



O NARRADOR-  
OUVINTE DE  
RELATO DE UM  
CERTO ORIENTE,  
ROMANCE DE  
MILTON HATOUM



Antonia Marisa Rodrigues Brandão



## RESUMO

Neste trabalho, que tem por objeto o romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, nossa atenção concentra-se, principalmente, no narrador e na estrutura da narrativa. Nesse livro de memórias, o narrador é também um ouvinte atento e um coordenador: um ouvinte interessado nas histórias de outros narradores, e um coordenador que une essas diferentes vozes numa sequência de narrativas interligadas, as quais caracterizam a estrutura do romance. Nesta análise, o tempo, o espaço, o ambiente e a protagonista também merecem nossa atenção, especialmente porque a protagonista é a personagem motivadora do enredo do romance.





## ABSTRACT

In this work, whose object is the novel *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, we concentrate our attention mainly on the novel's narrator and in the structure of the narrative. In this book of memories, the narrator is also an attentive listener and a coordinator: a listener interested in other narrators' stories, and a coordinator that links these different voices in a sequence of connected narratives that characterize the structure of the novel. In this analysis, the setting, the ambience and the protagonist also deserve our attention, specially because the protagonist is the motivating character of the novel's plot.



## PALAVRAS-CHAVE

Memórias - narrador -  
narrativas encaixadas



## KEY WORDS

67-81 Memories - narrative -  
incased narratives

A primeira leitura de *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance de Milton Hatoum, conduz-nos, quase naturalmente, a uma segunda, se quisermos seguir melhor o fio condutor da narrativa, o qual se movimenta num fluxo de lembranças que não se colocam na cordeira da linearidade, mas sim, na da sucessão fragmentária, mais peculiar à linha de um tempo psicológico que à da construção de uma narrativa em flashback.

É nossa intenção, neste trabalho, tecer comentários a respeito desse tempo peculiar, que se constrói de lembranças, de como essas lembranças são trabalhadas e acabam por constituir o suporte estrutural do romance, da complexidade da figura do narrador, como personagem que é também um ouvinte atento, além de ser o coordenador de outras vozes, que contribuem para a construção da figura da protagonista da história .

O título do romance é muito apropriado, pois *Relato* remete-nos à interação entre o contar e o ouvir, reciprocidade dialógica que se efetiva pela magia de um narrador que nos conta parte de sua história de vida, ouvindo-a, em grande parte, de outros narradores, o que acaba por criar em nós, leitores, uma percepção que ultrapassa a provocada pela escrita, apenas, pois aguça, especialmente, nossa atenção e memória, como acontece quando somos estimulados por uma história que nos é contada oralmente.

A cadeia de narrativas prende nossa atenção de leitor, e, com a ajuda da memória, vamos tecendo, durante a leitura, a teia que pode conduzir-nos à construção da imagem de toda a história, a qual se encerra, no livro, como um recorte significativo de um tempo passado, que deixa em aberto a possibilidade de ampliação e continuidade.

Ao final do romance, podemos afirmar que se trata de prosa evocativa, um livro de memórias que vai sendo construído em forma de diálogo epistolar, por meio de imagens fragmentárias da memória de um narrador que vai clareando e ampliando lembranças de sua infância e adolescência, vividas na tropical cidade de Manaus, com o auxílio de relatos de outros narradores, que também buscam na memória acontecimentos passados. *Relato* evoca o passado.

A epígrafe do livro já nos encaminha para esse entendimento.

Shall memory restore

Possa a memória recompor

The steps and the shore

As pegadas e a areia,

The face and the meeting place

O rosto e o lugar do encontro;

W.H.

(nossa tradução)

As primeiras páginas reforçam a sensação de estarmos entrando, com um narrador inominado, num universo de lembranças que ele pretende compartilhar com o irmão que se encontra em Barcelona. Não em forma de monólogo, como poderia acontecer num livro de memórias autobiográficas, mas em tom de diálogo, esse narrador em primeira pessoa, ao comunicar-se com o irmão distante, e ao dar voz a outros narradores, abre um leque de diferentes vozes, que se efetivam através do discurso indireto livre, favorecendo a presentificação do passado e uma melhor percepção desse narrador, que é também um ouvinte atento. Diversos contadores de histórias acabam por efetivar uma estrutura de narrativas encaixadas, que não permitem uma leitura desatenta, se desejarmos, como leitores, alcançar um bom entendimento do enredo.

É oportuno citar Beth Brait, 2006, p. 62, quando a autora escreve sobre “A apresentação da personagem por ela mesma”, observação que nos alerta para uma melhor percepção do recurso utilizado pelo autor para ampliar a comunicabilidade do texto com o leitor. A intenção de compartilhamento, por parte do narrador, da re-visitação de parte de sua história com o irmão que está distante, não se estenderia também ao leitor, como receptor real do texto?

No romance epistolar, assim como nas memórias, o aparente monólogo narrativo tem, diferentemente do

diário, um receptor em mira, ainda que esse destinatário não esteja implicado nos acontecimentos. Por meio desse recurso, a caracterização da personagem num tempo passado que é recuperado pela narrativa funciona como uma maneira sutil, um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade.

A complexidade está na forma desse narrador lidar com suas próprias lembranças, a maneira como deseja re-descobrir-se, através de relatos de outros narradores, com os quais compartilhou os primeiros períodos de sua existência, o que provoca, no leitor, uma sensação de supressão do tempo, presentificação e simultaneidade muito bem construídas, por uma extrema habilidade do autor.

## O TEMPO

Percebemos que esse é um tempo que se caracteriza por uma lógica diferente, passível de reversão, não obstante sua característica de irreversibilidade. Bosi faz uma excelente explanação a respeito da memória, em “ ‘Memória, Culto e Cultura: A “Superação” do Tempo’ ”, em *Tempo e História*, 1992, p. 28, que muito contribuiu para nossa reflexão a respeito do tempo da narrativa, da complexidade do ato de narrar e do que é narrado, da figura do narrador.

A memória articula-se formalmente e duradouramente na vida social mediante a linguagem. Pela memória as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações esse processo “cai” no inconsciente linguístico, reafirmando sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são a condição de possibilidade do tempo reversível.

O tempo da história é o das lembranças, evocado pela memória, o que não proporciona ao leitor a mesma facilidade de acompanha-

mento de uma sequência cronológica. Como podemos entender com Bosi, um tempo revertido, re-movimentado. Às primeiras páginas do livro, o narrador tem consciência de que sua visita a Manaus, depois de 20 anos de ausência, deveria pôr em movimento muitas memórias, algumas delas bastante dolorosas.

[...] um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento. (2004, p. 11)

A retirada dessas lembranças do estado de inércia em que se encontravam, para a movimentação que as presentifica e lhes concede movimentação novamente, é o que confere complexidade à narrativa de Hatoum, pois ela não é apenas um amontoado de lembranças, mas sim um conjunto de memórias afetivas, significativas, que constroem o enredo de um romance, constituído por narrativas encaixadas que proporcionam ao leitor a satisfação de poder fruir, com a leitura de cada uma delas, algumas surpresas, novas complicações e mistérios, nova relação de causalidade, numa unidade textual que se abre, mas não se fragmenta.

A tropical Manaus das primeiras décadas do século XX, com suas mangueiras, seus casarões, seus barcos que transitam pelo grande rio, cidade flutuante que adentra os mistérios da floresta, é o espaço físico que abriga a Parisiense e o sobrado de Emilie, núcleos espaciais do romance, no qual o autor nos oferece, como lembranças, histórias de uma família de imigrantes libaneses que transportaram, do Oriente para esse novo espaço, seus costumes e suas tradições, sua culinária, religião, forma de ver e de perceber a vida que, no Brasil, mesclaram-se aos costumes locais, sem, contudo, perderem a marca da terra natal: Oriente plantado em novas terras, revivido na prática, em muitas situações, mas recriado do imaginário, em outras tantas.

## RELATO E O GÊNERO ROMANCE

E.M. Forster, em *Aspectos do Romance*, 2004, p. 57, observa que “[...] a base do romance é uma estória, e uma estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo”. Como tal, suscita a curiosidade do ouvinte, ou do leitor, sobre “O que vai acontecer depois?” O romance, entretanto, explica o autor, é mais complexo, contém um enredo, que “também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade”. “A sequência do tempo é mantida, mas o senso de causalidade a ofusca”. O leitor, então, não perguntará apenas sobre o que acontecerá em seguida, isto é, “E depois?”, como acontece em relação à “estória”, mas ampliará seu questionamento com perguntas como: por que?, de que?, como?, relacionado a que?, buscando construir pistas que possam esclarecer esse enredo.

A “estória”, explica Forster, suscita curiosidade; mas um enredo, para ser compreendido, requer também, além da curiosidade, inteligência e memória; inteligência para apreciar o mistério, que é essencial para o enredo, e memória, para que fatos importantes para a compreensão do enredo não sejam esquecidos.

A leitura de *Relato* requer, como nos esclarece Forster a respeito da compreensão do enredo de um romance, atenção para que não nos descuidemos do fio condutor da narrativa, boa memória para que possamos acompanhar e memorizar as várias narrativas encaixadas, interesse e reflexão para questionarmos o texto e suas personagens e para podermos aventar hipóteses bem embasadas.

Parte de nosso questionamento recai, como já mencionado no início destes comentários, sobre a figura do narrador e sobre a construção da personagem que é a protagonista da história, mas não a mais complexa, segundo nosso entendimento.

## SOBRE O/S NARRADOR/ES

Sobre o narrador de *Relato*, além do que já foi comentado, devemos acrescentar que, como Sherazade, é uma personagem feminina, cujo nome não é citado no romance, e cuja atuação difere da que marcou a narradora de *as Mil e Uma Noites*, pois sua ação instiga mais que nossa curiosidade de leitores em relação à sequência dos acontecimentos; instiga-nos a questionar valores, a levantar temas, a procurar entender relações de causalidade e a buscar entendimento a respeito da busca dessa narradora, que é também personagem da história.

Ainda citando Forster em relação à diferença que o escritor e crítico estabelece entre “estória” e romance, acrescentamos:

E o que uma estória faz é narrar a vida no tempo.  
E o que um romance como um todo faz – se for um bom romance – é incluir também a vida por valores ; [...] (2004, p. 56)

Cabe aqui um elogio à habilidade de construção de Hatoum que, ao criar um narrador que mais ouve do que narra, também coloca o leitor como ouvinte e proporciona-lhe, em ritmo de conversa sem pressa, o compartilhamento das histórias de um Oriente transportado para Manaus, no caso, por libaneses, histórias carregadas de grande carga emotiva por parte desses imigrantes, reveladoras de valores culturais, religiosos, morais, constitutivos das personagens centrais do romance.

Ao retornar a Manaus, a narradora parece ter ido em busca da rememoração de valores como família e solidariedade, entre outros, que não só contribuíram para sua mundividência, mas também foram constitutivos da visão de mundo de seu irmão, a quem relata o que está ali vivenciando, espaço que a faz reviver, na imaginação, o cenário e o ambiente de sua infância e adolescência.

Entendemos *cenário* de acordo com a explicação de Danziger e Johnson, em *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura*, 1974, p.

43, quando esclarecem a diferença entre *cenário*, em teatro, e em literatura.

Quando aplicada ao teatro, a palavra *cenário* refere-se ao pano de fundo visível e aos acessórios que recheiam um palco. Mas também é tomada numa acepção mais ampla, sobretudo quando aplicada a um romance ou um poema, de modo a abranger o tempo e o lugar em que a ação se desenrola.

Como já mencionado, é na Manaus do começo do século XX que se ambienta a história, cenário rememorado pelos narradores, no qual interagem imigrantes e nativos, ambiente marcado por tradições do Oriente e por costumes peculiares à capital de um dos estados do norte do Brasil, que, à época, desenvolvia-se sem muita comunicação com o sul do país.

O conceito de *ambiente* amplia o de *cenário*, pois, como podemos entender da explicação de Cândida Vilares Gancho, 2006, p. 27, o *ambiente* é caracterizado por personagens cuja interação, numa certa época e em um certo espaço, é influenciada por aspectos socioeconômicos, morais, religiosos e psicológicos, determinantes que compõem o *clima* da narrativa.

É o espaço carregado de características sócio-econômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescida de um *clima*.

Tendo em vista a *narradora inominada* de *Relato* como a personagem observadora do *ambiente* no qual se desenrola a história, mas, por outro lado, também personagem integrante desse mesmo *ambiente*, pois nele vivenciou parte de sua própria vida, atestamos a complexidade da figura do narrador, que toma distância do *ambiente* no qual crescerá, para enxergá-lo e descrevê-lo, ouvindo de outros narradores sobre sua participação, sobre seu papel na saga da família de Emilie, a protagonista.

Na busca da redescoberta de si mesma, de maior entendimento de suas memórias, do registro de narrativas que poderão dar sentido não só às suas lembranças, mas também às do irmão e às dos outros narradores, busca que também estimula o leitor a um retorno a suas próprias lembranças, a narradora, assim, instiga-nos, como leitores, a um questionamento sobre a figura do autor, como o construtor desse livro de memórias.

Quanto de confessional existiria em *Relato*?

O autor poderia ser considerado um regionalista?

Em relação à primeira questão, encontramos esclarecimento em declarações do próprio escritor. Em entrevista a Aida Ramezá Hanania, em 5-11-93, Hatoum declarou que:

No *Relato* há um tom de confissão, é um texto de memória, sem ser memorialístico, sem ser auto-biográfico. Há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar.

Em *Relato*, há uma 'roda' de narradores, cujas narrativas emergem também de lembranças, como já anteriormente observado, histórias encaixadas que se complementam, mas que, ao mesmo tempo, provocam no leitor a sensação de falta, complemento que pode, ou não, ser imaginado pelo leitor, jogo bem montado pelo autor, sobre cuja construção tecemos, agora, algumas considerações, tendo em vista o antológico estudo de Benjamin, "O Narrador", referido pelo próprio autor em texto citado a seguir.

Em *Magia e Técnica, Arte e Política*, 2008, p. 198, Benjamin observa que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.  
E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Para o leitor que realmente dialogou com o texto de Hatoum, a analogia entre a transcrição acima e a técnica empregada em *Relato* faz-se naturalmente, pois de sua memória ( a do leitor ) devem emergir as diversas narrativas que relatam experiências de diferentes narradores, os quais conferem às suas histórias o tom da oralidade salientada por Benjamin. O próprio autor esclarece, na mesma entrevista a ARH, que, quando morava na Espanha, longe de Manaus já há quinze anos, recebeu a notícia da morte do avô, o narrador oral de sua infância, perda que lhe despertou o desejo de escrever sobre essa pessoa que não mais existia, numa tentativa de recuperação de “uma voz que se foi ...” .

Hatoum também cita outros narradores orais que enriqueceram sua infância e adolescência, em texto de sua participação no seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado no Instituto Goethe, São Paulo, em 4-11-93, no qual menciona sua relação com o Outro, na própria casa paterna, como filho de um imigrante oriental, e sua fecunda experiência de ouvinte de histórias de imigrantes orientais e de nativos, experiência essa enriquecida pelos “exímios contadores de histórias que frequentavam a Pensão Fenícia, lugar da minha infância”, onde histórias de “narradores em trânsito” confrontavam-se com as dos nativos que haviam migrado para Manaus, a capital, levando em seu imaginário lendas e mitos dos indígenas, forma de ler o mundo que se entrecruzava com a de muitos viajantes de outras terras.

Esses narradores reportam-no a dois autores: primeiramente, a Euclides da Cunha, quando este cita “o observador errante que percorre a bacia amazônica” e o “homem sedentário”, “postado na margem do rio”, e, a seguir, a Benjamin e ao estudo anteriormente mencionado, sobre a obra de Nikolai Leskov, no qual o filósofo salienta duas famílias de narradores, derivadas de dois tipos arcaicos de narradores anônimos: 1., o marinheiro comerciante, e 2., o camponês sedentário.

A esse respeito, e em relação a essa observação, Hatoum escreve:

Um resquício desses estilos de vida, aludido por Benjamin existia no espaço que frequentei quando criança.

Sua sensibilidade proporcionou-lhe, já mais amadurecido, a percepção da riqueza do cabedal de histórias que alimentaram seu imaginário nessa época, quando também viajava, sem sair de Manaus.

De certa forma, também eu viajei aos lugares mais recônditos do Amazonas e ao longínquo Oriente.

Ele conta ao leitor sobre essa viagem por meio do imaginário.

Para o ouvinte, aquelas histórias narradas assumiam um caráter ao mesmo tempo familiar e estranho. Aqueles mundos, reais ou fictícios, passaram a fazer parte da minha vida. O viajante imóvel experimenta, assim, a percepção do Outro através do convívio e da palavra oral.

A interpenetração dessas histórias constituíam o real “reino narrativo” sobre o qual insiste Benjamin, 2008, p.199.

A extensão real do reino narrativo, em todoo seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.

Reforçando, os ‘dois tipos arcaicos’ aos quais se refere o crítico e filósofo são: o “marinheiro comerciante” e o “camponês sedentário”.

A interpenetração desses dois tipos, segundo Hatoum, concretizava-se na Pensão Fenícia.

Na Pensão Fenícia, as vozes desses nativos faziam contraponto às dos imigrantes orientais: vozes dissonantes, que narravam histórias muito diferentes, mas que pareciam homenagear um tipo de saber citado por Benjamin: “o saber que vinha de longe do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição.

As declarações de Hatoum levam-nos a refletir, como leitores, sobre a importância das narrativas para o imaginário, para a manutenção da vida em andamento, e, ainda, autoriza-nos a apontar, em *Relato*, uma cadeia de narradores, cujas narrativas se interpenetram nos relatos de experiências, de lembranças de espaços e tempos que não constituem apenas cenários, mas ambientes, constituídos por personagens que atuaram nesses lugares, na devida época.

Diacronicamente, podemos citar: 1. os contadores de histórias que o autor ouviu em sua infância e juventude em Manaus; 2. ele próprio, como autor que se notabiliza como um excelente narrador, articulador do jogo de histórias que compõem *Relato*; 3. e a narradora inominada, narradora-ouvinte que proporciona ao leitor as histórias da família de Emilie, a protagonista, contadas por Tio Hakim, que, por sua vez, passa a palavra a outros personagens-narradores que conheceram sua mãe, que conviveram com sua família, que têm algo a dizer sobre a matriarca Emilie, figura centralizadora e generosa, como se fosse a “mãe-do-mundo”, da qual ninguém podia ficar distante, como declara a narradora: “Ninguém podia viver longe de Emilie, nem refutar suas manias”, 2004, p. 21.

A passagem de um narrador para outro acontece por meio do discurso indireto livre, já observado anteriormente, recurso linguístico que “aproxima narrador e personagem”, como explica Celso Cunha, 1996, p. 540.

Tio Hakim, “[...] uma fonte de segredos”, o narrador da saga da família e interlocutor da narradora, passa a palavra a outros narradores por meio do discurso indireto livre, encadeando narrativas que se complementam, deixando sempre uma abertura para uma narrativa seguinte, como acontece com os contos de Sherazade, em *Mil e Uma Noites*, livro citado por Dorner, uma das personagens, cujo discurso é introduzido por Hakim: “O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning”.

Citamos novamente Cunha, isto é, parte de sua explicação sobre as características do discurso indireto livre, para salientar a fluência

e o ritmo de *Relato*, assim como a verossimilhança. O autor explica que: “o discurso indireto livre permite uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados;” e “conserva as interrogações, as exclamações, as palavras e as frases do personagem na forma por que teriam sido realmente proferidas”.

A naturalidade da apresentação das narrativas conferem a *Relato* uma constância de ritmo compatível com o mantido numa roda de narradores que têm como objetivo o entretenimento e interesse do ouvinte, relação de compromisso e de cumplicidade que manteve Sherazade viva, e que Hatoum estabelece entre seu texto e o leitor, instigando-o a ficar atento ao fio que interliga narradores e narrativas.

## AS NARRATIVAS ENCAIXADAS

Todorov, em *As Estruturas Narrativas*, 2006, proporciona-nos entendimento sobre o encaixe e sobre a característica das narrativas encaixadas, ou seja, a do suplemento e a da falta.

O crítico explica que a estrutura de encaixe tem a mesma estrutura da forma sintática da subordinação, isto é, orações que se encaixam umas às outras por uma relação de subordinação; “[...] a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta uma história [...]”. “A narrativa de encaixe”, observa Todorov, “tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história”.

Assim, em *Relato*, a narradora passa a palavra a Tio Hakim, que, por sua vez, introduz o discurso de Dorner, o fotógrafo, que introduz o relato do marido de Emilie, e, assim, de narrador em narrador, forma-se um elo narrativo que vai revelando a saga da protagonista, de sua família e amigos, num movimento vagaroso que convém ao exercício da recuperação de lembranças do passado.

A narradora, ouvinte desses relatos, é aquela que caminha mais

ao lado do leitor que ao das personagens, a que é mais uma observadora do que uma personagem atuante, aquela que poderia instigar o leitor a minimizar sua importância de condutora da história, não fosse ela a figura que paira sobre os diversos contadores, promovendo toda a estrutura subordinativa de auto-encaixe, o que, segundo Todorov, representa o apogeu da estrutura do encaixe, “quando a história encaixante se encontra, num quinto ou sexto grau, encaixada por ela mesma”.

Entendemos que a citação do crítico, uma vez mais, amplia nossa compreensão não só a respeito da estrutura narrativa de *Relato*, como também sobre a influência que o encaixe dos contos de *As Mil e Uma Noites* parece ter exercido sobre o autor.

Antes, porém, chamamos a atenção para a frase “desnudamento do processo”, utilizada por Todorov, e registramos a maneira como a compreendemos: o auto-encaixe, processo explicado como uma narrativa que se encaixa nela mesma, é um “desnudamento do processo” porque propicia ao ouvinte, ou leitor, maior entendimento de uma narrativa nuclear para o todo textual, que ficara, de certa forma, truncada, como uma pergunta sem resposta.

Esse “desnudamento do processo” se apresenta tanto nas *Mil e Uma Noites* quanto no *Manuscrito*\*; e conhece-se o comentário que faz Borges a respeito do primeiro texto: “Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que monstruosamente, abrange a si mesma ... Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e Uma Noites*, daí por diante infinita e circular...” (Todorov, 2006, p. 126)

\* *Manuscrito Encontrado em Saragossa* (esclarecimento nosso)

Uma pergunta sem resposta, que possibilita um ‘desnudamento’, segundo nossa percepção, aparece, em *Relato*, no penúltimo parágrafo da primeira parte do primeiro capítulo. É um trecho que

estabelece um misterioso elo entre som e tempo, uma relação que sensibiliza e perturba a narradora, instigando o leitor a registrar na memória a pergunta que ficara no ar.

Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências. (2004, p. 12)

Há elementos, nesse parágrafo que faz parte da abertura do romance, que sugerem um certo mistério, uma relação com alguma outra personagem, uma espécie de pressentimento, sintonia anunciada, mas não efetivada, truncada: o relógio, o telefone, a boneca e o sino da igreja são indicadores que o leitor intui como pistas, as quais não pode, no entanto, compreender, pois a narradora vai deixar essa questão suspensa, abertura para um auto-encaixe, efetivado por um trecho do capítulo seis (6), uma possível resposta à passagem acima, na avaliação da própria narradora, em relato ao irmão. Nesse trecho, ela conta como Hindié, a amiga inseparável de Emilie, encontrou-a, “já quase sem vida”.

[...] eram manchas e filetes escuros espalhados no piso da copa e que conduziram Hindié através do corredor até a guarita do telefone. Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos cabelos dela; o auricular sumia na mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos. (2004, p. 138)

Ao relatar o possível esforço e sofrimento de Emilie, à espera de uma resposta a seu telefonema, momentos antes de sua morte, a

narradora observa:

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.

O leitor retorna, com a narradora, aos toques do telefone, às pancadas do relógio, à boneca que, possivelmente, quando atirada ao relógio o fez parar, anunciando a iminência da morte de Emilie, às últimas pancadas do sino da igreja. Compreende, agora, esses indicadores da profunda sintonia existente entre a narradora e a protagonista, percepção possibilitada pelo processo de auto-encaixe, que desnuda a narrativa maior de todas, o núcleo do enredo, que contém uma relação de causalidade entre o retorno da narradora a Manaus e os últimos tempos de vida de Emilie. Por que a narradora teria desejado voltar a um passado ao qual Emilie conferira todo o significado de abrigo, proteção, generosidade e amor?

Concluimos que sua busca pessoal de resgate de parte de sua própria identidade, de maior compreensão de experiências já nubladas pelo tempo, obedeceu a um chamado de Emilie, ligação afetiva cuja sintonia só os sentidos foram capazes de captar.

O sexto capítulo permite que o leitor se dê conta da ligação sensorial entre Emilie e seus entes queridos, incluindo a narradora, que capta, de alguma forma, a necessidade de ir visitá-la. Hindié, uma das personagens do grupo de narradores, conta-lhe sobre a vida solitária de Emilie, depois que o marido falecera e os filhos deixaram o sobrado.

Os quartos da casa permaneciam arrumados, uma colcha de renda cobria cada leito, as redes em diagonal dividiam o espaço dos aposentos, e os tapetes de Kasher e Isfahan enobreciam a sala onde se encontrava o relógio negro. Emilie nutria uma vaga esperança de um dia, alguém vindo de muito longe compartilhasse sua solidão. Hindié me contou que a amiga dela presentia a minha chegada, pois falava muito na gente [...] (2004, p. 137)

O pressentimento de Emilie concretiza-se, mas não o encontro esperado por ambas as partes.

Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem, presa na armadilha do dia-a-dia, ao fim de cada ano pensando: já é tempo de ir vê-la, de saciar essa ânsia, de enfronhar-me com ela no fundo da rede.(2004, p. 136)

## SUPLEMENTO E FALTA NAS NARRATIVAS ENCAIXADAS

O sexto capítulo, como também parte do oitavo e último capítulo, podem ser considerados a ‘falta’ a alguns dos ‘suplementos’ anunciados na apresentação do romance, isto é, na primeira parte do primeiro capítulo. Os sons já mencionados anteriormente, a saída anunciada para o reencontro com Emilie, Manaus referida como “cidade imaginária”, podem ser considerados ‘suplementos’ que pedem algo que ‘falta’ para os complementar. Paradoxalmente, o ‘suplemento’ contém uma ‘falta’, formando uma cadeia de narrativas que se encaixam, num movimento contínuo de retorno e avanço.

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...

Todorov, 2006, p.130, explica que o ‘suplemento’ é algo característico de toda narrativa que se engloba a si própria, isto é, uma narrativa que enseja sua própria continuação, que precisa ser “retomada em outra narrativa”, a partir desse excedente, que “fica fora da forma fechada produzida por seu desenrolar”.

Retornando a Borges, citado por Todorov, repetimos: “[...] Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e Uma Noites*, daí por diante infinita e circular...” .

O desnudamento e a circularidade devem ter intrigado ainda mais o rei Shariar, assim como todo o sexto capítulo de *Relato* faz narradora e leitor retornarem aos sons que ficaram na memória sem serem decifrados, anunciando a figura de Emilie, abrindo a cortina para lembranças do passado de muitas personagens, suscitando um movimento de retorno às histórias dessas personagens, que agora se ampliam para a narradora em sujeitos com suas peculiaridades e complexidades psicológicas não percebidas anteriormente.

É oportuno esclarecer, em relação às personagens de *As Mil e Uma Noites* que “[...] a análise interna dos caracteres aí está ausente, que não há descrição dos estados psicológicos [...]”, como observa Todorov, 2006, p. 120, “Mas *As Mil e Uma Noites* pertencem ao domínio do bom senso (do folclore); e a abundância dos exemplos basta para nos convencer de que não se trata aqui de outra psicologia, nem mesmo de uma anti-psicologia mas de uma a-psicologia”, 2006, p. 123.

As personagens de *Relato* não são marcadas por esse a-psicologismo; ao contrário, o leitor acompanha a narradora e apreende sua “Em busca do tempo perdido”, lembrando Proust, num desnudamento das personagens que descortina suas complexidades psicológicas, incluindo as da narradora, que também são suscetíveis de descoberta.

A morte de Emilie, que coincide com o retorno da narradora a Manaus, é a mola propulsora do enredo, relação de causalidade que conferirá à matriarca, imigrante libanesa, o núcleo do qual emergirão as outras narrativas, como um eixo direcionador de saídas e de retornos em movimentos de circularidade.

Antonio Candido, em “A Personagem do Romance”, estudo que integra a coletânea de artigos de outros autores em *A Personagem de Ficção*, 2007, p. 64, escreve sobre a morte do *homo sapiens*, como o fator que permite a interrupção do tormento que “o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” ocasiona nas

relações humanas.

Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser.

O crítico literário, no texto acima, refere-se à morte do *homo sapiens*. Em texto que precede essa citação, salienta a diferença entre o *homo fictus* e o *homo sapiens*, observando que “só conhecemos o nosso próximo do exterior”, mas o romancista possibilita-nos um conhecimento mais completo do *homo fictus*, porque “nos leva para dentro da personagem”, proporcionando-nos a seu respeito um conhecimento “muito mais coeso e completo”.

A morte de Emilie, personagem fictícia, *homo fictus*, proporciona ao leitor uma viagem para o interior das muitas outras personagens que povoam o romance, incluindo a própria narradora, que se revela como personagem mais complexa que a protagonista, ao permitir que o leitor acompanhe sua busca pelo esclarecimento de seu passado, compartilhe sua relação com o ambiente da infância e juventude, descubra com ela a importância do calor de Emilie, fonte de amor e vida, reavive a consciência e a reflexão a respeito de temas como tradição, círculo da vida, tolerância, liberdade, coragem, perdão, entre outros.

É o espaço da infância, “cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...”, que a narradora vai presentificar para o irmão e para o leitor. Vai redescobrir valores ali construídos, e, talvez, entender como foram edificados.

Essa ‘cidade imaginária’, continental e fluvial, universo desconhecido de muitos brasileiros e até dos próprios amazonenses, é

Manaus, cidade natal do autor, que parece não aceitar a qualificação de regionalista, embora sua produção literária seja, toda ela, ambientada em sua terra.

Retornando à questão sobre 'regionalismo', colocada na página 6, podemos esclarecer que o projeto de Hatoum difere do dos regionalistas que tinham como projeto explícito, segundo BOSI, 1994, p. 207, a "fidelidade ao meio a descrever [...]", pois, o autor parte de sua história pessoal, que liga à familiar, como já registramos em citação no início do trabalho. O meio faz parte do ambiente da narrativa, que, aliás, transporta para a capital do Amazonas um Oriente que se faz presente nas tradições orientais preservadas, principalmente, no ambiente do qual Emilie foi, por muito tempo, o sol, a luz e o calor.

## A ÚLTIMA CARTA

A narradora, em carta ao irmão, no oitavo capítulo, expõe muito de seu íntimo, de parte de sua história de vida, possibilitando, assim, ao leitor, a formulação de hipóteses a respeito dessa figura do romance da qual pouco se sabe, mas cujo papel é essencial para a narrativa, pois é o elemento articulador de todas as histórias.

Não desejava desembarcar aqui à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe, e regressar às cegas, como alguns pássaros que se refugiam na copa escura de uma árvore solitária, ou um corpo que foge de uma esfera de fogo, para ingressar no mar tempestuoso da memória. (2004, p. 163)

Nessa última carta, induz o leitor a um retorno ao início do *Relato*, por força de um auto-encaixe, e permite também, numa confissão metalinguística, que ele compreenda o quanto lhe dera trabalho ordenar tudo o que registrara em sua estada em Manaus. O autor, nesse trecho, está aí nitidamente representado, na figura da narradora.

Não é fácil para o leitor construir, por um início que tem as ca-

racterísticas de uma situação em *media res*, uma imagem do que a narradora expõe logo na primeira página do *Relato*.

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. (2004, p. 9)

O esclarecimento para esse relato só é oferecido ao leitor, como acima observado, no final da última carta, que constitui o último capítulo do livro.

Já passava das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. (2004, p. 164)

A narradora apenas refere-se à mãe verdadeira, sem oferecer explicações, e esclarece que não conhecia a casa, instigando o leitor a fazer suposições a respeito dessa mulher, com quem a narradora não relata intimidade, pois, tanto ela como o irmão eram os netos adotivos de Emilie, cuja casa é que constituía “a esfera da infância”. Em outro trecho do mesmo parágrafo, permite-nos entender porque passara a noite no quintal.

Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre palmeiras mais altas que a casa.

Essa casa, a da mãe, parece evidente ao leitor, não tem para a narradora o significado que encerra o sobrado de Emilie, com as personagens que ali construíram sua história, ou cujas histórias a esse espaço e à figura da protagonista estiveram ligadas, de alguma forma. Ao leitor fica mais claro, nesse final, o quanto essas narrativas deveriam fazer sentido para a narradora, e para o irmão, pois ela, agora, desejava perpetuá-las em seu diário e nas

fitas do gravador que, na última hora, resolvera carregar.

No primeiro capítulo, ela conta ao irmão o que carregara; no último, volta a mencionar o equipamento que usaria para o registro dos relatos.

No início, na quarta página do livro, a narradora registra:

Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do de- senho afixado na sala. (2004, p. 12)

Voltando a esse trecho, configurando-se mais um auto-encaixe, num movimento de circularidade, a narradora reforça, na penúltima página do livro, a intenção de registrar, para si mesma e para o irmão, “[...]tudo o que fosse possível[...]”.

Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. (2004, p. 165)

Para o leitor, que até o final do romance acompanhou a narradora em sua trajetória de ouvinte, mas também de relatora de memórias fragmentárias, os retornos a trechos apenas sinalizadores, promovidos por auto-encaixes que os complementam, significam o encontro da ‘peça que faltava para clarear a trajetória da narrativa’, quebra-cabeça que une tempo, espaço e personagens.

Continuando a citação anterior, transcrevemos o pedido do irmão, citado pela narradora, o qual pode ser extensível ao leitor que não deseja ‘perder o fio da meada’.

Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos”. (2004, p. 165)

No parágrafo seguinte, a narradora continua:

“O teu presságio me deu trabalho”.

Entendemos esse presságio como parte do pedido do irmão: “Se algo inusitado acontecer por lá, disseque [...]”.

A morte de Emilie foi o acontecimento inusitado, porque, no imaginário daqueles que com ela conviveram, sua imagem estaria sempre viva, não morreria nunca, especialmente para a narradora e seu irmão, a quem a matriarca adotara como netos.

Amor, amizade, perdão, generosidade, alegria, autoridade, energia, tenacidade e vivacidade faziam parte do conjunto de traços que faziam daquela imigrante libanesa um ser enriquecido pelo hibridismo resultante da simbiose de culturas, associação do Oriente libanês e um Ocidente ilhado por matas e rios misteriosos.

Inusitado, para o leitor, é o movimento de circularidade ao qual esse final de vida dá início, como o final de uma narrativa encaixante, pedindo encaixes de diferentes relatos proferidos por personagens que se ligam por elos que emergem, de alguma forma, da protagonista que já não existe. A circularidade o (leitor) instiga a releituras, à procura do fio condutor da narrativa que se inicia com a morte: livro de memórias montado como um jogo de memórias que ele terá de dissecar, para re-montar.

Os últimos parágrafos do livro conferem ao romance um acabamento metalinguístico, que permite ao leitor vislumbrar aí o narrador Hatoum, autor que nos permite perceber o tanto de esforço que o ato de escrever requer de seu criador: trabalho criterioso de escolha e ordenação, dissecação e montagem.

Quantas vezes recomencei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas cofidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.

A leitura de *Relato* flui como um encadeamento de relatos orais, conversas que deixam aflorar o frescor de revelações espontâneas, produto de esforço, seleção e critério do autor, o que nos remete à observação de Mamede Mustafa Jarouche, 2006, p. 27, em relação ao livro *As Mil e Uma Noites*, a cuja estrutura de encadeamento de narrativas assemelha-se a estrutura do romance de Hatoum.

O que deve ficar claro, desde já, é que o *Livro das mil e uma noites* não é literatura “oral”, ao menos não na medida em que oralidade é vulgarmente pensada como atributo de espontaneidade ou alegre caos impensado, mas em todo caso profundo porque proveniente de uma seiva popular etc. etc. ( 2006, p. 27 )

O que se lê “soa” como o que se “ouve”, o que Hatoum logrou produzir também com *Relato*, mas, ao contar ao irmão sobre o seu esforço, a narradora descortina ao leitor o artesanato da escritura, levando-o a dar-se conta da complexidade da tessitura do ato de escrever e da sutileza da figura da narradora, que, mais como ouvinte do que como a que relata, vai construindo não só a personagem protagonista, mas também aquelas que lhe dão suporte, iluminando-as de tal forma a ofuscar a sua própria imagem, nebulosa e complexa de uma narradora anônima: “[...] voz que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.”.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 19 – 32.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, 3).

CANDIDO, Antonio. et al. . *A Personagem de Ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

CUNHA, Celso. *Minigramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. Sergio Alcides. Pref. Luiz Ruffato. 4 ed. São Paulo: Globo, 2004.

8. GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9.ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, 207).

HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93, transcrita e editada por ARH. Disponível em <http://www.hottopos.com/colat6/milton1.htm>. Acesso em: 21 out. 2008.

HATOUM, Milton. **Escrever à Margem da História**. Texto da participação do autor em 4-11-1993 no seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado no Instituto Goethe, São Paulo. Disponível em <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 21 out. 2008.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

*Livro das mil e uma noites*, ramo sírio. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006, v. 1.

MARLIES, K. Danziger, JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico*

*da literatura*. Trad. Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 15. ed. São Paulo: Globo, 2004. (*Em busca do tempo perdido*, v.7)

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 14).

---

**A autora é Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC / SP. Membro do Grupo de Pesquisa: Poéticas da Prosa e da Poesia, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Olga de Sá, do Programa de LCL da PUC / SP.**