

UMA PROPOSTA DE LEITURA ACERCA DOS DOIS PARÁGRAFOS INICIAIS DO *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

Paulo César Silva de Oliveira
Universidade Iguazu

RESUMO: Estudo crítico-analítico dos dois parágrafos iniciais do *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, com base em algumas das teorias oriundas da Estética da Recepção, da obra de Mikhail Bakhtin e da narratologia de Gérard Genette.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção. Crítica. Análise. Teoria.

Este trabalho tem por finalidade estabelecer uma leitura dos dois primeiros parágrafos do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e é dirigido aos alunos de graduação em Letras, da Universidade Iguazu, na disciplina Teoria da Literatura, embora possa ser lido como uma proposta geral de leitura como ativação das competências linguísticas e crítico-literárias do leitor. Abaixo, reproduziremos os dois parágrafos iniciais do *Relato de um certo Oriente* para em seguida proceder à sua leitura, passo a passo, oração a oração:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua.

A mulher se aproximou de mim e, sem dizer uma palavra, afastou com o pé uma boneca de pano que estava entre o alforje e o meu rosto; depois continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta, enquanto a criança apanhava o corpo de pano e, correndo em ziguezague, alcançava o interior da casa. Eu procurava reconhecer o rosto daquele mulher. Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado. Disse-lhe quem eu era, quando tinha chegado, e perguntei o nome dela.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança.

A frase inicial do *Relato*¹ nos lança de imediato na temporalidade, característica de todo romance. Romance é tempo e a narrativa se abre com o advérbio 'quando', seguido do verbo no pretérito perfeito, 'abri'. Mais do que isso, a frase já nos dá informações precisas do processo de construção de toda narrativa. A primeira delas diz respeito ao sujeito que narra. Para entendermos a natureza deste 'ser-narrador' é preciso ir até o ponto final do romance. Como estamos no início da jornada que nos leva a ele, nos cabe falar do texto que temos em mãos. Ele nos dá conta de um 'eu', expresso pela pessoa do verbo ('abri') e a este 'eu' chamamos de *narrador*. O narrador é uma das entidades ficcionais que se particularizam por conta de sua função no processo narrativo. No texto do *Relato*, o narrador assume a forma de um 'eu', com características várias e complexas, as quais só desvendaremos no decorrer da leitura. A esse narrador, designamos o nome de *narrador homodiegético*, de acordo com a nomenclatura de Gérard Genette.² Se considerarmos a *diegese*, termo usado na teoria da narrativa para designar eventos narrados, ou a estória, propriamente dita, veremos que o termo homodiegético situa um tipo de narrador, aquele que está dentro da história narrada. Àquele outro tipo de narrador, situado fora da estória, Genette o chamará de *heterodiegético*. No *Relato*, portanto, há um narrador homodiegético e logo saberemos adiante tratar-se de uma mulher, filha adotiva da personagem central da trama, Emilie, que a considera, entretanto, neta. Essa narradora homodiegética funda a narrativa do *Relato*, mas saberemos adiante que haverá vários outros narradores que com ela se revezam na trama para contar a história de uma família radicada em Manaus. Por ora, é importante notar que, para dar as primeiras informações ao leitor, a frase inicial se vale de vários recursos expressivos que nos situam já de antemão em uma infinidade de lugares. Prosseguindo a análise, somos informados de que esta narradora homodiegética é uma personagem que testemunha a história, sem ser dela o centro. Fosse ela a personagem principal, relatando sua história, a classificaríamos de narrador autodiegético.

A história, ao ser relatada, já nos insere em uma temporalidade que denota um movimento em curso. Somos lançados, já na primeira frase, na ação. É o que chamamos de *in media res*, isto é, no meio da ação. Para entendermos essa relação entre o tempo diegético (calendário, datas, partes do dia, estações do ano, anos, duração da narrativa – curta, longa, média – ou quaisquer referências temporais etc.) e a sucessão temporal no discurso narrativo, precisamos compreender

¹ As referências a esses fragmentos se encontram em HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 9-10.

² GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

aquilo que Genette chama de *anacronia*. Já aludimos a um tipo de anacronia, muito própria da tradição épica greco-latina, que é a narrativa que se inicia em um momento já adiantado da história, ou, retomando o termo: *in media res*. Há ainda a possibilidade do discurso principiar com o encerramento do tempo diegético, ou seja, adiantando ao leitor o fim da história narrada, o que chamamos de *in ultima res*. Entretanto, tanto a narrativa *in media res* como em *ultima res* acabam por retomar as situações discursivas do passado, para complementar o conjunto de informações necessárias ao leitor. Obviamente, este leitor pode ser conduzido a armadilhas, a enganos, leituras equivocadas, especialmente no romance contemporâneo, o qual brinca a todo instante com as certezas do leitor; este deve acionar ao máximo sua competência de leitura. Mas, voltando à questão das anacronias, veremos que, frequentemente ocorre um retorno do discurso a eventos do passado, seja para elucidar algo ainda nebuloso para a compreensão do leitor, seja para confundi-lo ainda mais, como já dissemos, ou mesmo para dar alguma pista sobre o que ocorre no presente ou ocorrerá no futuro. Esse recurso, comumente chamado de *flash-back*, nós também o classificaremos como *analepse*, ainda segundo Genette. Este recurso é de vital importância em *O Guarani*, de José de Alencar, por exemplo. Lembremo-nos da personagem Loredano. Saberemos, a certa altura do romance que Loredano, o anti-herói da trama, possuía um passado nebuloso, que o conduz da virtude ao vício; da moral religiosa ao pensamento ímpio; o impele à ambição e ao crime. O recurso à *analepse* é fundamental para que tenhamos um quadro psicológico, moral e social das condições que tornaram Loredano um criminoso. Outras vezes, a narrativa pode antecipar ao leitor algo que efetivamente ocorrerá adiante. Esse recurso, o chamaremos de *prolepse*. Machado de Assis o utilizou de forma bastante sistemática e inovadora na chamada segunda fase de sua obra e, muito especialmente, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Quando retrata o possível flagrante de adultério entre Virgília e Brás Cubas, por parte do marido Lobo Neves, o narrador interfere para dizer ao leitor que nada de grave acontecerá e não se manchará aquelas páginas com um pingote de sangue, adiantando o que logo em seguida a narrativa confirmará.

Além das anacronias, podemos perceber na leitura da frase do *Relato*, em questão, que o plano da narrativa obedecerá a uma sequência de eventos ocorrendo em conjunto com a ação. Ou seja, o tempo da diegese está em homologia (sintonia) com o tempo narrativo. A isso chamaremos *isocronia*. Outras vezes, porém, a memória interferirá, levando a narrativa a outros tempos e lugares, estabelecendo uma diferença entre o tempo da diegese e o tempo narrativo. É o

que chamaremos de *anisocronia*. Portanto, as isocronias estabelecem uma homologia (ainda que relativa) entre o tempo diegético e o tempo narrativo, enquanto as anisocronias são diferenças entre os dois tempos. Há, ainda, uma espécie importante de anisocronia, que causa um lapso, um *gap* narrativo, um vazio na narrativa, algo não é explicado e que deixa o leitor em suspenso quanto a fatos determinados e não elucidados. São as famosas elipses.

Falemos, finalmente, no que se refere à diegese, de duas distinções feitas por Georg Lukács em sua *A teoria do romance*: entre romance fechado e romance aberto. No primeiro caso, a diegese é claramente delimitada. Chamamos este de romance com princípio, meio e fim, embora saibamos o quanto, no plano da enunciação e do enunciado, estas delimitações são problemáticas. No caso do romance fechado, o romancista apresenta os personagens, a história, os acontecimentos no plano narrativo através de sequências metodicamente encadeadas, conduzindo o leitor a um epílogo. Vítor Manuel de Aguiar e Silva³ aponta o romance policial como exemplo de diegese fechada. Já outros romances, como veremos, no caso do *Relato*, apresentam-se como abertos, exigindo do leitor, por vezes, alta dose de concentração, paciência e determinação para formar uma ideia dos eventos que a diegese coordena. A desilusão com um final aberto, no qual não se resolve o principal ou os principais conflitos, também é um efeito deste tipo de narrativa romanesca.

Voltando à frase inicial, para encerrarmos esta primeira abordagem, percebemos que, além de todas as informações necessárias para traçarmos um começo de leitura, a narradora homodiegética, lembremos, introduz mais duas figuras: uma mulher e uma criança. Saberemos ainda que o estado mental da narradora é de confusão, pois acabara de acordar ('Quando abri os olhos'); o que ela vê não são imagens nítidas ('vultos') e os contornos dessas imagens apontam para a mulher e a criança quase como que inseridas em seu sonho.

Passemos à oração seguinte:

As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida.

Em relação ao que dissemos no fechamento do parágrafo anterior, percebemos que há uma tentativa por parte da narradora de estabelecer para seu interlocutor o estado de confusão mental

³ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

em que se encontra. Precisamos, então, estabelecer algumas questões. Quem narra? Já dissemos que é uma personagem, mulher, homodiegética, e faz parte da trama discursiva como testemunha de uma determinada história. Precisamos ainda descobrir para quem ela narra. Não teremos essa informação nas duas páginas que nos servem nesta análise. Só o saberemos mais adiante, na página 12, em que a narradora assim se dirige a seu suposto interlocutor: "Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona (...)." ⁴ Novamente, o verbo 'estarias' denota a presença de um 'tu' da escrita e essa relação entre esse 'eu', narrador homodiegético e aquele 'tu' estabelece uma outra figura do discurso, o *narratário*. Da mesma forma que o narrador, o narratário pode estar pressuposto na narrativa, como neste caso, sendo portanto, *narratário intradiegético*. Mas pode este narratário não ser pressuposto e, da mesma forma com que o narrador heterodiegético se mostra na história narrada, este tipo de narratário também não é mencionado diretamente (podendo mesmo ser identificado com o leitor, um leitor virtual, embora, como veremos, não seja um leitor qualquer, e sim requerido pelo tecto). Nós o chamaremos de narratário extradiegético, conforme termo cunhado por Genette. O narratário seria, portanto o destinatário ou receptor ficcional do texto narrativo e, no caso do trecho em análise relativo ao *Relato*, ele é o irmão da narradora, o 'tu' a quem ela se refere no exemplo dado.

Retornado à oração em análise, dizíamos que, ao narrar ao leitor o estado de confusão mental em que se encontra, a narradora estabelece uma homologia estrutural entre aquele estado mental e sua representação. Como toda narrativa só representa por meio de palavras, através de um jogo, diremos que o jogo ficcional apresentado ao leitor precisa ser decodificado. Ou seja, faz-se necessário retomar os conceitos de código e convenção, que são escolhas e instituição de algo em detrimento de outro. Vejamos. A técnica adotada pela narradora é a da confusão entre a cronologia e os planos temporais e ela faz, nesta escolha, uso de recursos estilísticos específicos. Ela se utiliza do *monólogo interior*, bem exemplificado pela confusão da cronologia e dos planos narrativos, e a escolha dos sintagmas vão inserindo o leitor neste universo conturbado da memória. Diremos, sem precipitação, que o que lemos é um discurso da memória e, como sabemos, a memória não nos oferece uma ordenação de fatos, sentimentos e acontecimentos. A memória nos chega de forma caótica e a representação deste caos pela memória se dá na fragmentação e nas anisocronias que são estabelecidas no monólogo interior. A leitura das duas páginas-modelo comprovará o que dissemos. Por ora, atentemos para os recursos utilizados pela

⁴ HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 12.

narradora. Os sintagmas predominantes nos dão conta de um campo semântico ligado à ideia de instabilidade dos sentidos. A mulher e a criança são descritas como 'figuras'; a manhã, pela 'claridade indecisa', 'nublada'; a narradora passou uma noite mal dormida, ainda se encontra com sono e cansada e o que reflete mimetiza este estado de confusão. Conforme dissemos, cabe ao leitor – que, antes de sabermos a quem a narradora se dirige, funciona como uma espécie de 'narratário provisório' – identificar os signos deste atordoamento e fazer as interrogações iniciais: quem narra? Para quem narra? O que narra ou irá narrar? Por que narra? Essas questões dizem respeito às relações que o narrador mantém com o universo diegético e com o narratário e constituem talvez o elemento mais importante da estrutura romanesca, que é a *focalização*, ou *foco narrativo*. Estes dizem respeito ao ponto de vista adotado e isso já denota um problema central da obra romanesca, bem apontado por Vítor Manuel:

(...) o romancista procura autenticar, com a chancela da veracidade, a sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização, tentando escamotear a realidade inelutável de que todo o romance tem de constituir uma "obra de má fé", quer dizer, sujeita a convenções e artifícios.⁵

Assim, separamos a figura do autor – esta entidade problemática, da qual não trataremos neste momento – do narrador, que adota um ponto de vista, e isso diz respeito ao foco narrativo; por meio dele, o autor-modelo constrói uma linguagem artificial, regida por convenções, nos remetendo a dois elementos distintos e facilmente confundidos: o modo e a voz adotados pelas narrativas. O modo diz respeito ao personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa, enquanto que a voz diz respeito a quem seja o narrador, quem fala. Seguindo a linha de leitura de Genette, haverá dois tipos de focalização: *focalização heterodiegética* e *focalização homodiegética*. No texto em análise, importa a focalização homodiegética.⁶ Neste caso, a narradora será agente; não coincide com o herói, mas dele sabe ou com ele se relacionou, sendo portanto, seu coadjuvante (chama Genette de autodiegética esse tipo de focalização). Já no romance de focalização heterodiegética, a instância narrativa não está manifesta, ela se dissimula, não se apresenta como personagem, como no caso da focalização homodiegética. Na oração em análise, vemos o quanto a focalização será importante para entendermos o que se passa no interior da personagem, que se revela na medida em que narra e nos descortina o mundo que vê,

⁵ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973, p. 320.

ao mesmo tempo que nos fornece pistas sobre seu mundo interior. Classifiquemos isso como *focalização interna*, em oposição à *focalização externa*. A primeira está ligada ao que passa no interior da personagem; a segunda, concentra-se na descrição das personagens, preocupando-se menos, ou em nenhum momento, com suas motivações psicológicas ou subjetivas. No nível formal da construção deste universo, a linguagem operada confirma (conforme já vimos) a recorrência da narradora a seu estado mental. Entretanto, se lermos com atenção a segunda oração, perceberemos que, ao lado deste estado mental, há uma série de indícios externos a nos auxiliar a perceber certos fatos da exterioridade, ligados à própria representação da realidade que se desenrola, a despeito do relato da interioridade da personagem. Sabemos que há um indicador temporal (é de manhã); nos damos conta de certas condições climáticas (está nublado); de que é bem cedo (a claridade indecisa da manhã) e isso também se refere aos índices externos, nos informando acerca de uma tentativa de recriação do real pela ficção. Conforme adentramos na narrativa, este universo se amplia. Vejamos:

Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa.

Ao criar uma narrativa ficcional, todo autor se relaciona com um espaço determinado, seja ele o espaço da linguagem, geográfico, histórico, social, psicológico etc. Todos esses elementos espaciais dizem respeito a um modo de situar a personagem ou personagens. Em certos romances, o espaço físico é fundamental – como nas narrativas naturalistas – e em outros é elemento acessório ou secundário. A relação da narrativa com o espaço representado provoca no leitor uma 'ilusão de referencialidade', o que comprova, conforme Genette a chamou, e à qual já aludimos anteriormente, nesta análise, a 'má fé' do romance. No entanto, sabemos que não há discurso neutro, ou seja, todo discurso é em si já contaminado por valores, pressuposições, preconceitos, convenções, ideologias. O ponto de vista do narrador reflete, no espaço, a influência desta falta de neutralidade na representação do que se vê. Há um modo de olhar que é marcado, contaminado, cultural, portanto. Sendo ficcional, este modo de olhar também é uma construção, uma faceta do fingimento que todo romance é. E por dentro e por debaixo destas 'camadas de fingimento' é difícil pressupor uma verdade que não seja a verdade do discurso, não

⁶ Ver, para maiores detalhes, SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973, p. 324-343.

sendo o discurso, ele mesmo, representativo da verdade, ou *a verdade tout court*. Na oração que ora analisamos, nos é adicionada uma série de informações: trata-se de uma casa, em cujo quintal a personagem adormecera durante a noite, com um jardim aparentemente repleto de plantas, formando uma 'gruta vegetal' que dá acesso aos fundos do imóvel. A oração seguinte avança na descrição do espaço:

Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno.

A oração foge da descrição psicológica e nos remete a um universo de informações concretas: a grama do quintal, o sereno da noite, a roupa úmida por conta do sereno, um caderno aberto e umedeado pelo sereno, constando nele escritos sobre impressões do voo, o que nos informa que a narradora veio de um lugar distante, embora não saibamos o quão distante ele é. Por inferência textual, somos informados ainda que a narradora escreve, mas não sabemos ainda se por lazer ou profissão, ou ambos. Os signos linguísticos continuam a nos remeter à atmosfera difusa do sono, do sonho, da memória, nos fazendo crer que não se pode confiar totalmente neste relato, pois é falho em veracidade e precisão. Deve, ao contrário, ser lido como encadeamento de impressões, o que insere a narrativa na categoria de impressionista, comprovado pela aderência do discurso ao relato visual impreciso. O próprio sintagma 'impressões' é utilizado e comprovado pela escrita bruxuleante: a narradora rabisca, meio sonolenta, as tais 'impressões' do voo. A opção por levar o leitor a recriar mentalmente o ambiente da casa se confirma na oração que encerra o primeiro parágrafo:

Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua.

A esta altura, o leitor se perguntará: quem é e o que faz esta narradora-personagem nesta casa? Por que dormiu do lado de fora? Qual sua relação com as pessoas da casa? Estas respostas são adiadas na medida em que a narrativa procura ambientar o leitor, tanto no espaço que conforma a narrativa a um universo restrito – a casa e seus arredores – quanto no espaço psicológico exposto pela memória da personagem e também por meio do recurso à câmera cinematográfica, instável e trêmula, denotativo da imprecisão e fragilidade das impressões em dar

ao relato um caráter documental. Esse espaço é constantemente rearranjado pela memória, provocando um efeito de simultaneidade e instabilidade. O início do segundo parágrafo estabelece uma mudança importante, que vai do nível das impressões, da visualização para a ação propriamente dita:

A mulher se aproximou de mim e, sem dizer uma palavra, afastou com o pé uma boneca de pano que estava entre o alforje e o meu rosto; depois continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta, enquanto a criança apanhava o corpo de pano e, correndo em ziguezague, alcançava o interior da casa.

A ação se desloca das impressões difusas da personagem recém saída da letargia do sono para introduzir alguns elementos na cena ficcional. O alforje e a boneca de pano. O alforje, espécie de saco, aberto no meio, é o objeto em que os cadernos e os pertences da narradoras são guardados. A boneca de pano, como se verá, na leitura do romance, exercerá um papel específico e importante na trama, e vem inserida neste momento da narrativa como um fato da prolepse. É preciso que o leitor atento a guarde na memória.

Eu procurava reconhecer o rosto daquela mulher.

Aqui se reafirma a questão da memória e do esquecimento na tentativa de recuperação do passado. Somos, por uma espécie de elipse, informados de que a personagem que narra possui um grau de intimidade com a casa e a família que nela habita. A tentativa de reconhecer o rosto da mulher o comprova. Decorre daí que o tempo faz com que tais memórias e recordações sejam particularmente confusas na apropriação do presente instantâneo no qual a narrativa se inicia. Vale lembrar que este recurso faz com que o leitor seja levado a acompanhar a trajetória da narradora-personagem ao mesmo tempo em que a ação ocorre. Chamaremos de 'homologia estrutural' essa relação entre o tempo da ação e o tempo da narração, o que nos impele a retomar os conceitos de enunciação e enunciado.

A enunciação, mesmo no monólogo, é parte de uma estrutura constitutiva de todo o discurso, o 'dialogismo'. A enunciação é um acontecimento, e como tal é constituído pela aparição do enunciado. A enunciação permite "representar no enunciado os fatos, mas ela constitui em si um fato, um acontecimento único, no tempo e no espaço", nos diz Dominique

Mangueneau.⁷ Ainda com Mangueneau, diremos que o enunciado designa o produto do ato de enunciação. A frase, por exemplo, é um tipo de enunciado, sendo este um tipo de comunicação elementar, no caso da frase. Em um nível superior, Mangueneau nos mostra que enunciado é um equivalente de texto, ou seja, pertence, a partir das intenções de um enunciador, a um determinado gênero do discurso, como por exemplo um ensaio crítico, um boletim de ocorrência, um texto de jornal etc. A linguística textual faz distinção, entretanto, entre texto e enunciado, sendo o primeiro pensado em um quadro explicativo de sua estrutura composicional.

No caso do texto em questão, o *Relato de um certo Oriente*, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado são dois quesitos importantíssimos. Sabemos que o *enunciador*, no caso, a *enunciadora*, narradora-personagem, é o sujeito (provisório, embora) da enunciação, a que produz o discurso que será experimentado no nível do enunciado através da leitura. Portanto, nos dois níveis que estruturam a produção discursiva do *Relato*, reconhecemos uma instância primeira, produtora do texto, que é esta enunciadora. No plano do enunciado, as ações descritas nos mostram três sujeitos possíveis até o momento da leitura: a narradora, a mulher e a criança. Na frase "A mulher se aproximou de mim", o sujeito da enunciação, aquele que controla as instâncias produtoras de discurso é a narradora, mas a ação expressa pela mulher nos remete a um outro sujeito, pretendido e exposto pelo discurso da enunciadora: no nível do enunciado, a 'mulher' se mostra como sujeito. Em suma, se no plano da enunciação percebemos a narradora como entidade produtora de texto (discurso), no plano do enunciado ela reaparece como produtora, mas concede aos actantes um papel, o de produzir ações, falas, discursos que, mesmo sendo relatados por sua voz produtora, são, no plano do enunciado, também sujeitos. Na frase "Acudam, Maria desmaiou!", há uma instância produtora do discurso (um ele ou ela) que informa o desmaio de Maria e essa instância se mostra como o sujeito da enunciação, o qual não se confunde com o sujeito do enunciado, Maria, produtora da ação, cujo desmaio originou a produção do discurso. É nesse jogo interrelacionado que o discurso do *Relato* é produzido. Na medida em que acompanhamos pela leitura o que ocorre no plano da enunciação e do enunciado, atualizamos o texto e o trazemos ao presente.

Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado.

⁷ MANGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 54.

Os processos de apresentação do real se estruturam por meio das indefinições no trato da memória para com as incertezas na recriação de um momento anterior, já perdido nas brumas do tempo e que a narradora procura rememorar para vivenciar no presente. A forma composta do verbo, 'tivesse convivido', o advérbio 'talvez', assinalam, dentre outros, os elementos sintagmáticos dessa imprecisão. Em uma estrutura homóloga ao suspense característico de certos textos ficcionais (o reconhecimento de uma verdade dolorosa, expressa passo a passo, lentamente e que leva o leitor ao descobrimento da verdade; as técnicas do romance policial etc.) a narradora já nos adianta que nosso objeto de leitura não será uma narrativa em que os fatos, bem explicados e encaixados, formarão um todo discursivo a nos levar a uma verdade estática, definida pelo discurso. Já sabemos, de antemão, que, por ser uma narrativa contemporânea, é de se esperar que o processo de fragmentação da narrativa (e da memória) nos conduza mais a um mosaico do que a um plano de certezas. A narrativa se mostra como uma obra aberta, na qual os pontos de interrogação são também estruturas de compreensão e reflexão, tão ou mais importantes quanto os índices e sinais do real que porventura ela nos apresente. Sem contar que, sendo a memória instável, falha e fragmentária, também as informações dadas só podem ser concebidas como verdadeiras no plano da ficção, do texto em si, pois não há como comprová-las. O texto ficcional encerra, por isso, uma verdade própria, sendo fingimento e artifício, mas um fingimento e artifício que requererá de nós, leitores, um pacto de leitura: eu acredito no que o texto me mostra, ou melhor, eu acredito neste engano produzido pelo texto. Ou, como nos mostra Wolfgang Iser,

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado.⁸

Assim, o mundo reformulado pelo *Relato* nos apresenta certas condições de legibilidade e nos permitem retrair aquele mundo, ele próprio reformulado pelo processo transfigurador que é o ficcional. O item (3) da citação de Iser nos é especialmente caro. Iser nos mostra que cada texto literário tematiza o mundo de uma certa forma, através de *seleção* dos sistemas contextuais

⁸ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 387.

preexistentes e esses sistemas tanto podem ser de natureza sociocultural como literária. Ao eixo da seleção corresponde o eixo da *combinação*, "que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações".⁹ Interessa-nos compreender, com Iser, como a combinação cria *relacionamentos intratextuais*. São eles que nos movem a tentar compreender as transgressões que todo os textos ficcionais encerram. No processo de seleção, detectamos convenções, normas, valores, escolhas, citações, variedades de linguagens, ideologias e até mesmo línguas, tudo isso relacionado ao espaço literário. No processo de combinação diz Iser, "exprime-se uma forma particular do uso verbal quando o relacionamento se mostra, no plano do significado lexical, como processo de ruptura dos limites, em favor de uma relacionalidade intensificada".¹⁰ Há, portanto, nesta relação, uma paralisação do caráter denotativo em favor do uso figurativo, entretanto as referências não desaparecem e o que ocorre é que elas não podem ser mais resgatadas a partir dos sistemas referenciais existentes. Se a narradora expressa sua vontade de relembrar a natureza daquele rosto de mulher, esta lembrança poderá ocorrer, sem que haja prejuízo da ficção em detrimento do referente, pois na obra um elemento do léxico não designa, mas figura. Assim, todo texto é, em si, uma espécie de desnudamento do processo de fingimento. Cabe a nós, leitores, estabelecer esses mecanismos por meio dos quais todo texto mostra seu processo de 'irrealização do real', ou, mais explicitamente, de ficcionalização.

Disse-lhe quem eu era, quando tinha chegado, e perguntei o nome dela.

Aqui, nossa leitura dos dois parágrafos introdutórios do *Relato* se encerra. Ela se finda no suspense da resposta e, na possibilidade da resposta, o diálogo. Todo processo de comunicação é dialógico, e o *dialogismo*, termo definido por Mikhail Bakhtin, é o "fenômeno próprio a todo discurso."¹¹ O enunciado é, para Bakhtin, a réplica de um diálogo, e não pode ter existência fora de relações dialógicas. Em nossa análise importa saber de que forma a constituição do discurso

⁹ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 391.

¹⁰ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 395.

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1988, p. 88.

no *Relato* nos dá conta do processo de construção da trama. Elegeremos apenas algumas considerações estabelecidas por Bakhtin, dados os limites deste texto.

Bakhtin nos mostra que, no romance, o indivíduo que fala representa um todo social, é o que chama de "plurilinguismo social": "a linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas".¹² O homem que fala no romance e sua palavra são objeto da representação verbal e literária e este sujeito que fala é um ideólogo, sempre, desvelando motivos, intenções, características. À semelhança do herói épico, o herói do romance age, mas sua diferença consiste em que, no épico, só há ação e o herói do romance fala e não somente age. Poderemos sobre uma afirmação de Bakhtin, que nos importa sobremaneira:

As línguas do pluringuismo entram no romance sob forma de estilizações paródicas impessoais (como nos humoristas ingleses e alemães), estilizações não paródicas, sob o aspecto de gêneros intercalados, sob forma de autores supostos, ou de relatos; finalmente, até mesmo o discurso incontestável do autor, se é polêmico ou apologético, isto é, se ele se opõe como uma língua peculiar às outras línguas o pluringuismo até certo ponto se concentra em si, isto é, não apenas representa, mas também é representado.¹³

Essas diferentes linguagens, seus relatos, sua imagem, entram em forma de mosaico, à moda das narrativas orientais no *Relato*. Cada narrador cederá a voz a outro, que a lançará a outros e os anteriores retornam formalizando espécie de diálogo que, em última instância prepara o arcabouço do texto para o leitor, que deve depreender desta estrutura entrelaçada as amarrações formais que o autor – para Bakhtin, como vimos, discurso incontestável –, visto como uma instância discursiva entre outras, articula. Entram na narrativa o que Bakhtin chama de "estilizações paródicas impessoais" e estilizações não paródicas, estas de grande importância no *Relato*: paródia, intertextos, metatextos, estilizações etc.¹⁴

Desta forma, escrever um romance é fazer um "relato bivocal das palavras de outrem, e nossas palavras "não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias", mas sim "trazer um caráter misto", reproduzindo "o estilo e as expressões do texto transmitido".¹⁵

¹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1988, p. 134.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1988, p. 137.

¹⁴ Falaremos mais detalhadamente no encerramento deste artigo de algumas dessas questões.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1988, p. 143.

Nosso breve excuro acerca dos dois parágrafos do *Relato* procurou devolver ao leitor algumas questões que se apresentam no e pelo discurso, que fazem com que a obra literária seja uma economia, estrutura discursiva que se autorevela à medida em que é lida.

Ler qualquer texto requer, por isso, método e disciplina para que possamos, do mesmo modo como o autor elabora formalmente sua obra, retrazar um determinado percurso da escrita. A Teoria da Literatura, a despeito de suas crises, ambiguidades e polêmicas se insere neste percurso da compreensão textual de forma especialmente expressiva. Ler é, portanto, ler de alguma forma, um processo de escolha e nossa escolha neste momento recai sobre algumas questões elaboradas por Gérard Genette, em seu *Palimpsestes*.

Para Genette, o objeto da poética não é o texto, mas o que chama de *arquitexto*, ou a arquitextualidade do texto, o que ao fim é a literariedade da literatura, os conjuntos de categorias gerais ou transcendentais, como os tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc.¹⁶ Em relação ao que mais abrangentemente chama de *transtextualidade*, Genette descreve cinco tipos de relações: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Se a intertextualidade é a "présence effective d'un texte dans un autre" ("presença efetiva de um texto em outro), os paratextos serão menos explícitos e mais distantes: títulos, subtítulos, intertítulos, posfácios, prefácios, epígrafes, ilustrações, capas, anexos, notas, anúncios etc. Especialmente propensa a confusões com o conceito de intertexto é a noção de metatexto. Nesta última, há uma relação de comentário, unindo um texto a outro sem necessariamente o citar, assim bem exemplificado pela relação crítica com os textos analisados. As diferentes canções do exílio expressam bem a relação intertextual, enquanto uma citação alusiva, encontrada em um poema, a outro são mais característicos do metatexto.¹⁷ A arquitextualidade, para Genette, sendo a mais abstrata e mais implícita "orienta et détermine dans une large mesure l' "horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre" ("orienta e determina em grande medida o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, a recepção da obra").¹⁸ É o leitor, ou o crítico, quem determina o estatuto genérico de um texto e, em suas bordas, a arquitextualidade se relaciona com o paratexto, mas essa relação pode ser de recusa do estatuto paratextual, como, por exemplo, a indicação enganosa de romance na capa de um livro, nos moldes do que fez João Guimarães

¹⁶ Estas considerações estão em GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

¹⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 8-12.

¹⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 12.

Rosa, em *Noites do sertão*, ao cunhar, no sumário "Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)" e "Buriti" como poemas e, ao final do livro, classificá-los de romances.

O quinto e último elemento das relações transtextuais é o *hipertexto*. A hipertextualidade é a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (que Genette chama de *hipotexto*). A obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a qual não é objeto de nossa investigação aqui, mas que nos dá a medida do que Genette chama de relação entre um hipertexto e um hipotexto, bem exemplifica a definição de hipertextualidade. *Dois irmãos* remete o leitor à *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Mas este também, pelo seu título, estabelece uma relação com o relato bíblico dos irmãos Esaú e Jacó, fundadores de nações. Diremos, portanto, que o romance machadiano é um hipertexto em relação ao relato bíblico e o romance de Hatoum um hipertexto em relação, tanto ao romance machadiano quanto ao relato bíblico, este compreendido como um hipotexto, já que, em relação a ele, tanto em *Dois irmãos* quanto em *Esau e Jacó* não há uma relação de comentário (metatextual) ou de presença daquele nestes (intertextualidade), mas, conforme nos mostra Genette, ocorre uma relação em que um texto é derivado de um outro, em processos de transformação, requerendo do leitor e do crítico que evoque sua competência textual para estabelecer posições.

Assim, a leitura do *Relato* estabelece certas bases que, introdutoriamente, procuramos fixar, por meio de uma proposta de compreensão que vai, desde a observação de cada oração em particular até o nível mais amplo das estruturas gerais que englobam o sistema literário que toda obra, ao fim, é.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1988.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

----- . *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

MANGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

.A reading proposition on the two first paragraphs of *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum.

Paulo César Silva de Oliveira
Universidade Iguazu

Abstract: This paper is a critical study on the two first paragraphs of *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, based on some theories from the Aesthetics of Reception as well as Mikhail Bakhtin's works and Gérard Genette's Narratology.

Key words: Fiction. Criticism. Analysis. Theory.