma esse fato e o ressignifica.

No primeiro capítulo há um relativo destaque a essa cena do telefonema, isto é, consiste em um parágrafo dotado de coincidências, que faz com que o leitor prenda a sua atenção e busque estabelecer alguma relação entre o telefonema e os fatos narrados nas páginas seguintes. Entretanto, isso não acontece até o sexto capítulo. A retomada desse

fato faz com que haja um curto-circuito na reação estética do leitor, que na análise do capítulo 6 será melhor desenvolvido.

Levando em consideração que toda a narração foi elaborada após a morte de Emilie e, principalmente, com o entrecruzar das informações que a narradora foi obtendo ao longo dos quatro dias, não é gratuito esse destaque dado ao telefonema; a suspensão desse tópico, bem como a retomada no fim do sexto capítulo. Assim, percebe-se que são elementos fundamentais à reação estética e serão melhor demonstrados na análise do capítulo 6.

Desta forma, a narradora aparentemente suspende, ao final dessa parte do capítulo, a narração sobre a sua ida à casa da mãe adotiva, divagando em ponderações que marcam a relação interlocutiva com o irmão. Desse modo, à atenção do leitor é criada uma dificuldade, ao passo que a narradora inominada resolve sair para encontrar-se com a matriarca, naquela manhã de sexta-feira, suspendendo a narração do fato para rememorar situações de sua infância na família de Emilie.

Portanto, passa-se à análise da segunda parte do primeiro capítulo, cujo início tematiza um fato feliz, um acontecimento da vida de Soraya, o dia em que ela escreveu o nome de Emilie, na capa de Sálua. Entretanto, rapidamente, em um comentário paralelo, a narradora inominada troca de tópico e relata que a menina morreu. A morte de Soraya é um dos tópicos bem desenvolvidos da obra, e também é narrado por Hakim, em um capítulo posterior.

Para analisar esse acontecimento, inicia-se pela primeira menção dele na obra: “Muitos anos depois da morte da filha, numa conversa que tivemos antes de eu deixar Manaus, [...]” (HATOUM, 2008, p. 12). A menção é feita de modo secundário e sem desenvolvimento imediato, visto que na sequência passa a narrar a relação conflituosa dos filhos inomináveis de Emilie com a mãe de Soraya.

A narradora inominada ao começar a narração desta parte do capítulo tem por objetivo, para além de falar sobre sua infância na casa, construir para o leitor o tom emotivo-volitivo que perpassa suas memórias, o que se caracteriza em grande parte por situações complexas e traumáticas, como é o caso do acidente de Soraya Ângela. Consequentemente, percebe-se que o sistema valorativo do enunciado, que se inicia na segunda parte do primeiro capítulo e se finda quando a narradora inominada passa a narração a Hakim, o próximo narrador; é amplamente caracterizado pela dialética entre a culpa e a absolvição.

Retorna-se, assim, aos acontecimentos narrados nesta parte do romance. Após alguns parágrafos, a narradora retoma o tópico da morte: “Não sei se tu te lembrás de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz” (HATOUM, 2008, p. 12). Dito isso, novamente, a narradora fala sobre algo sem relação com a morte, nesse caso, sobre as brincadeiras da menina e do irmão, retornando, logo em seguida, ao cronotopo do dia da morte, para narrar e descrever o que cada um dos familiares fazia, e nesse momento apresenta que ela estava brincando sozinha com Soraya no jardim.

Entretanto, ao falar sobre essa brincadeira, focaliza a boneca, e a narradora inominada afasta-se do cronotopo do acidente e narra uma lembrança feliz associada à menina e seu brinquedo. Após essa lembrança, a narradora acaba por direcionar à narração a Samara, mãe da menina, e em seguida, focaliza o dia do acidente e o seu desespero em buscar pela prima em vão.

Essas cenas entrecruzadas demonstram fatos de carga emocional contraditória, na medida que a morte da menina representa um fato difícil de ser narrado, principalmente, em função da culpa da narradora inominada. À morte, são entrecruzados detalhes e descrições com carga emotiva mais branda, que tiram o foco do acidente e do desespero da menina, mecanismo que funciona como distração à culpa, uma tentativa estilística da narradora para buscar absolvição. Portanto, em função de ela estar sozinha e se tornar culpada por não ter cuidado da menina, a descrição do contexto, no qual os tios que eram adultos estavam dormindo e Emilie estava na feira, suavizam a tensão provocada pela culpa.

Desse modo, a obra utiliza amplamente da sobrecarga da atenção do leitor que, ao mesmo tempo, compreende a complexidade dos fatos principais, e paralelamente acompanha as digressões e desvios da narradora inominada sobre o acidente. Assim, pode-se argumentar que um elevado grau de tensão se mantém armazenado no espectador, durante a leitura.

Avançando-se na narração, encontra-se a descrição de Soraya e suas rotinas. Após essa interrupção, a narradora inominada retorna ao cronotopo do acidente e descreve a aglomeração de pessoas em torno da menina e o fato de ela ter ido chamar Hakim. Novamente, a narradora inominada deixa de focalizar o acidente e muda totalmente de foco, descrevendo e narrando sobre os livros do quarto de Hakim, a convivência de Soraya nos almoços e outros tópicos, retornando apenas na página dezoito a falar sobre o acidente, na mesma parte interrompida anteriormente: “Eu o despertei balançando a rede” (HATOUM, 2008, p. 18).

Diante disso, a narradora inominada, em seu ato localizado e irrepitível de relatar ao irmão os fatos que correspondem a sua vontade de narrar, empreende-o de uma forma peculiar. Logo de início, há a quebra da expectativa do que aconteceu, visto que o leitor sabe previamente sobre a morte da menina, isto é, o significado do fato. Entretanto, ao colocar em jogo o significado do fato, ou seja, a morte da menina, faz com que o leitor percorra a narrativa em busca de um tema, sentidos veiculados a esse fato, chegando a uma culpa, culpados ou reverberações dessa situação. Assim, a narradora inominada, ao dar espaço a essa lembrança, não o faz pela menina, mas por algo que está marcando a sua vida, a culpa de não ter cuidado de Soraya Ângela o suficiente naquela manhã, e ter perdido sua amiga e companheira no trágico acidente.

Nessa confissão, no qual a narradora inominada e o irmão compartilham de muitos segredos, o leitor, como aquele sujeito que está de fora dos fatos, busca por informações e resoluções impossíveis. Portanto, quanto mais o leitor lê, menos sabe em relação ao que esperava saber, visto que grande parte dos fatos narrados, paralelamente ao acidente, não possuem relação direta com o acontecimento, e os poucos fatos sobre ele, acabam por descrever a cena, tirando de certa forma a narratividade que forneceria maior fundamentação à culpa da narradora inominada.

Dito isso, pode se avançar nos fatos da narrativa. Assim, a narradora inominada, segue narrando como acordou Hakim, e descreve a cena do acidente, até o ponto em que fala: “Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância” (HATOUM, 2008, p. 19). Assim, há apenas uma última menção sobre o acidente, por meio de um recorte de uma das cartas do irmão “e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente” (HATOUM, 2008, p. 19). Desse momento em diante, a narradora passa a falar sobre o velório da menina, mas focalizando apenas o irmão, suas roupas e a idolatria das mulheres para com a criança.

Diante disso, percebe-se que a narradora inominada, ao recontar ao irmão sobre o acidente, remove o máximo da sequência dos acontecimentos, na qual levaria o leitor a entender os pormenores que o ocasionaram, mas sim prende-se a descrever cenas, espaços e pessoas que a marcaram naquele momento e continuam reverberando na sua memória. Consequentemente, percebe-se que o conflito da morte não é resolvido internamente na obra, e por esse motivo ele fica em aberto na reação do leitor como algo que não se resolve. Ele é um fato que aconteceu, portanto, findado, mas que pelo modo de apresentação fica presente na apreensão do leitor, pois necessita de muitas outras explicações para ser compreendido e resolvido.

Desse modo, mantém-se a tensão entre as forças propostas pela narradora inominada. Ela não destrói a energia psíquica acumulada, mas deixa o leitor em um estado de tensão e de desorientação. Portanto, pode-se afirmar que ao propor o tópico da morte da menina, instaura-se internamente a tensão entre a culpa da narradora e a superação desse trauma da infância, e como não são resolvidos a curiosidade do leitor é elevada ao máximo. Conseqüentemente, ao finalizar a narração do acidente, ele mantém toda a carga de tensão acumulada, e o seu campo de ânimo, é a tensão resultante da incapacidade da narradora inominada de superar o seu trauma.

Avançando nos fatos, na seqüência, a narradora inominada detém-se a relatar a relação de Soraya e o irmão, brincando no pátio com as formigas, ressaltando que o menino sentiu a falta da amiga. A narração percorre outros momentos da amizade, sempre descrevendo com uma riqueza de detalhes o espaço e as personagens. Entretanto, a narradora, ao falar sobre a cena na qual as crianças brincavam perto do relógio negro, estabelece a ligação de Emilie ao relógio, que não é desenvolvido de imediato, pois a narração volta a focalizar Soraya e seu fascínio pelo objeto.

Assim, um novo tópico é proposto, fixa-se a atenção do leitor na questão do relógio e Emilie, que só será desenvolvida em parágrafos posteriores, quando a narradora inominada conta partes do processo da aquisição do objeto, durante as negociações da Parisiense. Novamente, usa-se o mesmo procedimento, ou seja, outros tópicos vão sendo intercalados à narração sobre a aquisição do relógio. Assim, após quase três páginas, a narradora, ao finalizar o tópico sobre o objeto, pontua: “Sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos” (HATOUM, 2008, p. 25).

A partir desse trecho, a narradora inominada muda totalmente o cronotopo e o tópico: “No momento em que ele desembarcou, Emilie já tinha expirado. Chegou no início da noite de sexta-feira” (HATOUM, 2008, p. 25). Desse modo, o leitor sabe pela primeira vez sobre a morte de Emilie, que aconteceu na sexta-feira, cronotopo da ida da narradora inominada ao encontro com a matriarca. Nesse sentido, a narração instaura a principal contradição emocional da narrativa: a culpa *versus* inocência da narradora. Isso ocorre devido à motivação do retorno à Manaus ser o encontro com Emilie, e a tomada de consciência sobre a sua morte, acaba por inviabilizar um possível encontro, no qual anos de culpa pela ausência poderiam ser resolvidos, inocentando a culpa/sofrimento da narradora inominada.

Na seqüência, a narração focaliza o que Hakim trouxera na sua bagagem. Entretanto, retrocede ao comentar sobre sua esperança de encontrar com a mãe ainda viva,

esperança fomentada por Emílio, que o convocou para retornar urgentemente à Manaus. Assim, a narração avança para o cronotopo do retorno do cemitério, após o enterro da matriarca, que consolida uma atmosfera fúnebre de encontro dos familiares na casa de Emilie.

Desse modo, a narradora inominada detém-se sobre alguns fatos, e após alguns tópicos, faz um comentário: “Por fim, tio Hakim começou a falar [...] sem outra preocupação a não ser manter a voz no ar para que os amigos e o irmão de Emilie não lamentassem a cada segundo o desastre ocorrido no início da manhã” (HATOUM, 2008, p. 26). Consequentemente, aumenta-se a tensão entre o plano de encontro e a possibilidade de um desencontro entre a narradora e Emilie.

Portanto, percebe-se que, ao mesmo tempo, o leitor sente a esperança do encontro, visto que as marcas temporais da partida da narradora inominada correspondem ao amanhecer, bem como a culpa da impossibilidade da narradora, por ter adiado o encontro com a matriarca por tantos anos.

Retornando aos fatos da obra, a narradora inominada continua a relatar aspectos sobre o encontro dos familiares, e alguns parágrafos a seguir, comenta que preferiu se ausentar da casa. Nesse momento, Hakim a encontra no jardim para se despedir, momento esse em que ela manifesta seu interesse por conhecer os segredos de Emilie. O capítulo se finda com uma importante informação para o cronotopo do romance, pois a narradora salienta que eles se encontram no domingo à noite, e, aparentemente, permaneceram durante a madrugada nessa conversa, visto que a narradora comenta que o tio ainda “continuava falando” (HATOUM, 2008, p. 26) na manhã da segunda-feira.

Portanto, com isso se finda o primeiro capítulo da narradora inominada. O leitor sabe pouco sobre ela e sua motivação de estar em Manaus. Sabe apenas que ela saiu muito cedo para encontrar-se com Emilie, mas nada sabe se houve ou não o encontro, pois Emilie morreu naquela manhã de sexta-feira. Portanto, a narradora entrega os quatro capítulos seguintes a outros narradores, ficando como uma espectadora do seu próprio relato, vasculhando os segredos do passado de Emilie.

Após esses quatro capítulos, nos quais muitos segredos e problemas da vida de Emilie são revelados, a narradora inominada retoma a narração de um cronotopo já conhecido pelo leitor: a saída da casa da mãe biológica para encontrar Emilie, sua mãe adotiva. Esse cronotopo havia ficado suspenso desde o fim da primeira parte do primeiro capítulo, isto é, por quase cem páginas. Assim, a narradora começa dando toda esperança de que o encontro aconteceu, dizendo que são apenas quinhentos metros de distância entre

as duas casas. Entretanto, passa a descrever detalhes insignificantes de seu passado, o que faz com que o percurso pareça, na verdade, quase intransponível.

Desta forma, pode-se argumentar em favor de que os dois planos emocionais opostos do romance se constroem a partir do encontro e do desencontro da narradora inominada, isto é, há uma expectativa crescente do leitor de que a narradora realize o encontro com a sua mãe adotiva, a despeito de constantes retardamentos da narração sobre esse acontecimento. Assim, o leitor mantém em mente essa linha, que, ao ser retomada na narração do sexto capítulo, passa novamente a ser o centro da reação estética, isto é, acentua-se o jogo dos planos em torno do encontro e/ou do desencontro iminente.

Portanto, cabe continuar demonstrando essa articulação dos planos. Após uma página de descrição dos espaços da infância, a narradora finalmente conta que chegou ao portão da casa de Emilie. Porém, a casa estava fechada e a narradora inominada, novamente, começa a descrever os espaços, e em seguida atribui a ausência de Emilie em função da ida matinal à feira, mantendo assim a possibilidade do encontro.

Entretanto, a narradora inominada decide por deixar a casa e andar pela cidade, com a intenção de retornar ao meio-dia. Desse modo, sabendo-se que Emilie morreu no início da manhã, a expectativa do encontro seria inviável, pois a narradora inominada retornou apenas ao meio-dia.

Diante dessa decisão, a narradora passa a descrever muito detalhadamente os espaços que percorreu na cidade, bem como seu passeio pelo rio, a cena do fauno, a chegada da tempestade. E quanto mais ela retarda o encontro com Emilie, por meio das sucessivas descrições, mais o leitor se fixa na impossibilidade do encontro. Essa impossibilidade se materializa pela primeira vez, quando a narradora sai da canoa e descreve que o sol estava quase a pino (p. 111). Essa marca espaço-temporal indica algo como a proximidade com o meio-dia, e, aparentemente se finda totalmente a possibilidade de um encontro.

Na sequência, quando a narradora inominada comenta sobre o relógio da igreja marcar uma hora da tarde (p. 119), novamente, não há qualquer esperança sendo depositada no plano do encontro. Essas sutilezas da descrição da narradora, acabam por materializar que o encontro já era impossível quando ela sai da igreja, após encontrar-se com Dorner.

A narradora inominada não persegue de imediato esse fato, mas sim divaga em reflexões sobre o irmão e ela, acabando por revelar um conflito de sua vida, que será descrito em detalhes no último capítulo. Essa menção ao internamento na clínica de

repouso, acaba por instaurar um novo tópicus suspenso, isto é, uma nova busca do leitor por informações, e uma nova tensão, justamente, momentos antes da tensão sobre o encontro/desencontro da narradora se findar totalmente, visto que na sequência a narração passa a focalizar o desencontro físico das personagens.

Desse modo, o leitor acompanha a narradora inominada em sua reflexão sobre a vontade de adiar o encontro com Emilie, percorrendo o caminho mais longo até o sobrado da matriarca. Porém, após isso, ela finalmente chega à cena e se encontra com Hindié vestida de luto, que a impede de entrar na casa onde Emilie já estava morta. Assim, a narração focaliza, brevemente, no sentimento doloroso da narradora inominada, por ter adiado tantas vezes aquele encontro, materializando assim sua culpa pelo abandono da mãe adotiva por quase vinte anos: “Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem” (HATOUM, 2008, p. 122).

Contudo, na sequência, a narradora inominada passa a narrar sobre os últimos anos de vida de Emilie, como se quisesse afastar a ideia da morte da matriarca, bem como desviar o foco de seus próprios sentimentos sobre o desencontro. Nesse sentido, narra vários fatos que soube pela amiga de Emilie, até o ponto em que descreve o modo pelo qual a matriarca foi encontrada no sobrado: enroscada no fio do telefone.

Nesse momento, o tópicus suspenso no primeiro capítulo, o telefonema misterioso e, aparentemente, irrelevante, ao ser retomado, gera um curto-circuito entre os dois planos que vinham sendo articulados, o do encontro e do desencontro: “Lembrei-me assustada de que, de manhãzinha, antes de sair de casa, havia escutado o telefone tocar duas ou três vezes. Talvez tenha sido o último apelo de Emilie, a sua maneira de me encontrar e dizer adeus.” (HATOUM, 2008, p. 124).

A partir da fusão entre os dois planos, cessa a oposição entre o encontro e o desencontro, e o leitor que havia desacreditado totalmente na possibilidade do encontro com Emilie, descobre pela narradora, que embora não pessoalmente e não por meio de trocas verbais ou pedidos de desculpas, a narradora inominada e Emilie tiveram um “certo” encontro. Conseqüentemente, a partir do curto-circuito a reação estética do leitor é uma mistura imbricada de culpa vs. absolvição; elementos indissociáveis que reverberam na mente e na fantasia do leitor, deixando-o em um estado de perturbação emocional.

Desse modo, o decorrer do capítulo apresenta mais alguns fatos daquela trágica manhã: os primeiros socorros a Emilie, a descrição do comportamento dos filhos

inomináveis diante do corpo da mãe, passando, na sequência, a uma descrição bastante meticulosa de Hindié e seu odor peculiar. O fechamento do capítulo apresenta o cronotopo de encontro da narradora inominada com Hindié, que aconteceu no domingo pela manhã.

Assim, pela última vez, a narração é passada a outra narradora, no caso Hindié, a melhor amiga de Emilie. O capítulo percorre vários fatos, principalmente a solidão e a vontade de Emilie de reunir a família. Assim, novamente, detalhes íntimos da vida da matriarca são revelados, os quais avançam até o último dia antes de sua morte, ou seja, a quinta-feira, mesmo dia em que a narradora inominada chegou à Manaus. Desse modo, encerra-se os detalhes e o capítulo.

O capítulo 8 tem início com a narradora inominada voltando à narração, justamente do cronotopo de encontro com Hindié, usando o presente, como se aquele trecho tivesse sido escrito naquela manhã, marcando, principalmente, a dor daquele encontro, devido à perda de Emilie. Isso transcorre na primeira página do capítulo, visto que na sequência há um espaçamento gráfico, e a narradora retorna a falar sobre a sexta-feira à tarde, no qual ocorreu o enterro de Emilie.

Diante disso, a narradora comenta algumas cenas do cortejo, mantendo sempre a sua distância e isolamento, como alguém que se mantém de fora. Após o enterro, comenta sobre o retorno à casa da matriarca e o encontro com Hakim, sem se ater nisso, não repetindo o que já havia narrado no primeiro capítulo. Entretanto, muda de assunto e cronotopo, passando a narrar sobre sua ida ao cemitério no sábado para ver o túmulo de Emilie, porém cabe destacar que se detém em narrar a conversa que teve com o coveiro e sobre o que ele lhe contou da visita de Hakim ao túmulo dos pais.

Consequentemente, a narração perde totalmente o foco da visita ao túmulo de Emilie pela narradora inominada e finaliza-se com uma reflexão sobre religião. Esse recurso já foi revelado pela narradora, quando de seu encontro com Dorner, ou seja, para não falar de si, falaram sobre os outros, visto que conversar é roubar segredos, segredos esses que a narradora inominada quer manter para si: “Conversar era roubar uma crença, violar um segredo do outro. Para quebrar o silêncio e evitar uma revelação, recorriamos ao destino de amigos” (HATOUM, 2008, p. 117).

Assim, mais uma vez, há um espaçamento gráfico e, na sequência, a narradora inominada se mostra no presente da enunciação, para retomar o tópico sobre o internamento na clínica de repouso, que fora suspenso ao final do sexto capítulo. Desse

modo, a narradora inicia demarcando que falará sobre esse assunto, em virtude de uma solicitação do irmão, em uma de suas cartas, enquanto ela ainda estava internada.

Portanto, mostra ao leitor que essa situação problemática, justamente, ao final da obra, tem importância fundamental para a reação estética. Apesar do tópico ser complexo, ele diminui a tensão da culpa da narradora inominada, pois ela não é um sujeito com equilíbrio emocional suficiente para lidar com a realidade. Assim, a culpa pela ausência de quase vinte anos, que antes era atribuída a atitudes de egoísmo da narradora, agora é diluído a seus problemas emocionais, com inúmeras complexidades.

Nesse sentido, a narradora inominada, de maneira relativamente desenvolvida, descreve ao irmão sobre os momentos que passou na clínica de repouso, percorrendo algumas cenas que considera relevantes, reconstruindo de certa forma outro espaço de desencontro, o da mãe biológica com ela, por meio das suas impressões enquanto ainda estava sedada pelos medicamentos. Assim, sabe-se que foi a estadia na casa de repouso que provocou a vontade da narradora inominada em retornar à Manaus.

Diante do tópico do internamento na casa de repouso, a narradora constrói o primeiro conflito com relativo acabamento que possui um desfecho positivo. Isso corrobora com a diminuição da tensão do leitor. Assim, quando a narradora trata sobre seu internamento, a sua estadia, a sua saída e retorno à Manaus, acaba por diminuir a tensão acumulada ao longo do romance. Entretanto, não ocorre a total dissipação da energia acumulada, e o leitor fica com inúmeros conflitos abertos que não podem ser resolvidos pela obra.

Dando sequência à análise do desfecho do romance, a narradora inominada, novamente, muda de cronotopo, passando a descrever as impressões do voo noturno, finalizando a linha suspensa na primeira página do romance, fenômeno já citado no início da análise. Assim, acaba por retirar o foco do seu internamento e, principalmente, do retardamento da sua viagem para encontrar-se com a mãe. Diante disso, sem explicar ou justificar os motivos da ausência de quase vinte anos, a narradora inominada muda totalmente de assunto, passando a descrever minúcias e detalhes do voo e da sua chegada. Portanto, a descrição tem uma função: acaba por dissipar ainda mais a carga de energia acumulada no leitor, por preencher lacunas suspensas no início do romance, que é o fato da narradora inominada ter pernoitado no jardim.

Desse modo, na sequência, a narradora fixa-se no cronotopo da escrita das cartas e finaliza o romance relatando a real motivação da sua carta: “te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre” (HATOUM,

2008, p. 148). Assim, apenas no final, o leitor sabe que a narradora inominada estava engajada em uma atividade de relatar sobre a vida e morte de Emilie.

Entretanto, cabe destacar que a narradora, ao chegar à Manaus possuía outra motivação para escrever ao irmão: “pedias para que eu anotasse tudo que fosse possível: ‘Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados’” (HATOUM, 2008, p. 147). Assim sendo, a narradora inominada esteve a todo tempo encaminhando o leitor para que ele conhecesse Emilie, porém falar sobre ela, envolve um sistema valorativo e axiológico, assim a totalidade do enunciado mergulha nas agruras e sofrimentos da matriarca, bem como da narradora inominada que carrega consigo culpas e sofrimentos irreparáveis.

Para o leitor, parte do abandono de Emilie e seu sofrimento é compreendido como culpa daqueles que partiram e não voltaram. A história de Hakim é a mesma da narradora inominada, porém mais trágica, pois é a história de um desencontro provocado por seu autoexílio. Desse modo, a obra articula dois planos: o plano do encontro e o plano do desencontro. A cada um desses planos está associado um estado de ânimo que será desenvolvido ao longo da narrativa. Ao plano do encontro está associado um sentimento de inocência ou absolvição da culpa pela ausência, a uma resolução positiva e libertadora da narradora inominada.

Entretanto, como se demonstrou, a todo momento que se busca pelo encontro, vão se diminuindo as possibilidades de sua efetiva realização, e assim a tensão do leitor acaba por ser fixada sobre a morte de Emilie e a possibilidade do desencontro vai crescendo sintomaticamente. Portanto, ao plano do desencontro está associado a culpa da narradora pela ausência e fracasso em sua tentativa de reconciliar um passado perdido com o presente impossível, fracasso esse marcado até o último instante da luta entre os planos opostos.

Assim, quando a narradora encaminha-se ao clímax do romance, no qual as possibilidades de um encontro físico, trocas verbais e pedidos de desculpas são totalmente impossíveis, e quando a esperança do encontro cai praticamente a zero, a narradora retoma uma linha suspensa no início da narrativa, fechando o curto-circuito com o trecho do telefonema, anunciando que para ela o telefonema constitui-se como um “certo” encontro, uma tentativa de Emilie, mas que ao ser apresentada pela narradora, funciona como uma faísca que provoca a explosão da energia acumulada entre os dois planos.

Conseqüentemente, a tensão do leitor que está elevada, erigida em torno da luta entre o encontro e o desencontro, entra em combustão, uma explosão na qual o leitor passa a sentir, ao mesmo tempo, e de forma intensa, um sentimento paradoxal entre a

culpa pela ausência e o sentimento de absolvição da narradora, por um encontro que foi, ao mesmo tempo, desencontro. Assim, esse estado emocional do leitor não é nem apenas culpa e sofrimento, mas também não se constitui como uma purificação da narradora inominada.

Diante da análise da reação estética em *Relato de um certo Oriente*, pode-se perceber que a obra articula complexamente os planos opostos, mantendo aparente a vontade e a expectativa pelo encontro em constante luta com possibilidade do desencontro. Assim, a narradora inominada, que parece se colocar como espectadora dos fatos que ela mesma executou, encaminha o leitor meticulosamente a sentir a sua culpa pela ausência e pelo fracasso do encontro impossível, culpa essa que passa a ser a sentida pelo leitor, que se misturam com as culpas da sua própria vida, ao mesmo tempo que o leva a sentir a sua absolvição, isto é, a sua inocência pela ausência e abandono da mãe, inocência essa que passa a ser do leitor, que se constitui em uma amálgama com a própria absolvição do leitor.

Assim sendo, para além de *Relato de um certo Oriente* ser um romance que prende o leitor em uma narrativa envolvente sobre os dramas familiares, percebe-se que é uma narrativa que complexifica as emoções, eleva ao limite a incapacidade do ser humano de alcançar uma estabilidade emocional, antes de encaminhar o leitor ao entendimento de seus sentimentos, promovendo certa habilidade de lidar com essas dificuldades. Também, eleva a tensão do leitor ao limite na luta entre os planos e, no curto-circuito, o faz sentir a culpa das escolhas da narradora, e na mesma proporção sua inocência diante deste “certo” encontro do telefonema. Desse modo, a obra reverbera na experiência do leitor, esperando as respostas dele, bem como às soluções da sua vida que podem, enfim, ainda serem resolvidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso do presente trabalho, cabe retomar o objetivo geral da pesquisa, ou seja, analisar a reação estética peculiar a *Relato de um certo Oriente*. Assim, com base nesse objetivo, no capítulo de metodologia, situou-se o trabalho dentro da Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Sociedade, e na Linha de Pesquisa: Linguagem, Educação e Trabalho, para, em seguida, apresentar o *corpus* da pesquisa, isto é, o romance *Relato de um certo Oriente*, o modo pelo qual foi elaborada a revisão de literatura, o método objetivamente-analítico, bem como o procedimento de mapeamento do *corpus* para a produção dos dados.

No capítulo de revisão de literatura, foram apresentados aspectos sobre a vida de Milton Hatoum, bem como sobre sua atividade de escritor. Assim, percebeu-se que a biografia do autor está marcada pelo entrecruzar de culturas, árabe e brasileira, como também por partidas para fora de Manaus e do Brasil, que caracterizam um exílio particular. Além disso, sobre o trabalho do escritor, percebeu-se, por meio dos enunciados de Milton Hatoum, que ele demonstra consciência sobre os seus processos criativos e escolhas literárias, bem como recorta acontecimentos de sua vida e os remodela para compor suas obras, demonstrando relações entre sua biografia e seus escritos.

No mesmo capítulo, foram apresentados, de modo pontual, os principais estudos que analisaram *Relato de um certo Oriente*. Para melhor compreender e apresentar os trabalhos, optou-se por organizá-los nas seguintes categorias: questões sobre a Amazônia; questões sobre a estrutura da narrativa; questões sobre identidade; e, questões sobre tradução. Percebeu-se, assim, que a obra já foi analisada amplamente, tanto por aspectos de sua fábula, ou seja, os fatos recortados da realidade que compõem a obra, como pelo seu enredo, isto é, o modo como são apresentados os fatos na linha do tempo. Entretanto, a inter-relação entre fábula e enredo, a fim de perceber qual é o efeito emocional provocado no leitor, ainda não foi analisado ou sequer questionado por qualquer estudo. Sendo assim, percebeu-se o ineditismo do presente trabalho.

Além disso, no capítulo de fundamentação teórica foram apresentados os aportes teóricos das três disciplinas: Linguística, Literatura e Psicologia, utilizados para sustentar a análise. Nesse sentido, foram apresentados e discutidos os estudos de Vygotsky (1999), sobre a Psicologia da Arte; Bakhtin (2014; 2016), sobre os gêneros do discurso e cronotopos do romance; Benveniste (2005; 2006), Fiorin (2016) e Lima (2010), sobre as categorias de pessoa, espaço e tempo.

Com base na abordagem teórico-metodológica adotada, apresentaram-se no quarto capítulo os dados obtidos a partir do mapeamento da obra. Desse modo, buscou-se apresentar o sistema de estímulos da obra, ou seja, foram sistematizados em quadros os principais fatos da narrativa, o cronotopo a que os fatos pertenciam, e se representavam avanço ou recuo na linha do tempo. Assim, pode-se perceber a relação responsiva dos enunciados dos narradores ao longo da narrativa, bem como a construção de sentidos que esses enunciados encaminhavam. Portanto, percebeu-se que o modo como a narradora inominada apresenta os fatos, que escolheu para contar ao irmão, é bastante peculiar.

Desse modo, percebeu-se que a narradora inominada iniciou a narração por fatos ocorridos quatro dias antes do seu relato ser elaborado/finado, ou seja, iniciou contando sobre fatos que ocorreram em um passado próximo ao da escrita da carta ao irmão, que aconteceu em Manaus, no presente da enunciação. Entretanto, embora esse presente fique marcado em vários momentos, os fatos recortados à narração consistem em memórias da narradora inominada, de Hakim, de Dorner, do pai de Hakim e de Hindié, e tematizam em sua maioria detalhes e segredos da vida de Emilie, que por vezes são traumáticos.

Diante disso, caso os fatos fossem organizados em linha cronológica, ter-se-ia, basicamente, um relato da vida e morte de Emilie, a matriarca de uma família libanesa que passou sua vida buscando conciliar os problemas da família, sem, no entanto, conseguir obter sucesso, pois Hakim, o filho mais velho, partiu muito cedo de casa e nunca mais voltou, passando a trocar apenas correspondências fotográficas com a mãe; Samara, que engravidou na adolescência e sofreu durante anos a exclusão dentro da família, decidiu-se por sumir, sem deixar notícias de seu paradeiro, não retornando nem em função da morte da mãe; os dois filhos inominados, que sempre dependeram financeiramente da mãe e, embora tenham permanecido relativamente próximos a ela, a humilharam até a penúltima semana de vida. Os filhos adotivos, do mesmo modo que Hakim, partiram para longe, um estava em Barcelona e a outra em São Paulo, e não retornaram para rever a mãe, sendo que a única que buscou retornar o fez em função do seu internamento em uma clínica de repouso, e ainda assim, ao chegar à Manaus, adiou tanto suas ações, que perdeu a última chance de reencontrar a mãe adotiva.

Assim, o objeto do enunciado seria Emilie, a vida conflituosa e a sua morte triste e solitária. Entretanto, ao elaborar esses mesmos fatos em uma confusão cronotópica, alternando, constantemente, entre cronotopos e fatos distintos, breves narrações e descrições detalhadas, a narradora inominada acaba por consolidar um certo relato íntimo, marcado pelas suas próprias agruras, sofrimentos e culpas. Assim, quando fornece ao

leitor circunstâncias fragmentadas da sua infância e fase adulta, acaba, ao mesmo tempo, demonstrando a sua incapacidade de reconciliar seus próprios conflitos.

Com base nas análises dos quadros, isto é, da compreensão do todo do enunciado, pode-se empreender a análise da reação estética macro em *Relato de um certo Oriente*, isto é, o efeito emocional a que o leitor é encaminhado por meio da obra. Assim, ao compreender quais eram os fatos da narrativa e o modo como eles eram apresentados ao leitor, percebeu-se que alguns assuntos, que possuíam íntima relação com a narradora inominada, eram suspensos ou adiados, por curtos ou longos períodos, e retomados em momentos posteriores da narração.

Diante disso, ao perseguir esses fatos suspensos ou adiados, percebeu-se que nem sempre eram retomados, isto é, não encaminhavam a um desfecho. Por vezes, a narradora inominada contava o desfecho da cena antes das ações que o desencadearam, invertendo a sequência cronológica. Além disso, percebeu-se que, quando seguia narrando fato a fato até o desfecho, chegava-se a um fim negativo. Desta forma, cabe retomar o ponto fundamental da macro reação estética.

A narradora inominada, ao iniciar a narrativa, comenta sobre Emilie e sua vinda para encontrar-se com a matriarca. A sua vontade de encontrar-se com a mãe adotiva instaura o plano do encontro. Entretanto, a suspensão, desvio e adiamento da narração desse tópico, e ainda o fato da morte de Emilie, acabam por criar o plano contraditório, ou seja, o plano do desencontro. Assim, a narradora inominada sustenta durante quase todo o romance esses dois planos, mantendo em constante enfrentamento o sentimento de inocência/absolvição do encontro e o sentimento de culpa advindo da incapacidade de conseguir rever a mãe após quase vinte anos.

Desse modo, a tensão do leitor é elevada ao máximo, e quando não há mais a possibilidade de um encontro físico, de trocas verbais, de pedidos de desculpas, porque Emilie está morta, a narradora retoma uma das linhas suspensas no primeiro capítulo e funde os dois planos em um curto-circuito. Conseqüentemente, a reação estética do leitor passa a ser uma só: sente a culpa da narradora advindo desse desencontro físico, ao mesmo tempo que sente o sentimento da absolvição da narradora devido à ocorrência de um “certo” encontro por meio de um telefonema no início da manhã.

Portanto, pode-se afirmar que a narradora inominada encaminha o leitor a um estado emocional bastante peculiar, a culpa vs inocência, que eram apenas dela, passam a reverberar na reação estética do leitor, e ser vivenciada com relação às próprias experiências, momentos de fracassos e culpas vs momentos de inocência e absolvição.

Desse modo, ao fazer o leitor mergulhar em um estado emocional tão peculiar e demasiado paradoxal, faz com que ele se desenvolva emocionalmente no que se refere a entender e lidar com esses sentimentos, sentir por meio de um processo mental ficcional a culpa vs inocência é mais fácil do que lidar/vivenciar na vida real. Portanto, por meio desse processo emocional, articulado pela obra de arte, o leitor pode refletir e repensar aspectos que permeiam a sua vida melhorando suas habilidades emocionais, o seu sentir e o que está relacionado a esse sentimento.

A título de conclusão, com base no estudo da macroestrutura da reação estética em *Relato de um certo Oriente*, pode-se perceber que há uma complexa rede de micro curtos-circuitos internamente articulados. Esses foram percebidos nos resultados da pesquisa e compreendidos como fundamentais para se atingir o efeito emocional da macroestrutura. Entretanto, cabe propor a título de futuros estudos que esses micro curtos-circuitos podem, dentro de seus cronotopos, articular microplanos contraditórios, com cargas emocionais distintas daquelas da macroestrutura, que por sua vez tornam ainda mais complexa e multifacetada a reação estética em *Relato de um certo Oriente*.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 28, p. 125-140, 2006, p. 125-140. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127091010>> Acesso em: 20 jan. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail et al. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini 7.ed. São Paulo; Hucitec, 2014. p. 211- 362.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas a edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016. 176p.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- _____ **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- BIRMAN, Daniela. Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 157-190, 2017. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/185> > Acesso em: 25 mar. 2019.
- BRAGA, Joyce Silva. O pathos do exílio no escritor Milton Hatoum. **Círculo fluminense de estudos filológicos e linguísticos. Cadernos do CNLF**, v. 17, n. 05. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/53.pdf> Acesso em: 25 fev. 2019.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da Memória na Ficção De Milton Hatoum. Letras nº 26 – **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**. 2003 p. 11- 18 Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11876/7303>> Acesso em: 20 jan. 2019.
- FIDELIS, Ana Cláudia. **Entre Orientes-Viagens e memórias; A narrativa Relato de um certo Oriente de Milton Hatoum**. 1998. 147f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270343>> Acesso em: 20 jan. 2019.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoas, espaço e tempo** 3.ed. –São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FRANCISCO, Denis Leandro. 10 passeios pelos bosques da ficção–Entrevista concedida por Milton Hatoum a Denis Leandro Francisco. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 24, n. 33, p. 355-361, 2004. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6693>> Acesso em: 20 fev. 2019.
- FRISENE, Patrícia Dias Reis; CAMARGO, Diva Cardoso de. Análise de marcadores culturais no par de obras Relato de um certo Oriente e The Tree of the Seventh Heaven.

Entretextos, p. 55-68, 2010. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/5487> > Acesso em: 20 fev. 2019.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

IEGELSKI, Franciele. Raduan e Hatoum em contraponto. **Revista entre Livros**

Árabes. 2007. p. 82-85. Disponível em: <

https://www.icarabe.org/sites/default/files/pdfs/aula_11_-_anexo_1.pdf> Acesso em: 20 fev. 2019.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. Apontamentos sobre Um Certo Oriente. **Revista.doc, Ano X, nº 7, p. 23-36. jan. a jun. 2009** Disponível em: < http://www.revistapontodoc.com/7_kelvinsk.pdf > Acesso em: 25 mar. 2019.

LEÃO, Allison. Representações do intelectual em Relato de um certo Oriente. **ALETRIA: revista de estudos de literatura**, v. 16, n. 2, p. 158-167, 1998. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1413/1511>> Acesso em: 20 jan. 2019.

LIMA, Anselmo Pereira. **Visitas técnicas: interação escola-empresa**, Curitiba, Editora CRV, 2010.

PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. **A Nova Amazônia dos Romances Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. XII Congresso

Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1012-1.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2019.

PEREIRA, André Luis Mitidieri. Disseminações de orientes no romance de Milton Hatoum. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 83-92, setembro, 2006. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/617> > Acesso em: 20 fev. 2019.

REZENDE, Renato Cabral, CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. A cordialidade em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum. **Via Litterae - Revista de Linguística e Teoria Literária**. Anápolis. v. 5, n. 1, jan./jun. 2013. p. 239-256. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/2602>> Acesso em: 25 jan. 2019.

REZENDE, Renato Cabral. **Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum**. 2010. 182f. Tese (doutorado em Linguística) —Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: < <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9187> > Acesso: 22 jan. 2019.

SANTOS, Lidia. Milton Hatoum e os seringueiros: o contemporâneo cosmopolitismo amazônico. **Revista Iberoamericana**, v. 76, n. 230, p. 169-186, 2010. Disponível em: <<https://revista->

iberamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6654/6830>
Acesso em: 28 jan. 2019.

SOUSA, Germana. Entre o cedro e a seringueira: certos relatos de Milton Hatoum. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 14, p. 23-37, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/8299>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. **Milton Hatoum: Itinerário para um certo relato**. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

TRINDADE, Maria de Nazaré Barreto. Identidade feminina no Relato de um certo Oriente1. **Revista Investigações** v. 25, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1531>> Acesso em: 22 mar. 2019.

VIOTTO, Estrela Dalva Amoedo. Escravas fiéis: a construção da personagem serviçal doméstica na narrativa de Milton Hatoum. **3º Simpósio de Literatura Brasileira Contemporânea**, 2012. Disponível em:
<http://www.gepec.unir.br/anais/htdocs/pdf/Resumo_ESCRAVASFIEIS-ACONSTRUCAODAPERSONAGEMSERVICALDOMESTICA.pdf> Acesso em: 20 fev. 2019.

VYGOTSKY, Liev Semionovich. **Psicologia da Arte**. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.