

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

RENATO CABRAL REZENDE

Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum

Campinas, novembro 2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

RENATO CABRAL REZENDE

Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Linguística da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Christina Bentes.

Área de concentração: Linguística Textual.

Campinas, novembro 2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R339e

Rezende, Renato Cabral.

Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum / Renato Cabral Rezende. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador: Anna Christina Bentes da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hatoum, Milton, 1952-. 2. Metadiscursos. 3. Prática comunicativa. 4. Reflexividade. I. Silva, Anna Christina Bentes da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Metadiscursive resources in the categorization and articulation of communicative practices within Relato de um certo oriente, by Milton Hatoum.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Metadiscourse; Reflexivity; Communicative Practice; Milton Hatoum.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutor em Linguística.

Banca examinadora: Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva (orientadora), Profa. Dra. Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Profa. Dra. Clelia Candida Abreu Spinardi Jubran, Profa. Dra. Edwiges Maria Morato e Profa. Dra. Mirhiane Mendes de Abreu. Suplentes: Profa. Dra. Marli Quadros Leite, Profa. Dra. Vanda Maria da Silva Elias e Profa. Dra. Maria da Penha Pereira Lins.

Data da defesa: 14/12/2010.

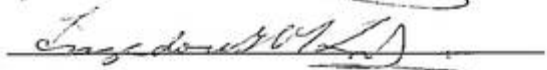
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

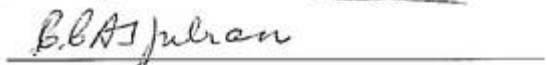
Anna Christina Bentes da Silva



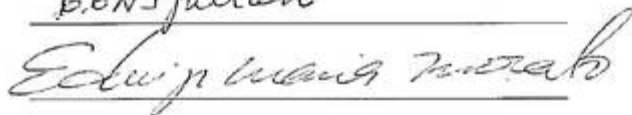
Ingedore Grunfeld Villaça Koch



Clelia Candida Abreu Spinardi Jubran



Edwiges Maria Morato



Mirhiane Mendes de Abreu



Marli Quadros Leite



Vanda Maria da Silva Elias



Maria da Penha Pereira Lins



“O homem diminuía a marcha, às vezes parava procurando o equilíbrio, todo ele trêmulo, mas confiante na sua firmeza, na fixação ao solo inclinado, como se cada passo dos pés descalços arrancasse uma raiz do fundo da terra”

Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente* [p.127]

Para Patrícia.

AGRADECIMENTOS

É uma meia verdade afirmar que um trabalho acadêmico é resultado do esforço de um único indivíduo. Não é não. Por mais que seja apenas “o autor” um único indivíduo: aquele que lê, que resenha, que debate com sua orientadora; que perde o sono, enfim, às três da manhã pensando na tese, esse indivíduo é depositário de carinho, de votos confiança (expressos sobretudo no olhar daqueles que o acompanharam) e, principalmente, da paciência e do amor de alguns terceiros, pessoas que realmente o incentivaram a seguir sua marcha. E à proporção que esse “um” vai amalgamando, costurando as boas e sinceras energias que recebeu, vai se constituindo em sujeito histórico daquele trabalho acadêmico. Que é também, por assim dizer, fruto de uma jornada coletiva. De comunhão.

Vai daí que – e, em razão, principalmente, das condições emocionais assaz adversas que circunscreveram a elaboração desta tese –, estes “Agradecimentos” desta pesquisa são uma forma, não obstante um tanto limitada, de exortar (de berrar de alegria, na verdade) a essas pessoas essa coisa vibrante e bonita que se chama Gratidão:

Obrigado às funcionárias das bibliotecas do IEL e da FE (UNICAMP), respectivamente: Cidinha, Loide, Bel, Madalena e Lavínia; Marly e Márcia, que durante todos esses anos sempre me receberam com diligência e alegria, quando eu chegava lá com o computador e livros debaixo do braço;

Obrigado à Patrícia, minha noiva, por ser quem é, e por incandescer a minha vida;

Obrigado a meus pais pelo amor cuja dimensão eu ainda não compreendo;

Aos meus irmãos, Cecília e Leonardo, companheiros de jornada desde sempre;

Obrigado à minha orientadora, Profa. Dra. Anna Christina Bentes, amiga já de oito anos (a “Nana Chris”), que sempre soube ser profissional afável, companheira de discussão, parceira de trabalho, amiga de verdade, pessoa extremamente espontânea e vibrante, e, por que não?, dura, quando foi preciso (e, de fato, foi preciso). Valeu, Anna, por todo este tempo de convívio: o aperfeiçoamento intelectual e espiritual da primeira fase da minha vida adulta se deve em larga medida a você;

Obrigado às professoras Edwiges Morato e Mirhiane Abreu pela postura séria e lúcida durante a qualificação;

À professora Ingedore Koch pela seriedade de seu trabalho e pelo carinho sempre manifestado;

Obrigado ao professor William F. Hanks, que, durante minha estadia em Berkeley, me ofereceu sabedoria acadêmica e de vida;

Ao Marquim, o velhote, pela parceria de sempre;

Ao amigo Rodrigo Cerqueira, que se dispôs a ler e a discutir o texto com uma paciência fora do comum;

Obrigado aos amigos e amigas do Brasil e dos EUA que não cabem nominalmente aqui, mas que receberão sim desta gratidão aqui manifesta – estejam certos disso!

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa (processo n. 141963/2005).

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo estudar os expedientes metadiscursivos que, empregados pela narradora-personagem (e, em menor escala, pelo personagem Hakim), engendram a articulação e categorização de dois gêneros de prática comunicativa no interior da obra *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, quais sejam, (i) a carta pessoal de cunho rememorativo e (ii) a conversação face-a-face. A pesquisa visa ainda argumentar que o uso de procedimentos metadiscursivos é presidido por uma reflexividade do fazer textual que compreende a própria escrita da obra também como uma prática comunicativa. Para a realização de nossa tarefa, propomos uma articulação teórica entre os estudos sobre a metadiscursividade, no âmbito da linguística textual brasileira – a partir de autores como Risso & Jubran (1998), Risso (1999) e Koch (2004) –, e a teoria da prática comunicativa, elaborada no domínio da linguística antropológica (HANKS, 1990; 1996; 2008).

História de uma família de origem libanesa estabelecida em Manaus em princípios do século XX, o argumento narrativo do *Relato...* é o retorno da narradora (filha adotiva da família em questão) à capital manauara para reencontrar a matricarca da família, Emilie. A matriarca é quicá a única portadora de memórias que a auxiliariam na compreensão do nebuloso passado dela e de seu irmão mais novo. Emilie, porém, falece no dia posterior à chegada da jovem a Manaus. A partir daí, a narradora passa a investigar em suas memórias e em memórias de terceiros – com destaque para tio Hakim – fatos e episódios obscuros da família dos quais eles participaram, sobre os quais ouviram ou, mesmo, transcreveram. Fatos e episódios que ela crê cruciais na/para a constituição de sua identidade (e de seu irmão).

Compreendemos que são os recursos metadiscursivos os elementos que conferem materialidade textual-interativa à reflexividade dos sujeitos em suas práticas de produção textual de sentidos. Assim, o texto final resulta de um trabalho de escrita bastante reflexivo, sendo que esta reflexividade manifesta-se (i) por meio de predicções metadiscursivas (ii) verbos referenciadores de atividade languageira (iii) rotulação metadiscursiva e (iv) procedimentos de elaboração do lembrar como atividade intersubjetiva, certificando que o metadiscurso não compõe um inventário fechado de formas, mas se renova na dinâmica das próprias práticas comunicativas.

palavras-chave: metadiscurso; reflexividade; prática comunicativa; milton hatoum

ABSTRACT: This work aims at analyzing metadiscursive resources which cause, when used by both the narrator and, in a smaller scale, by Hakim, the articulation and categorization of two kinds of communicative practice within *Relato de um certo oriente*, by Milton Hatoum. The aforementioned communicative practices are (i) personal letter with strong reminiscent effect and (ii) ordinary conversation. This work also aims at proposing that the use of metadiscourse resources is governed by a reflexive concern within the text that conceives of the writing of the oeuvre itself as a communicative practice. In order to achieve our goal we will articulate research on metadiscourse conducted by Brazilian Text Linguistics – in scholars such as Risso & Jubran (1998), Risso (1999) e Koch (2004) – with communicative practice theory from Linguistic Anthropology (HANKS, 1990; 1996; 2008).

Story of a Lebanese family set down in Manaus in early XXth century, the motif of *Relato...* is the return of the narrator (who was adopted by the Lebanese family) to Manaus in order to meet the matriarch of the family, Emilie. The matriarch maybe is the only person who carries with her memories that could help the narrator out in understanding hers and her brother's past. However, Emilie passes away just the day after the narrator's arrival in Manaus. From this moment on, she will look for her own memories and other people's memories – especially Hakim's – facts and episodes concerning the family; facts and episodes of which her interlocutors were part, they heard about or they even took note about.

We will support that it is the metadiscursive resources that are responsible for the textual and interactive materiality of individual's text production reflexivity throughout their participation in communicative practices. Hence, the text (the oeuvre) as a whole results from a very reflexive writing process, so that this reflexivity can be seen (i) at metadiscursive assertions; (ii) verbs that make reference to linguistic activity; (iii) metadiscursive labeling and (iv) the act of remembrance as an intersubjective activity. All these different manifestations of metadiscourse corroborate that metadiscourse is not a close category, but renews its forms throughout of communicative practices dynamics.

Keywords: metadiscourse; reflexivity; communicative practice; milton hatoum

ÍNDICE

Introdução	19
1. Notas sobre Hatoum e o <i>Relato de um certo oriente</i>.....	19
2. A escolha do <i>Relato</i>...: justificativa e pressupostos teóricos	30
3. Estrutura do trabalho e seus objetivos	36
 1. Relato de narrativas ou narrativas de um certo <i>Relato</i>?	45
1.1 Considerações iniciais.....	35
1.2 Aspectos da estruturação da obra.....	46
1.2.1 <i>A narradora como sujeito dialógico.....</i>	46
1.2.2 <i>Estrutura hierárquica dos cronotopos do Relato.....</i>	54
1.3 Narradora x narradores no <i>Relato</i>...: qual polifonia?.....	75
 2. Reflexividade e prática comunicativa: conceitos fundamentais para a construção do <i>Relato</i>... ..	87
2.1 Considerações iniciais	87
2.2 Reflexividade como procedimento constitutivo decisivo do <i>Relato</i>... ..	89
2.2.1 <i>Limites da noção de reflexividade sob uma perspectiva imanentista.....</i>	89
2.2.2 <i>Língua como prática social: percepções da narradora do Relato.....</i>	96
2.3 Linguagem e práticas comunicativas.....	105
2.3.1. <i>Prática e prática linguística: postulações da linguística antropológica</i>	
2.3.2 <i>Gêneros discursivos como práticas comunicativas: a teoria de William F. Hanks</i>	110
2.4. Estudos textual-interativos sobre metadiscurso e teoria da prática comunicativa: uma proposta de articulação teórica	116
 3. Metadiscurso na articulação e categorização de práticas comunicativas no <i>Relato</i>... ..	133
3.1. Introdução	133
3.2. Procedimentos metadiscursivos na articulação da escrita epistolar pessoal: “lembro que” e “na tua resposta”	134
3.3 Procedimentos metadiscursivos de categorização da conversação face-a-face no <i>Relato</i>... ..	157
 Considerações finais.....	175
 Referências bibliográficas.....	187

Introdução

1. Notas sobre Hatoum e o *Relato de um certo oriente*

Já é lugar-comum afirmar que Milton Hatoum despontou como uma grande revelação da prosa de ficção brasileira em 1989 com *Relato de um certo oriente* e, desde então, mantém viva no campo literário uma escrita vigorosa, paciente, porque não atinente à velocidade do mercado editorial – apesar de seu sucesso de público –, e premiada. Todos os seus romances, *Relato...* [1989]¹, *Dois irmãos* [2000] e *Cinzas do norte* [2005] foram lauerados com o Prêmio Jabuti², respectivamente em 1990, 2001 e 2006. A novela *Órfãos do eldorado* [2008] angariou o segundo lugar na edição do Jabuti de 2009. Milton Hatoum indubitavelmente ocupa uma posição privilegiada no campo da produção ficcional brasileira contemporânea, por seu total mérito, se observado sob o ângulo de sua relação com a crítica especializada, o público e as instituições que dão visibilidade social ao escritor. E o *Relato...* figura certamente no conjunto de obras significativas para um entendimento da dinâmica, nos últimos 20 anos, desse campo. A afirmação se dá em virtude de uma miríade de aspectos da obra cuja fortuna crítica, cada vez mais extensa, e, por essa razão, diversificada³, tem debatido.

¹ Esta pesquisa foi realizada com base na edição de 2005 da obra. Todas as vezes em que nos referirmos a páginas do texto-fonte, ou citarmos-las diretamente, estamos citando esta edição. Citações ao texto da obra serão feitas (i) ou por meio de excertos enumerados; ou (ii) no corpo do texto desta própria tese, sendo a página do texto original indicada entre parêntesis [exemplo: (p.20)]. Por fim, denominaremos ao longo deste trabalho a obra pelo nome completo, *Relato de um certo oriente*, ou apenas por *Relato...*

² Criado em 1959 pela Câmara Brasileira do Livro, o Prêmio Jabuti é distribuído anualmente não só a autores, mas a outros agentes do mercado editorial brasileiro, em diversas categorias. Na categoria “melhor romance”, o Jabuti já foi entregue a escritores como Jorge Amado [1959], José Candido de Carvalho [1965], Lygia Fagundes Teles [1974], João Ubaldo Ribeiro [1985] Raquel de Queiroz [1993], Carlos Heitor Cony [1996; 1998], dentre outros, tornando-se um instrumento de consagração do escritor junto à crítica e ao público. Para ver a lista completa dos contemplados com o prêmio ver <http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores>. Acesso em 14/11/2009.

³ Com efeito, a obra de Hatoum tem atraído olhares de diferentes perspectivas teóricas. Para mencionarmos apenas a fortuna crítica sobre o *Relato de um certo oriente*, constam estudos de crítica genética (CRISTO, 2000) e desta em diálogo com os estudos culturais (CRISTO, 2005). Constam também estudos de literatura comparada, tendo a comparação entre Hatoum e Mia Couto como cerne (MAQUÊA, 2007), ou ainda estudos sobre o *Relato...* e a

De início, pode-se destacar como atributo para a caracterização da referida dinâmica a construção do espaço ficcional da obra – e este aspecto, certamente, constitui-se como uma das motivações de sua eleição como objeto de pesquisa. História de uma família de origem libanesa estabelecida em Manaus em princípios do século XX, *Relato de um certo oriente* é ambientado numa Manaus cosmopolita, pouco harmônica e não raro violenta. Índios, imigrantes portugueses, franceses, alemães e libaneses compõem uma rede de tramas sociais num espaço multicultural intenso, cuja vivacidade é representada por meio de um esforço memorialístico conjunto, o da própria narradora e de personagens fulcrais para a obra: Hakim e Hindié Conceição. Somente um campo de produção ficcional não obrigado a algum imperativo ético-temático ou estético – como fora, por exemplo, a produção ficcional dos anos 60 e 70, fundamentalmente comprometida com uma literatura engajada, de combate ao regime ditatorial então em voga no país –, mas um campo comprometido com a pluralidade criadora, pode proporcionar a emergência de característica assim.

Este trabalho dedica-se a estudar como o *Relato de um certo oriente* manifesta uma reflexividade acerca de sua própria construção narrativa. Mais especificamente, como se manifesta textual e discursivamente a reflexividade da narradora-personagem acerca da estruturação e da própria escrita de sua obra, um “relato”, que é endereçado a seu irmão (que se encontra em Barcelona), de forte teor epistolar repleto de narrativas de cunho memorialístico. Essa reflexividade, acerca da estruturação da obra e de sua própria escrita, se revelará, primeiramente, sob a forma de longos segmentos textuais de teor predicativo, manifestos por ela no último capítulo do livro, quando explica ao irmão como montou e escreveu seu texto endereçado a ele.

literatura de imigrantes (TECHIMA, 2005). Não podemos nos esquecer também dos trabalhos que inter-relacionam memória, ficção e história na obra do autor (cf. HARDMAN, 2007). Para uma visão panorâmica das perspectivas críticas e teóricas sobre o *Relato...*, bem como sobre *Dois irmãos* [2000] e *Cinzas do Norte* [2005], ver Cristo (2007).

Essa reflexividade manifesta-se ainda sob outras formas não tão teleológicas, mas que se concretizam como marcas enunciativo-interativas manifestas na materialidade linguística da própria enunciação do texto.

Assim, defendemos que no curso de seu trabalho de escrita, a narradora vai indiciando, “acusando” para o leitor que a realização de seu escrever se configura como uma atividade que entendemos como de natureza prática, isto é, atividade que revela procedimentos que requerem por parte do sujeito uma atenção ora de grau mais intenso, ora menos – sobretudo nas interações bastante dinâmicas –, acerca de sua realização com a/pela linguagem, que se realiza/manifesta no curso da ação. Todo este trabalho de escrita tem como intuito comunicar ao irmão a dor de uma perda afetiva e informar-lhe acerca de fatos e mistérios que envolvem o passado de ambos.

Defendemos também que a narradora do texto o reconhece como uma prática comunicativa, trabalhando nele a articulação de dois tipos de práticas comunicativas em seu interior, a saber, a epístola pessoal e a conversação face-a-face. Para efetuar nossa proposta de leitura e análise da obra – mas sem pretender fornecer-lhe uma leitura definitiva –, o foco de nossa análise serão os procedimentos metadiscursivos de que a narradora lança mão (bem como seu tio Hakim, embora em menor escala, quando é tomado como narrador do **capítulo segundo** da obra) para a realização de seu empreendimento verbal. Mais especificamente, procederemos à análise de expedientes metadiscursivos tanto os de ordem mais textual quanto aqueles de cunho mais interativo que articulam e categorizam os dois tipos de práticas comunicativas no interior do *Relato...* acima referidos. São os expedientes metadiscursivos os *loci* privilegiados onde podemos observar a construção da reflexividade do fazer linguístico do sujeito.

Antes, porém, de expormos em detalhamento os objetivos desta pesquisa, julgamos necessária uma incursão no “contexto” da produção ficcional brasileira de quando da publicação da obra. Sem qualquer intenção de pretender uma análise minuciosa desse contexto, nosso intuito

é o de munirmo-nos de dados que nos permitam compreender como Hatoum dialoga com seu momento histórico, fazendo uso do recurso da ficcionalização do autor em detrimento de outras possibilidades temáticas e formais⁴. Ainda que breve, uma tal incursão nos permitirá entrever como o *Relato...*, com efeito, é fruto de um projeto de dizer (GERALDI, 2001) que tem como foco sua própria escrita, seu dizer-se dizendo-se.

*

*

*

Do ponto de vista da produção ficcional, os anos 1980 configuram-se segundo o que Haroldo de Campos (*apud* CARNEIRO, 2005) denominou como tempos *pós-utópicos*. Da postura combatente dos intelectuais e escritores contra a censura e opressões do governo militar nos anos 1960 e 1970, não surgiu na década de oitenta um projeto comum, um sonho por que continuar a lutar⁵. Afinal, a sociedade retomava o caminho da democracia liberal e da garantia dos direitos fundamentais. Num olhar ainda mais retrospectivo, tanto a energia da luta modernista de 1922 pela redescoberta do Brasil, quanto, trinta anos depois, a euforia nacionalista dos anos cinquenta do Brasil da Bossa-Nova e da "épica" construção de Brasília, ficaram marcadas em nossa história social como épocas de projetos transformadores coletivos (cf. CARNEIRO, 2005, p. 18), marcas improváveis numa sociedade que necessita "apenas" engajar-se na reconstrução e consolidação de suas instituições democráticas e da liberdade individual. A luta já havia acabado.

Se o anseio do modernismo de literariamente representar/criar uma "Alma" da nação não

⁴ Por exemplo, para discussões sobre o problema do "regionalismo", ou sobre o efeito "exótico", na obra de Hatoum, ver, respectivamente, Pellegrini (2004), Silva (2007) e Tonus (2005).

⁵ Apesar da pouca bibliografia sobre produção literária da década de 1980, é notório nos estudos que lhe dizem respeito que os escritores do período viveram uma espécie de vazio de "função social" para sua literatura: "Contra quem escrever agora?" (CARNEIRO, 2005, p. 26). "Em nome de quê, enfim, nossos escritores escrevem hoje?" (FARINACCIO, 2004, p. 117) são perguntas de que pesquisadores da produção ficcional brasileira contemporânea se valem para interpretar aquele momento histórico. Há trabalhos consagrados sobre a prosa de ficção brasileira dos anos 70 (cf. PELLEGRINI, 1996; 1999), mas poucos sobre a década posterior.

existe mais; e tampouco “a utopia da revolução [dos anos de 60 e 70] não funciona mais, nas décadas de 1980-90, como “dispositivo-matriz deflagrador de representações [romanescas]” (FARINACCIO, 2004, p. 118) abriu-se uma espécie de novo espaço de possibilidades políticas e também econômicas, de apontar novas direções a esta sociedade – que certamente precisa, depois do luto, ressignificar-se. Segundo Carneiro (*op. cit.*, p. 26), os anos oitenta foram fundamentais à literatura e a cultura brasileira contemporâneas por demonstrarem como a produção literária pode ser capaz de reinventar-se, mesmo após longo período de utopismo combatente.

Este novo momento significou a possibilidade de uma diversidade de formas enunciativas e temáticas no campo da prosa de ficção (cf. CARNEIRO, 2005; RESENDE, 2008). No que diz respeito à diversidade temática⁶, o pós-utopismo característico do período é da ordem do *deslocamento*:

deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de *missionário*, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente (CARNEIRO, 2005, p. 19).

Pode-se afirmar que o *Relato de um certo oriente* é integrado a uma tal ordem. Pois, no plano ficcional, constitui-se como um projeto pessoal de uma moça de reconstruir um passado restrito à intimidade de uma família comum de imigrantes e revelá-lo ao irmão. São as curiosidades, expectativas, agruras e dores íntimas de alguns indivíduos que estão no centro de observação da narradora. Quando é evocada no **capítulo primeiro**, é a Manaus da experiência

⁶ Uma das vertentes das possibilidades temáticas da prosa de ficção dos anos oitenta foi a releitura do modernismo (sobretudo o modernismo utópico de 1922) num exercício de “balanço de perdas e danos, a partir do qual irá se renovar, encontrando novos caminhos” (CARNEIRO, 2005, p. 27). *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, argumenta Carneiro (*op. cit.*), exemplifica perfeitamente este processo. A obra é o simulacro de um diário escrito por Graciliano Ramos logo após o escritor sair da prisão em janeiro de 1937. Ao assumir a voz e o estilo de Graciliano sob um gênero discursivo tão íntimo – segundo Carneiro, um modelo melhor do que as experimentações de vanguarda ou da ficção engajada para uma escrita que busca o novo neste contexto –, Santiago elege o pastiche, e não a paródia, como forma de transgressão e crítica sutil à brutalidade do regime varguista (cf. também SANTIAGO, 1989, p. 117). Ao fazê-lo, assume uma postura estética contrária à postura de combate, sem deixar de reler e reescrever o moderno.

infantil, a “cidade imaginária fundada numa manhã de 1954” (p. 12) que se torna saliente, não a Manaus dos tempos áureos do ciclo da borracha, ou da Zona Franca durante o “milagre econômico” e cuja modernização vem na esteira da construção da Belém-Brasília⁷. No **capítulo sexto** observamos a mesma coisa: ao caminhar por Manaus, a narradora não consegue deixar de pensar na cidade de sua infância, uma Manaus de bairros repletos de histórias. Trata-se de “uma certa Manaus” que abrigará “um certo oriente”, o dos afetos e memórias. Vejamos.

O argumento narrativo do *Relato...* é o retorno da narradora-personagem ao Amazonas, “depois de tanto tempo no sul” (p. 30), no intuito de “reencontrar Emilie” (p.12), matriarca de uma família de comerciantes libaneses radicados no coração da Amazônia, e, por meio de Emilie, tomar conhecimento de fatos e episódios do passado da família. Filha adotiva dessa família (ela e o irmão, cujos nomes não são revelados aos leitores – ele, de Barcelona, insta-a a retornar a Manaus), seu intuito é aprofundar sua percepção da importância do clã para a constituição e consolidação da identidade individual e social sua e do irmão. Assim, muitos fatos concernentes à história da família, aparentemente desarticulados pelo efeito do tempo, irão constituir os núcleos narrativos da “carta que seria a compilação abreviada de uma vida” (p. 166) que a narradora enviará ao irmão, a obra que nós leitores lemos. A obra é composta de oito capítulos apenas.

A estrutura da família libanesa é didaticamente explicada ao leitor logo à página 11 da obra, sendo apresentados os nomes de seus integrantes (quando é o caso) e a forma como serão denominados pela narradora-personagem em sua carta ao irmão. Recém chegada a Manaus, encontra-se com a filha de uma empregada de Emilie, de quem espera obter informações acerca da matriarca. E comenta com o irmão:

⁷ O cronotopo da ação da novela *Órfãos do Eldorado* [2008], por exemplo, compreende desde a Revolta da Cabanagem até a ascensão e queda da atividade extrativista do látex no Amazonas.

Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatros filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo (HATOUM, 1989, p. 11).

Uma primeira observação a ser feita sobre a família-tema da obra é o fato de não se tratar de um clã muito grande, cujas histórias internas abrangem por completo desde as desditas de avós (ou bisavós) até os percursos individuais dos inúmeros netos. No total, a família retratada no *Relato...* é composta por onze "membros biológicos" de três gerações apenas. Os avós, Samira e Fadel; seus filhos: Emir, Emílio e Emilie; os filhos desta com um personagem que é denominado apenas como "o pai": Hakim, Samara Délia e os dois gêmeos. E a filhinha surdo-muda (cujo pai também não é revelado) de Samara, morta em um violento atropelamento: Soraya Ângela.

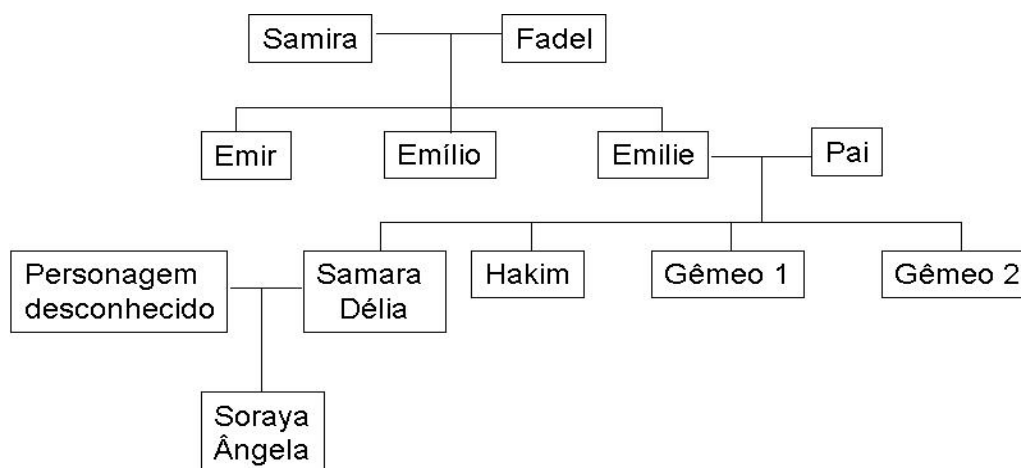


Figura 1. Estrutura genealógica da família-núcleo do *Relato de um certo oriente*

Dentre essas gerações, apenas alguns membros têm sua história, ou, na maioria dos casos, fragmentos dela, retratados. Enquanto Emilio é um irmão apenas mencionado nos **capítulos primeiro** e **sexto**, o suicídio de Emir, irmão caçula de Emilie, é tema de um capítulo inteiro (**capítulo terceiro**). Da mesma forma, os pais de Emilie, Fadel e Samira, são tematizados de

forma breve (**capítulo segundo**) na obra, quando se separam dos filhos para virem a "uma terra que seria o Amazonas" (p. 33), ao passo que o pai da família-núcleo e sua chegada ao Amazonas é tema de todo o **capítulo quarto**. Assim também se passa com relação ao drama de Samara Délia: sua gravidez indesejada, e a humilhação dela decorrente, é tematizada ao fim do **capítulo quinto**. A morte da menina Soraya Ângela ocupa grande parte do **capítulo primeiro**. Já sobre Hakim, irmão mais velho de Samara, que decide abandonar a família, sabemos mais de sua vida por ele relatar à narradora-personagem muitas passagens e histórias que viveu (**capítulos segundo e quinto**). Apenas de Emilie e sua vida é que temos uma visão mais pormenorizada: sabemos desde o motivo de sua paixão por seu grande relógio negro – por ela visto pela primeira vez no convento de Ebrin, onde se enfurnara na tentativa de suportar a dor de ficar longe de seus pais – ocupando quase todo o **capítulo segundo** da obra, até sua solidão antes de morrer (**capítulos primeiro e sétimo**).

No *Relato...*, recortes sobre o que narrar da família-núcleo se fazem notórios, portanto. Como sói acontecer com romances cujo centro temático é algum núcleo familiar⁸, trata-se de uma família que condensa e esconde mistérios, dramas, conflitos e personagens singulares. E, como se nota pela descrição acima, deste total de membros integrantes, os personagens significativos da história que os leitores leem são aqueles que de alguma forma estão envolvidos em tramas e práticas que à narradora-personagem que monta a história interessa desvendar e compreender, ou àquilo a que ela consegue ter acesso. Sempre, claro, estando Emilie de alguma forma envolvida: ela é o grande eixo em torno do qual o romance se estrutura.

Na medida então em que conta a "história de uma família", seria conveniente qualificar o

⁸ Não faltam na literatura brasileira contemporânea exemplos de narrativas que, tendo como foco temático a família, o trabalho narrativo concentra-se em tratar os temas considerados tabu ou mistérios nos quais o clã está envolto. *Relações*, de Heleno Godoy; *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar; *Crônica de uma casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, são exemplos de romances centrados neste tipo de problemática.

Relato... como uma "saga" familiar? Não em nosso entendimento. Segundo Moisés (2004) e Shaw (1978), a ideia de "saga" remete a uma narrativa de pessoas de alguma família influente, de elevada posição na hierarquia⁹ social. No *Relato...*, ainda que a família-tema da obra tenha empregados (e submeta-os à violência da cordialidade brasileira, como veremos a seguir), não pode ser considerada uma família influente. Não é uma família de grandes posses.

Além disso, se, como afirmado, são apenas alguns membros da família libanesa que ganham relevo no texto, o *Relato...* opera, em vez da visada panorâmica sobre muitas personagens, com um olhar voltado para o cotidiano individual de alguns: seja sobre sua memória individual um tanto traumatizada; seja sobre uma característica específica deste ou daquele personagem e como tal característica será de valia no desenvolvimento do enredo. Por exemplo, é a solidão, e o gosto do marido de Emilie por contar histórias, apenas acompanhado do Alcorão, que motivam as conversas de fim de tarde (p. 69) entre ele o fotógrafo alemão amigo da família, Dorner, e que será a base do **capítulo quarto** da obra.

A própria concepção da adoção dos irmãos, no contexto diegético do *Relato...*, é significativa de como a ideia de família é uma questão de prática cultural, ultrapassando os laços consanguíneos, e como, por isso, a ideia de saga não parece se aplicar à obra. Como definir exatamente "família" numa sociedade de extração cordial, em que relações de afeto violento e exploração substituem relações de trabalho no âmbito doméstico? Vejamos um breve exemplo dessas relações para então questionarmos a natureza da adoção dos irmãos – embora este questionamento fique sem resposta.

Quando Emilie descobre que o índio Lobato Naturidade (que encontrara o corpo de Emir, seu irmão que suicidara) é tio de Anastácia Socorro, órfã que trabalhou por toda a vida como

⁹ Ambos os autores afirmam que a saga é uma narrativa extensa em prosa, nascida entre os povos da Islândia do século XII, composta por feitos heróicos e extraordinários. Shaw (1978) explica que a palavra "saga" deriva de um termo islandês que significa "dito" ou "dizer".

serviçal da família libanesa, a relação entre patroa e empregada é sensivelmente redimensionada.

Vejamos como Hakim observa essa situação:

Anastácia ficou mais íntima dos frequentadores da casa, e logrou a proteção de Emilie; as tardes de ócio multiplicaram-se e as tarefas domésticas passaram a ser mais amenas. A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como escrava (...). Meus irmãos (...) eles nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos copos e a mesma porcelana das xícaras de café. (...) (HATOUM, 1989, pp. 96-97).

Porém essa nova relação não pode, e não consegue, ficar "fora do seu lugar". Ela "precisa voltar" a ele. Prossegue Hakim:

Sem que alguém lhe dissesse algo, Anastácia se esquivou dessa intimidade que causava repugnância nos meus irmãos, aflição em Emilie e uma discórdia generalizada na hora das refeições (...)

Passamos a conviver com a lavadeira de uma maneira meio indefinida, amorfa; longe da mesa ela se revelava menos intrusa, menos íntima. Ressurgiam o apetite, as vozes, os elogios às mãos divinas de Emilie, e os comentários do dia foram reavivados (HATOUM, 1989, pp. 97-98).

Os fragmentos acima encerram com precisão o substrato de base afetivo-emocional de um elemento fundamental das relações sociais brasileiras, a cordialidade (cf. HOLANDA, 2005 [1936], p. 107). Anastácia Socorro passa a ser tratada como "membro da família" aos olhos de Emilie em razão de seu vínculo consanguíneo com aquele que tornou possível o enterro de Emir. Como corolário, vive ela uma espécie de "ascensão social" no seio da família: de "quase escrava", galga o degrau de "serviçal que impõe respeito". Porém, não apenas circunscrita ao domínio da concórdia, a cordialidade é violenta em razão mesmo de seu caráter íntimo e familiar, como bem demonstra a reação dos irmãos de Hakim. A ética de fundo emotivo prevalece em ambos os momentos nos fragmentos acima do *Relato*.... E triunfa no último, o odioso: a índia Anastácia "retorna a seu lugar" na estrutura da família. Uma tensão reside aí: ela não perde seu *status* de íntima de Emilie, embora não goze mais do "privilegio" de comer à mesa com toda a

família. Não gratuitamente, à página 98 da obra, confessará Hakim: "Passamos a conviver com a lavadeira de uma maneira meio indefinida, amorfa; longe da mesa ela se revelava menos intrusa, menos íntima".

Sob este arcabouço da cordialidade, lemos, por exemplo, no *Relato...*, que antes da chegada da índia Anastácia Socorro para servir à família, Emilie escolhera para o ofício de serviçal uma negra órfã, "entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência" (p. 26) [LBA]. Como se deu a introdução da índia Anastácia na família?

Na esteira da pergunta acima, teriam sido a irmã-narradora e seu irmão também adotados por Emilie junto à LBA para servirem à família e, com o tempo, ou por alguma razão, tomados como prediletos e protegidos – como filhos?

Ora, podemos apenas conjecturar que a adoção dos irmãos missivistas pela família-núcleo da obra poderia ter sido feita nestas condições. Porém, nada de concreto acerca deste fato é revelado aos leitores. Não é possível sabê-lo realmente. Este é certamente um dos segredos que o *Relato...* guarda¹⁰.

Assim, e em uma palavra: se é do grandioso que se nutre a saga, de um núcleo familiar fortemente consanguíneo, é do pequeno e aparentemente insignificante, do confidenciado e do não-dito, do não grandioso, e de uma percepção não necessariamente consanguínea de família de que se nutre o *Relato...*. Antes, a obra nutre-se ora da dor de um indivíduo que chora um choro

¹⁰ Na verdade, o tema da família e suas relações sociais no *Relato...*, além da questão da adoção, e da violência cordial, ainda abarca o lado afetivo-dócil da cordialidade. As amizades da família-núcleo da obra nunca são com negros ou indígenas, ou com a elite local, mas sempre com imigrantes. As figuras que – para não dizer "gravitam" em seu entorno – estão em constante diálogo com o clã são "a família do poveiro Américo, os Benemou, do Marrocos, e Gustav Dörner, o rapaz de Hamburgo; todos amicíssimos de Emilie" (p. 59). Deste grupo, dois são fundamentais para a história da obra. É Dörner quem narrará em detalhes o acontecimento do suicídio de Emir (embora desconheça suas razões), matéria de um capítulo inteiro. A libanesa Hindiê Conceição é também uma figura inalienável à vida da família. Amiga mais próxima de Emilie, é a ela a quem a matriarca confia inúmeros segredos: o do cofre da Parisiense; a dor da separação de Samara Délia e ânsia da espera pelo retorno dos filhos adotivos.

abafado à noite, porque sua filha é surdo-muda (Samara Délia); ora nutre-se do paradoxo gerado pelo alívio de deixar Manaus e a saudade que a distância gera (Hakim); ora da solidão de um terceiro, vidrado em ler e contar histórias (o pai da família). A obra é trabalhada a partir do recorte individual. Pois, como já afirmado, trata-se de um texto construído segundo informações a que a narradora-personagem consegue ter acesso; texto construído com fragmentos de memórias, portanto; recortes de lembranças de vivências de personagens ou de histórias por elas ouvidas e a ela retransmitidas.

E esta narradora, por sua vez, reconta-nos cada uma destas histórias sem deixar de refletir como, ela própria, atua em seu fazer.

2. A escolha do *Relato...*: justificativa e pressupostos teóricos

É exatamente aí então que ganha razão de ser esta pesquisa que ora se propõe. O aspecto central de nossa eleição do *Relato...* como objeto de estudo é a auto-reflexividade narrativa da obra. Sobre esta reflexividade, indagamos: em quais momentos se mostraria mais, em quais outros momentos se apresentaria menos voluntária por parte de quem escreve? Qual seria a concepção de linguagem que a sustenta, de sorte que, ainda que o sujeito reflita sobre seu próprio fazer textual, outros procedimentos de natureza reflexiva sobre a estruturação textual se revelam na própria prática da escrita do texto sem que este sujeito necessariamente fale abertamente sobre ele? E que recursos seriam estes, qual sua natureza: Gramatical? Lexical? Textual-interacional? Como, no mundo diegético da obra, este sujeito da produção textual, enquanto ente ficcional, teria desenvolvido sua(s) percepção(ões) sobre a linguagem?

Em meio a tantos estudos e trabalhos sobre o *Relato de um certo oriente*, foram perguntas

como estas (e ainda são perguntas como estas) que nos incitaram a estudar a obra, a refleti-la como um texto que ao revelar aspectos de seu *modus operandi* permite-nos entrever que a reflexividade que o preside não se revela em separado da percepção da narradora de que a linguagem é/funciona como prática comunicativa. Assim, investigaremos como no *Relato de um certo oriente* manifesta-se a reflexividade da narradora-personagem acerca da estruturação e a própria escrita de sua obra, no interior da qual se observa a articulação de dois tipos de práticas comunicativas, ou “tipos básicos de unidades estilístico-composicionais do romance” (cf. BAKHTIN, 2004c, p. 262), (1) uma prática narrativa escrita “semiliterária” de cunho cotidiano, isto é, a carta pessoal (de forte teor memorialístico), 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.

Como já afirmado, o foco de nossa análise serão os procedimentos metadiscursivos de que a narradora lança mão (bem como Hakim, embora em menor escala, quando é tomado como narrador do **capítulo segundo** da obra) para a realização de seu empreendimento verbal. Dentre estes procedimentos destacam-se: (i) asserções diretas da narradora sobre seu fazer textual e sobre elementos da língua em sua relação de não-correspondência direta com mundo; (ii) expressões que marcam a posição do sujeito como agente enunciador durante o ato conjunto de rememorar (“lembro que”; “não sei se tu te lembras”; “parece que”); (ii) referências metagenéricas e menções acerca de atividade languageira dos sujeitos, principalmente no curso da interação epistolar entre os irmãos, atuando para a articulação do discurso do outro à narração da obra (“na tua resposta”; “escreveste”; “uma carta que seria”); (iii) referências metadiscursivas que incidem sobre a conversação face-a-face (“cenas e diálogos”; “a conversa”; “arrancar algumas palavras”, dentre outros).

Para tanto, mobilizamos conceitos e teorias para a elaboração de nosso trabalho analítico

advindos do campo dos estudos textuais discursivos e da linguística antropológica. Este arcabouço teórico, almejamos trabalhá-lo em uma articulação de sorte que a proposta de leitura do *Relato...* seja possível: de que os expedientes metadiscursivos de que se vale a narradora na articulação e categorização de práticas comunicativas no interior do texto também permitam-nos entrever como a própria escrita da obra se revela como uma prática comunicativa.

A primeira noção teórica fundamental mobilizada nesta pesquisa é a noção de reflexividade, mais especificamente de reflexividade em linguagem: o potencial “meta” que toda língua natural possui. No campo dos estudos linguísticos, em sua definição mais forte “metalinguagem” é caracterizada como um sistema próprio interno à língua, cuja função é fazer com que ela possa referir-se a si mesma; sistema que concerne fundamentalmente a determinados itens lexicais da língua. Por essa razão, sua manifestação discursiva se constituirá como discurso centrado exclusivamente no código (cf. REY-DEBOVE, 1978, p. 163, *apud* BORILLO, 1985, p. 48). Neste sentido, não é gratuito que autores como Lucy (1993) concebam a reflexividade linguística como um poder crucial da linguagem, que a distingue de outros sistemas semióticos. “In its full form this property may be unique to human language” (LUCY, 1993, p. 09).

No entanto, com o advento dos estudos pragmático-textuais no campo dos estudos do texto, autores como Borillo (1985) – cujas ideias, no Brasil, foram aprofundadas por Risso & Jubran (1998); Risso (1999) e Koch (2004) – a ideia de “meta” em linguagem passou a ser tomada a nível textual-interativo, perspectiva adotada neste trabalho. Segundo Borillo (*op. cit.*), a auto-reflexividade da linguagem não se esgota no código linguístico. A autora assume que as mais diversas formas de interação pela linguagem propiciam aos sujeitos a possibilidade de refletirem não apenas sobre a língua e o discurso em desenvolvimento, mas sobre sua própria ação comunicativa e os elementos pertencentes ao quadro interacional em que se encontram. Neste sentido, ela postula o conceito de metadiscurso como “um discurso centrado no código,

mas o código tomado em sentido amplo, remetendo tanto à estrutura da língua enquanto sistema, quanto à sua ativação em situação de comunicação" (p. 49).

Com Risso & Jubran (1998) e Risso (1999) o metadiscurso é postulado como recurso de processamento e estruturação textual, responsável por revelar "formas de gestão da produção verbal desencadeadas pelo locutor no processamento formulativo do texto", peculiarizando-se por "estampar, na superfície dos enunciados, um movimento auto-reflexivo que faz o discurso dobrar-se sobre si mesmo, instituindo-se enquanto discurso para referenciar o próprio "fazer" discursivo (RISSO, 1999, p. 204).

Assente nesta acepção de metadiscurso, a concepção de texto formulada pelas autoras supracitadas, bem como por Koch (2002; 2004), entende o fenômeno textual como processo interacional de natureza intersubjetiva preenchendo uma função comunicativa reconhecível num dado contexto social; o texto é arena linguístico-discursiva na qual os sujeitos se valem de estratégias de diferentes ordens para realizarem seus fins comunicativos.

Uma tal visada do fenômeno texto (e que será adotada nesta pesquisa) prevê, assim, o sujeito da produção textual como um estrategista: que manipula os recursos linguísticos; avalia a construção da própria interação; comenta sobre seu discurso ou sobre o discurso alheio; que pode atuar, não raro, de sorte que o texto, auto-reflexivamente, possa voltar-se sobre si mesmo, podendo ser visto como um processo interacional que reflete sobre sua própria natureza dinâmica, no curso de sua própria realização. No entanto, cabe destacar um aspecto fundamental: os sujeitos pressupostos pelo fazer textual, e que nele atuam, são "sujeitos complexos, socioculturalmente constituídos e mobilizados" (cf. KOCH, 2008, pp. 1-2). Estes sujeitos devem necessariamente submeter-se às "convenções sociais e culturais as quais, em grande parte, determinam e são determinadas por suas ações e práticas" (*idem*). Para Koch (*op. cit.*), a ação textual é atualizada por ocasião dos processos de produção, recepção e circulação dos gêneros do

discurso, por exemplo. Esta atualização possui uma dupla face, segundo a autora: ao mesmo tempo em que é capaz de criar o novo, de interferir num dado estado de coisas, de "criar uma diferença", a ação deste sujeito é baseada numa "tradição", uma história de práticas em que ocorre.

É a partir destas concepções de metadiscursividade, de texto como processo interacional dinâmico, e do sujeito da ação textual como um sujeito estrategista, e não um ente simplesmente "livre" de convenções que o determinam (e que também são determinadas pelas próprias ações e práticas deste sujeito), que propomos sua articulação com a segunda noção teórica basilar deste trabalho: o conceito de prática, mais especificamente de prática comunicativa. Trata-se de uma noção cunhada na linguística antropológica, a qual nos esforçamos para trabalhar dentro do arcabouço da linguística textual.

Segundo Ogien (2001, p. 399), a noção de prática conjuga princípios relativos às ideias de coordenação e de regulação das ações dos atores sociais que, não raro, estão em franca dissensão entre si. De um lado, conforme o autor (*op. cit.*), noções como “tradição, habitualidade, competência, imitação, rotina” qualificam a noção de prática. Prática, neste caso, é pensada como *habitualidade*; habitualidade por meio da qual os sujeitos sociais se guiam de modo a saberem dar continuidade ao “o que fazer” no curso de suas atividades sociais. Por outro lado, ainda segundo o autor, noções como “norma, regra, razão prática, disposição, competência, conhecimento tácito, saber-fazer incorporado” (*ibidem*) também dizem respeito ao conceito de prática. Vigora, neste caso, uma percepção de cunho mais normativo do conceito, em que o aprendizado da ação se dá pela incorporação de um “como fazer” que, previamente estruturado, deve *assim* ser feito, e não de outra forma.

Como então pensar uma produção textual como prática? Afinal, pensar em texto é pensar em um fenômeno necessariamente comunicativo, que é produzido (e que circula socialmente e é

interpretado nos mais diversos contextos sociais) segundo um gênero discursivo. O que são os textos enquanto práticas – no interior dos quais viceja uma tensão entre uma regularidade estrutural e de uso social e a possibilidade de eles “criarem a diferença”, como afirma Koch (2008)?

Os textos, em nosso entendimento, são *práticas comunicativas*, tal como postulado por Hanks (1996), isto é, constituem-se a um só tempo como produtos linguísticos e processos por meio dos quais os sujeitos atuam no/sobre o mundo social e podem refletir sobre sua própria interação com este mundo. Isto implica dizer que a natureza actancial, interacional-comunicativa, dos textos fornece aos sujeitos a possibilidade da ação e da reflexão sobre sua atuação enquanto atores sociais de comunicação. Hanks (*op. cit*), afirma que a prática comunicativa implica necessariamente três aspectos: a ação do sujeito; suas ideias sobre a realidade e sobre a própria interação; e a própria língua.

Nosso esforço assim será o de argumentar que o *Relato de um certo oriente*, enquanto produção textual, se configura como uma prática comunicativa que, repleta de procedimentos metadiscursivos, estampa em sua materialidade linguística estes diferentes procedimentos meta de seu processo de escritura. Entendemos que apenas munidos de uma visada teórica que nos permita interpretar percepção da narradora de que a linguagem é/funciona como prática comunicativa, poderemos compreender, por exemplo, o porquê de uma descrição nominal definida metadiscursiva ter valor coesivo, e auto-reflexivo, na obra como um todo ao fazer referência a capítulos inteiros como conjugação de práticas de linguagem (por exemplo, a expressão “cenas e diálogos”); ou o porquê de uma expressão como “lembro que” ter caráter metadiscursivo na medida em que acentua a função enunciativa do sujeito que narra/lembra, atuando na construção de uma narração de cunho memorialístico como um fazer conjunto.

3. Estrutura do trabalho e seus objetivos

Para realizarmos nossa proposta de leitura do *Relato de um certo oriente*, dividimos esta pesquisa em três capítulos. Em cada um deles os conceitos acima referidos são trabalhados de forma a dar corpo à nossa proposta de leitura do objeto de pesquisa. No entanto – e evidentemente – estes conceitos centrais são cotejados com outros conceitos e noções teóricas que foram sendo mobilizados à proporção que progredimos com o aprofundamento de nossa argumentação acerca do *Relato...* Nosso esforço será sempre o de trabalhar todos os conceitos teóricos mobilizados até alcançarmos um ponto em que compreender a obra como uma prática se justifica em razão de aspectos internos seus.

Primeiramente, propomos uma análise da estrutura da obra como um todo. Este é o capítulo primeiro de nossa pesquisa. Partimos do pressuposto de que são duas as características do *Relato...* que nos permitem entender sua estruturação, quais sejam, (i) o fato de a narradora se construir como um sujeito dialógico (segundo a acepção de Bakhtin, 2004b), isto é, sempre em interação com o outro, que procura em práticas de linguagem formas de expressão para lidar com uma carência que a aflige; (ii) a reflexividade que essa narradora demonstra acerca de seu próprio fazer textual, organizando seu discurso em uma estrutura composicional meticulosamente bem montada.

É a partir desta reflexividade manifesta pela narradora que percorremos em nosso capítulo primeiro todos os capítulos do *Relato...* no intuito de apresentar uma visão mais detida dos fatos neles narrados e dos personagens que deles participam. Assim, paulatinamente, argumentamos no sentido de propor que a estrutura do *Relato...*, da organização das diferentes narrativas em seu interior, possui a forma de uma ampulheta. O encaixamento de uma narrativa dentro da outra, isto

é, de um cronotopo (conceito também emprestado de Bakhtin) dentro de outro, de uma memória que “puxa” outra memória, não se dá ao acaso. Defendemos tratar-se de um trabalho de natureza controlada, cujo resultado revela uma *hierarquia* e cujo ordenamento (no interior do todo) de quem assume alguma narração é cuidadosamente montado.

No capítulo segundo de nosso trabalho, nossa argumentação parte do **capítulo oitavo** da obra em análise. Visamos a explicar que ele, com efeito, já não tematiza fatos passados da família-núcleo da obra, mas está organizado para conter segmentos textuais em que abertamente a narradora reflete sobre seu fazer textual. São retomados fragmentos textuais já expostos no capítulo primeiro da pesquisa, agora com foco na natureza um tanto contraditória das explicações que a narradora fornece sobre dois momentos em que tenta escrever para o irmão: (i) na clínica de repouso e (ii) quando retorna a Manaus. Nosso intuito neste momento é o de afirmar que uma perspectiva imanentista sobre o fenômeno da reflexividade em linguagem é assaz restrita para dar conta da reflexividade narrativa presente na obra. O próprio *Relato...* encarrega-se de nos fornecer exemplos de como os sujeitos sociais (no caso, a narradora da obra) desenvolvem uma reflexividade acerca de sua participação no curso dos processos de significação, em razão mesmo da dimensão social destes. Defendemos que a narradora-personagem da obra possui uma percepção de língua como prática social (cf. BAUTIER, 1995) e deixa isso transparecer nas explicações que fornece ao irmão acerca da forma como tenta endereçar-lhe duas narrativas sobre o passado da família libanesa que os adotou e, principalmente, a partir das interações sociais que ela estabelece quando esteve internada na clínica de repouso.

Na segunda parte do capítulo segundo, adentramos o campo da linguística antropológica, trabalhando o conceito de prática linguística com Duranti (1997) e, ato contínuo, com a teoria da prática comunicativa de Hanks (1996; 2008). Segundo este autor, o estudo da língua como prática

requer do analista voltar sua atenção para como os sujeitos engajam-se na fala e/ou na escrita, jamais separando as ações linguísticas dos sujeitos de suas ideias e concepções sobre a língua, o mundo social e as interações em que tomam parte. Ainda nos valem de fragmentos do **capítulo oitavo** do *Relato...* em que a narradora fala dos percalços do escrever, já trabalhados por nós. Agora nosso olhar abre uma outra visada acerca deste processo, a saber, a visada metagenérica (cf. BENTES *et al.*, 2003) por ela empreendida; voltamo-nos também para a construção do quadro interacional que a narradora estabelece com seu irmão. Sobretudo a partir da caracterização metagenérica, objetivamos elucidar que os gêneros discursivos são tipos de práticas comunicativas (segundo propõe Hanks [1996; 2008]), cuja construção como materialidade linguística, isto é, em textos, se manifestará através de um recurso operacional de construção textual: os expedientes metadiscursivos.

A última parte do capítulo segundo de nossa pesquisa é então dedicada a uma articulação entre a teoria da prática comunicativa de Hanks e as reflexões acerca do fenômeno da metadiscursividade a partir de Risso & Jubran (1998), Risso (1999) e Koch (2002; 2004). Em linhas gerais, pode-se afirmar que todas estas três autoras postulam que o texto é uma atividade interacional, intersubjetiva, portanto, realizada por atores sociais situados em um dado contexto. Estes atores mobilizam seus conhecimentos linguísticos, conhecimentos de mundo, conhecimentos referentes a uma competência comunicativa para contribuir para a produção de significação, de sorte que não apenas os aspectos ideacionais (informacionais), mas também a mobilização de recursos estritamente interativos integram o fenômeno textual. Assim, conforme já afirmamos aqui nesta introdução, a perspectiva textual-interativa das autoras supracitadas concebe o texto como atividade interacional que preenche uma função comunicativa reconhecível num dado contexto social. Se o texto então é arena linguístico-discursiva na qual os sujeitos se

valem de estratégias de diferentes ordens para alcançarem fins comunicativos, e se sua produção se constrói a partir do diálogo entre os sujeitos e as práticas sociais em que se encontram, pode-se afirmar que os textos são a um só tempo produtos resultantes destas práticas e processos práticos de/para a produção de sentidos.

Entendemos, assim, ser possível uma articulação da prática comunicativa de Hanks à perspectiva textual-interativa da linguística textual de Risso & Jubran (1998), Risso (1999) e Koch (2002; 2004) por elas preverem que toda produção discursiva contém em si uma visada auto-reflexiva, cujo monitoramento pelo sujeito varia segundo a natureza do contexto e o tipo de gênero discursivo. A contribuição que a perspectiva textual-interativa fornece (assim o entendemos), além de seus postulados teóricos, reside em seu esforço de ter apontado e de apontar possíveis modalidades de manifestação da metadiscursividade construída pelo sujeito na/pela linguagem.

À reflexividade do sujeito sobre a produção de seu texto, manifesta na própria materialidade deste, acusando sua natureza linguístico-discursiva, ou evidenciando seu processamento formulativo, denominam Risso & Jubran (1998) e Risso (1999) de *metadiscurso*. O metadiscurso é um recurso de processamento e estruturação textual, responsável por revelar "formas de gestão da produção verbal desencadeadas pelo locutor no processamento formulativo do texto", peculiarizando-se por “estampar, na superfície dos enunciados, um movimento auto-reflexivo que faz o discurso dobrar-se sobre si mesmo, instituindo-se enquanto discurso para referenciar o próprio “fazer” discursivo (RISSO, 1999, p. 204). O capítulo segundo finaliza com a análise dos seguintes procedimentos metadiscursivos presentes no **capítulo sexto** do *Relato...*: rotulação metadiscursiva; o uso de descrições nominais metalinguísticas e predicações metadiscursivas.

Já no capítulo terceiro de nosso trabalho realizamos a análise dos expedientes metadiscursivos presentes no **capítulo primeiro**; no **capítulo sexto**; e nos **capítulos segundo, terceiro e quinto** da obra. Na primeira seção do capítulo, voltamos nossos esforços para a análise da articulação de fragmentos da escrita epistolar pessoal. Analisamos os expedientes metadiscursivos de cunho epistêmico, “lembro que” e “parece que”, que assinalam a instauração de uma atitude mnemônica por parte da emissora. O uso pela narradora dessas expressões se dá predominantemente no **capítulo primeiro** da obra, quando ela desenvolve um discurso mnemônico sobre a morte de Soraya Ângela. A expressão “lembro que”, a cada vez que é enunciada, engendra uma postura reflexiva e prática. Funciona como uma espécie de marcador da posição do sujeito que lembra – e escreve – como agente do discurso e que se percebe em uma relação intersubjetiva cujo objetivo é construir uma memória. Já o “parece que”, não acentua a responsabilidade do sujeito que lembra, mas atenua seu compromisso com o fato lembrado. Daí também seu valor metadiscursivo. Ambos são reveladores de como a construção da epístola de teor memorialístico como prática é impregnada de lances reflexivos daquele que redige, comprometendo-se mais ou menos com os fatos (re)lembrados e reconstruídos.

Ato contínuo, analisaremos expedientes metadiscursivos de rotulação de atividade linguageira que promovem a articulação de fragmentos de cartas dos irmãos missivistas ao texto do *Relato...*, revelando o movimento de referências e retomadas do discurso do outro característico da prática da escrita epistolar pessoal. A caracterização do gênero epistolar prevê a possibilidade de circulação de mais de um texto e de sua recepção em contextos variados. A depender do grau de intimidade entre remente e destinatário, e da profundidade e/ou urgência do(s) tema(s) que tratam, a carta pessoal se concretiza mais como uma série, uma sequência de epístolas, do que como um exemplar apenas, de sorte que neste processo os sujeitos acabam por

efetuar comentários metadiscursivos, avaliações e retomadas do discurso de seu interlocutor. As análises mostram que os expedientes metadiscursivos nesta parte do texto se configuram ou como rotulação metadiscursiva ou como expedientes de referência a atos ilocucionários do interlocutor.

Num segundo momento, serão analisadas passagens textuais significativas em que a conversa face-a-face, o “encontro”, a “conversa”, são categorizados por diferentes personagens e tomados como uma unidade da narração. Uma observação necessária acerca da conversação no interior do *Relato...* é que toda conversação é uma representação discursiva, um trabalho de linguagem. Especificamente, não são representados discursivamente por diálogos de turno e tomada de turno sequenciados, mas como interações em que um interactante na verdade narra algo ao outro, fazendo-o por um período de tempo de narração que será representado no trabalho final de escrita como englobando toda a temporalidade da própria interação. Assim construídos, se convertem em unidades narrativas, constituindo um elemento da composição textual tal como a carta pessoal.

Isso, certamente, demanda um grau considerável de reflexividade acerca de como articulá-los à narrativa que se constitui como realização de um projeto de escrever. Observaremos nesta parte de nossa pesquisa diferentes formas de categorização, avaliação e rotulação de cunho metadiscursivo, comprovando a afirmação de Risso & Jubran (1998) de que a metadiscursividade não se manifesta segundo uma lista fechada de categorias, mas que se renova no dinamismo das interações verbais. Analisaremos que a descrição nominal “cenas e diálogos” (ao fim dos **capítulos primeiro e sexto** da obra) elaborada pela narradora possui valor metadiscursivo catafórico no texto na medida em que projeta capítulos por elas escopados, sendo também reveladoras de sua percepção de língua como prática. Observaremos sobretudo como a narradora se vale de segmentos metadiscursivos elaborados por outros personagens em seus respectivos

contextos interacionais, aproveitando-os, em razão de seu cunho meta, para o estabelecimento de abertura e fechamento dos capítulos de seu texto. Por fim, deteremo-nos sobre os expedientes metadiscursivos empregados pelo personagem Hakim em sua narração sobre como Hindié Conceição narrou-lhe um segredo de Emilie (**capítulo segundo**) e pela própria narradora ao narrar ao irmão seu encontro com Samara Délia (**capítulo primeiro**).

Este trabalho possui dois grandes objetivos gerais:

1. o primeiro é oferecer uma leitura sobre o *Relato de um certo oriente*. Jamais com a intenção de pretender dar uma palavra final sobre a obra, entendemos, porém, que a montagem de sua estrutura composicional requer uma análise que a compreenda como uma hierarquia cuidadosamente articulada do fluxo de memórias narradas, de sorte que a organização dos cronotopos narrativos, compondo assim um longo discurso memorialístico, resulta de um trabalho de seleção, sequenciação e articulação por parte de quem organiza e narra todo este material;
2. o segundo objetivo geral é o de promover uma articulação entre proposições teórico-analíticas do campo dos estudos textual-discursivos no Brasil e de conceitos advindos a linguística antropológica, a saber, prática linguística e prática comunicativa;

Além destes, esta pesquisa possui também dois objetivos específicos:

1. destacar o papel do metadiscurso no interior de uma obra complexa como o *Relato de um certo oriente*. Expedientes metadiscursivos são *loci* privilegiados nos quais se pode constatar a reflexividade narrativa que preside a obra na medida em que são recursos de

estratégias de produção textual, textualizando assim os movimentos de tessitura do texto e os movimentos interacionais do sujeito da produção com seus interlocutores, sua visada sobre o próprio texto, a situação concreta de interação que ele compõe e a própria língua;

2. dentre os recursos metadiscursivos apresentados ao longo do *Relato...*, analisá-los em sua especificidade: as expressões da instanciação da memória enquanto prática social, lembrar conjunto (“lembro que”; “parece que”; “não sei se tu te lembras”); referenciação sobre atividades languageiras dos sujeitos assaz recorrentes na escrita epistolar apresentada no *Relato...*, indicando o jogo dialógico entre os missivistas de retomada de observações e impressões sobre um tópico (“na tua resposta escreveste”; “em duas ou três cartas”); as predicções metadiscursivas em geral, que possuem forte teor categorial, acusando a reflexividade do sujeito ao longo de seu fazer textual sobre este fazer;

Se pudermos com esta pesquisa oferecer uma contribuição aos estudos textual-discursivos e à fortuna crítica do *Relato...*, será o de analisar como fragmentos narrativos coletados pela narradora-personagem são por ela ressignificados e representados em sua produção textual como gêneros de práticas comunicativas e articulados entre si por meio de procedimentos metadiscursivos de estruturação textual. Em outras palavras, nosso objetivo final com este trabalho é o de argumentar como o metadiscurso, sob suas diferentes manifestações, opera a articulação de práticas comunicativas no interior de um romance.

1

Relato de narrativas ou narrativas de um certo *Relato*?

1.1 Considerações iniciais

Há duas características presentes no *Relato...* que julgamos cruciais para desenvolver a proposta de leitura sobre a obra, qual seja, de que a representação e articulação de práticas comunicativas em seu interior, via procedimentos metadiscursivos, ao mesmo tempo em que atuam na estruturação textual, também revelam que o romance representa a si próprio, e a seu processo de escrita, como uma prática comunicativa.

A primeira característica está fortemente atrelada à caracterização da narradora-personagem. Perpassa o *Relato...* a percepção de que a narradora se constrói como sujeito sempre em interação com o outro, sujeito dialógico, porque procura nas práticas de linguagem formas de expressão para lidar com uma carência que a aflige, e que lhe instigará a necessidade de buscar sentido para sua vida: encontrar-se com suas raízes, consigo mesma. Essa percepção possui significativa função no enredo da obra (e para a coerência interna do livro) na medida em que, para a narradora do *Relato...*, o apelo à rememoração por terceiros de conversações, histórias orais ou, mesmo, anotações por escrito, revelam-se o único trajeto possível a conduzi-la ao universo da infância perdida.

A segunda característica deriva da primeira. Porque a narradora do *Relato...* busca a linguagem como fonte de compreensão para suas inquietações e procuras interiores, não é

gratuito que reflita e tematize seu próprio fazer textual. Mais especificamente, não é gratuito que a ação de escrever seja por ela vista como um fazer que encerra o desafio de ser uma bricolagem que se constituirá como gênero discursivo, dotado de um vínculo orgânico com sua realidade social e de um propósito comunicativo. Essa tematização se dá majoritariamente no último capítulo da obra, quando a narradora explicita a composição – e os percalços do processo de feitura – do texto que produz.

Neste capítulo apresentaremos as características acima referidas no *Relato de um certo oriente*. Primeiramente, argumentaremos como a escolha pelas práticas de narrar é uma escolha fundamental para a narradora-personagem da obra. É somente porque procura narrativas e narradores que ela desvelará os segredos de que precisa para efetuar a (re)composição de seu passado. É em função deste aspecto que o procedimento auto-referencial que caracteriza o *Relato...* ganha sentido. Ato contínuo, apresentaremos um grande resumo da obra – mas sem pretender esgotá-la – cujo intuito é apresentar a estruturação dos capítulos do livro e, por fim, encetar uma discussão sobre a polifonia nele presente.

1.2 Aspectos da estruturação da obra

1.2.1 A narradora como sujeito dialógico

Como já visto na introdução desta pesquisa, o argumento narrativo do *Relato de um certo oriente* é o retorno da narradora ao Amazonas, “depois de tanto tempo no sul” (p. 30), no intuito de “reencontrar Emilie” (p. 12), matriarca da família de comerciantes libaneses radicados no coração da Amazônia, e, por meio de Emilie, tomar conhecimento de fatos e episódios do passado da família. Filha adotiva dessa família (ela e o irmão, que, de Barcelona, insta-a a retornar a Manaus), seu intuito é aprofundar sua percepção da importância do clã para a

constituição e consolidação da identidade individual e social sua e do irmão.

Chama a atenção o fato de que o retorno a Manaus não é para a narradora apenas dialogar com a cidade, revivê-la. E tampouco para ver sua mãe biológica. De volta numa quinta à noite, na sexta pela manhã ela já parte em busca de Emilie. Não seria de outra forma: buscar pela matriarca é buscar por quem lhe supriu a carência de figura materna¹¹. É buscar, sobretudo, pela fonte mais apta a recuperar no passado da família alguma informação que enriqueça o sentido do presente. Bosi (1999, p. 63) explica que a atividade mnêmica do idoso é uma atividade a um só tempo de cunho individual e dotada de uma função social. Quando deixa de ser membro ativo da sociedade, o idoso torna-se a memória de sua família e de seu grupo social. E, ao rememorar, o ancião "desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim" (*op. cit*, p. 82). No *Relato...* Emilie é a figura por que passam todos os laços da convivência familiar. É ela o centro da memória coletiva do clã, de forma que não seria ninguém senão ela quem melhor concretizaria a função social do lembrar. Informa-nos a narradora a este respeito:

Emilie costumava dizer a Hindié que a solidão e a velhice se amparam mutuamente antes do fim, e que um velho solitário refugia-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante (HATOUM, 1989, **Cap. 6**, p. 137)¹²

A ação de lembrar nos termos descritos por Bosi é, certamente, repleta de atividade descritiva. Mas é também, e fundamentalmente, presidida pelo seguinte princípio enunciativo: narrar. Narrar para combater o esquecimento e conservar os traços e episódios decisivos à longa vida do clã (a que pertence o indivíduo) como um todo, ou decisivos para os fragmentos de vida

¹¹ Em todo o livro, da única referência verbal direta à mãe biológica da narradora e de seu irmão, não temos senão uma referência imprecisa, de quando a narradora encontra-se internada na clínica de repouso, e informa ao irmão: "talvez fosse ela, porque escutei a mesma voz que nos abandonou há tanto tempo: uma voz dirigida à Emilie, sondando de um lugar distante, notícias da nossa vida. O corpo e a voz, tão próximos de mim, já não eram mais que uma pálida lembrança de um encontro quimérico" (**Cap. 8**, p. 159).

¹² Em chave muito semelhante, encontramos uma observação da narradora ao irmão: "na solidão da velhice vive-se de ausências, há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades" (**Cap.8**, pp. 155-156).

que compõem esse todo. No *Relato...*, a narradora e o irmão são fragmentos de vida um tanto marginalizados no clã libanês. Marginalizados porque, adotados após a constituição biológica do núcleo, foram integrados à família, mas não participaram de seus episódios constitutivos decisivos. Marginalizados quando, submetidos ao ritual da "revelação da origem", desvela-se-lhes a sombra da violência simbólica inerente à sua condição: "Nada e ninguém nos excluía da família, mas no *momento conveniente ele* [o pai da família] *fez questão de esclarecer quem éramos e de onde vínhamos*, contando tudo com poucas palavras que nada tinham de comiseração e de drama" (p. 20) [grifos nossos].

E é com o narrar – o narrar de terceiros e o seu próprio – que esse sujeito clivado, a narradora filha adotiva, marginal mas não alheio à importância do clã para a construção de sua subjetividade, está às voltas na obra.

Sobre a arte de narrar, em seu ensaio *O narrador*, Walter Benjamin (1994 [1936], p. 199) ensina-nos haver dois tipos clássicos de narrador: o que vem de fora e narra suas viagens; e o que, fixado à terra, conhece-a bem e a seus conterrâneos. No *Relato...*, o encontro da filha adotiva e narradora com Emilie não se consuma. Emilie morre na manhã da sexta-feira em que ela sai à sua procura:

Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa (...) 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 (HATOUM, 1989, **Cap. 1**, p.12)

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, 1989, **Cap 6**, p. 138)

Sua morte é uma dupla perda à filha adotiva: afetiva e, certamente, de uma narradora. Imigrante, Emilie poderia narrar suas viagens: de Beirute ao convento de Ebrin (que contém o episódio que explica sua fixação pelo relógio negro [**capítulo segundo**]); de Ebrin ao Brasil (um

episódio em que revelaria a frustração amorosa de seu irmão Emir, levando-o a suicidar-se). Por outro lado, há muito estabelecida em Manaus, Emilie se enraíza firmemente nas práticas sociais locais, em especial a cordialidade brasileira¹³. Distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro, índia que trabalhou por toda a vida na casa da família-núcleo, embora ela e as demais empregadas nunca tenham recebido salário algum para trabalhar – confessará Hakim (p.85). Ao mesmo tempo em que espolia os empregados, Emilie é a "mãe de todos" (p. 100) em Manaus, oferece comida, ou arranja emprego, a quem necessita. Certamente, estaria apta a narrar também sobre o Amazonas e as relações pessoais ali estabelecidas.

Como então não deixar morrer a memória coletiva para que o passado não perca sua força significativa?

A morte de Emilie impõe à narradora um deslocamento. De ouvinte das memórias daquela que seria possivelmente sua única fonte, a narradora da obra se imiscuirá então em suas próprias "viagens da memória" (p. 163). A perda da principal fonte narrativa não implica o desinteresse da narradora pelo poder instaurador de mundos inerente ao narrar – poder que, de resto, é o "poder fundador da linguagem"¹⁴ – enquanto princípio enunciativo. Ela também tem lembranças que o irmão mais novo não possui, e quer transmiti-las. Além disso, a morte de Emilie tampouco implica o desconhecimento do poder do narrar, enquanto prática social, de comunicar/compartilhar experiências. Assim, ainda que cada memória individual seja apenas um ângulo de observação da memória coletiva, será na ressignificação do Outro em outros que a narradora fará do grupo (na sua busca por si própria) o suporte da memória, e do passado coletivo seu passado (cf. BOSI, 1999, p. 411): compartilhará, como ouvinte, das memórias de terceiros

¹³ Ver ainda Hardman (2007) para uma leitura de como a cordialidade violenta está presente não apenas no *Relato de um certo oriente*, mas também em *Dois irmãos*.

¹⁴ Como afirma Benveniste (1988), a linguagem “instaura uma sociedade imaginária, anima as coisas inertes, faz viver o que ainda não existe, traz de volta o que desapareceu”.

que, sob circunstâncias variadas, se convertem em narradores de episódios que eles próprios viveram, escutaram ou transcreveram. E será ela própria a articuladora e narradora de todas estas memórias, munida de material próprio para tanto. Assim ela explica:

Excerto A (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, p. 165-166)

Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: "Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos".

O teu presságio me deu trabalho. **Gravei** várias fitas, **enchi de anotações** uma dezena de cadernos, mas **fui incapaz de ordenar coisa com coisa**. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso (...).

(...)

Também me deparei com um outro problema: como transcrever **[p. 166]** a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências 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 (...) tudo o que era audível e visível passou a ser nortado por uma única voz (...) Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.

O excerto A acima é um fragmento das duas últimas páginas da obra, em que a narradora explica ao irmão – porque instada por ele para que lhe escrevesse – como procedeu para elaborar seu relato. Observamos no excerto a patente preocupação da narradora em fazer de sua produção textual uma narrativa articulada, dotada de unidade de sentido, na medida em que a própria narradora prevê obediência a uma sequência básica: gravar, anotar e ordenar [trechos em negrito]. Note-se que, mesmo com o planejamento como elemento fundamental, ela ainda enfrenta um elemento inerente a toda atividade criativa: a contingência ("Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, *então surgia uma lacuna onde habitavam o*

esquecimento e a hesitação" [grifos nossos]). Além disso, para além do "ofício necessário" da organização de fatos e episódios, irrompe o problema de sua condução narrativa, que é também necessária. A busca por uma voz narrativa, por sua própria voz, é a tentativa de melhor harmonizar a comunicação com o irmão. A voz situa-se na transição entre a configuração do mundo narrado e sua refiguração em experiência comunicável, pois é na leitura que, em silêncio, o leitor "ouve" a voz que lhe narrou. É nela que reside a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor (cf. RICOEUR, 1995, p. 163).

Como se nota, os procedimentos da ação de narrar por escrito, que, no contexto do mundo ficcional instaurado pela obra, implicam necessariamente as ações de *gravar*, *ordenar*, *(re)escrever* mediante a *escolha de uma voz narrativa*, convocam a narradora a assumir-se como sujeito dialógico. Sujeito incorporado a uma situação histórica concreta – o retorno a uma Manaus muito diferente da do passado para reencontrar sua família adotiva – e, por isso, um sujeito responsivo, atinado a um discurso outro, representado no excerto pela resposta a uma demanda do irmão (“o teu presságio me deu trabalho” [segundo parágrafo do excerto A]). Segundo Bakhtin (2004b), toda subjetividade é um construto relacional, é dialógica. O "eu" [self] construído por cada indivíduo é a um só tempo um "eu-para-si-mesmo" e um "eu-para-o-outro". Este último, reconhecido pelo Outro nas tramas sociais, é o que torna possível a presença do "eu para si" nessas tramas. Neste sentido, para Bakhtin, a língua é concebida como espaço de interação social, de forma que toda produção textual é o *locus* da interação onde os sujeitos constroem sentidos e, neste processo, negociam suas interpretações, visões de mundo e, de resto, percepções de suas próprias identidades sociais. A formação do “eu”, na concepção bakhtiniana de linguagem e sujeito, só se dá em meio a outros *eus* porque ele é também o “outro” do outro, estando ambos sempre situados num complexo contexto de troca. Assim,

essa noção de sujeito [sujeito dialógico] implica, nesses termos, pensar o contexto complexo em que se age, implica considerar tanto o princípio dialógico – que segue a direção do interdiscurso, constitutivo do discurso, mas não se esgota aí –, como os elementos sociais, históricos, etc. que formam o contexto mais amplo do agir, sempre interativo” (SOBRAL, 2005, pp. 22-23).

No excerto A acima, mediante a seleção de diferentes ações – coletar, ordenar, (re)escrever e dar voz –, a narradora-personagem do *Relato...* vai montando uma espécie de bricolagem. Busca desconstruir segredos e passagens obscuras relativas seja à sua primeira infância (nas “cantigas” e na “fala dos outros”), sejam os “rumores de todos os cantos”, “datas e dados em abundância”. Por meio da combinação de materiais diversos, produzidos por outros “eus”, ela vai tateando, tentando recompor sua própria condição de sujeito clivado, percebendo-se inevitavelmente como alguém múltipla e variadamente constituída ao longo do tempo. Trata-se de um sujeito em busca de si mesmo como um eu-para-o-outro no âmbito da família libanesa. Precisa enfrentar o dilema de ter de deparar-se com a fragmentação de sua própria identidade pessoal, tendo no apelo à memória – sua e de terceiros – o recurso de estruturação de sua produção textual.

Neste processo de busca há uma surpresa que a narradora proporciona a nós leitores sobre sua constituição subjetivo-emocional. Trata-se da revelação de sua internação numa clínica de repouso, revelação feita a três páginas do fim da obra:

Excerto B (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, pp. 159; 162-163)

[p. 159] O que aconteceu enquanto morei na clínica?

(...)

[p.162] Ali, aprendi a bordar. Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos [p.163] pedaços de pano que desejava presentear às [outras internas] que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes (...) Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória (...) Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os

lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência.

No excerto B acima a narradora conta ao irmão um pouco de sua vivência na clínica antes de retornar a Manaus. A imagem da bricolagem por nós evocada anteriormente, a julgar pelo excerto B¹⁵ aqui em questão, é na verdade, uma imagem construída no interior da própria obra, antes mesmo de seu desfecho final. Se a bricolagem a que nos referimos no excerto A diz respeito à própria natureza da composição textual, nota-se que no excerto B esse mesmo procedimento é tanto um procedimento de construção textual quanto um procedimento de formação identitária, representados, respectivamente, pela “mistura do papel com tecido” e pelo “rosto disforme” resultante dessa mistura. Ambos procedimentos consubstanciam aspectos do contexto “mais amplos do agir” (para retomarmos as palavras de Sobral, *op. cit.*) em que a narradora se encontra. No excerto A ela está de volta a um lugar familiar, ao mesmo tempo estranho e longínquo, tendo, com o retorno, buscado apagar essa distância e manter-se próxima do irmão com quem troca confidências e impressões sobre o passado. No excerto B, vemos como em outro contexto social a narradora se vê sem saber como agir: enviar ou não enviar um compilado de confidências e revelações ao irmão?

Ao compará-los, excertos A e B, obtemos sobretudo a evidência de como a sensação de ternura e de partilha da narradora se intensifica para com o irmão. Se no excerto B a narradora não sabe ao certo se fornece-lhe o relato que produziu – a imagem que tem de si própria é, ainda, a de um rosto informe –, no excerto A fica claro que a carta a ele endereçada, mais do que uma revelação acerca da vida e morte de Emilie, é principalmente um gesto de carinho, uma carícia verbal: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido” [último parágrafo do excerto A].

¹⁵ Lembremos que, tanto na cronologia da história quanto na de sua narração, o excerto B é anterior ao A.

É esse ponto de partida dialógico, de atender à solicitação de um terceiro, seu irmão, e repleto de ternura para com este, que norteará as abordagens da narradora em sua busca pelo passado, sendo decisivo na estruturação da obra e na organização do comando de voz narrativa. Nosso entendimento, portanto, é o de que a constituição da estrutura textual-discursiva do *Relato...* está relacionada à construção da narradora enquanto sujeito dialógico. É a partir da solicitação do irmão que ela se desdobrará em solicitar (também por necessidade própria) a outros personagens acontecimentos ligados à sua própria identidade, constituindo-se como sujeito clivado em meio a tantos pontos de vista, mas em busca de uma ordenação, uma unidade e um sentido – uma feição, um rosto, quiçá não disforme –, para si mesma e para seu passado.

Vejamos na seção seguinte os diferentes momentos em que se desdobra essa longa busca, mais especificamente, como se constroem enquanto cenários enunciativos do texto. Apresentaremos um breve resumo de cada capítulo da obra em separado, observando seus procedimentos de introdução e/ou finalização. Totalizam o *Relato...* oito capítulos. Observaremos que a narradora, em seu percurso para recuperar fatos sobre sua infância, se presta em fundamentalmente a ouvir duas personagens, Hakim e Hindié Conceição, que, sob diferentes aspectos, se converterão em narradores de histórias sobre a família e cujas narrativas constituirão duas partes distintas – e fundamentais – nessa missão de (re)composição de uma grande bricolagem.

1.2.2 Estrutura hierárquica dos cronotopos do Relato...

O **capítulo primeiro** do *Relato de um certo oriente* é dirigido a um "tu" que corresponde ao irmão da narradora. O capítulo está dividido em duas partes, que denominaremos **1A** e **1B**. Na

primeira, a narradora conta-lhe o que vê ao despertar no quintal da casa de sua mãe biológica¹⁶, de como percebe as primeiras impressões do que está a seu redor. São introduzidas informações sobre a estrutura da família-núcleo da obra (explicada de forma a deixar claro que a narradora e o irmão são adotivos): Emilie, o marido, além de "Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie" (p. 11). Por fim, a narradora lembra do irmão que está em Barcelona:

Excerto 1 (HATOUM, 1989, antipenúltimo e último parágrafos Cap. 1 A, p.12)

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 (...)

(...)

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo (...) quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954... [grifos nossos]

Já a segunda parte [**capítulo 1B**] compreende uma longa rememoração da narradora, dirigida ao irmão em Barcelona, em especial sobre o natal de 1954. Ela recorda da menina surdo-muda Soraya Ângela, sua morte brutal, por atropelamento, e sua fixação pelo relógio negro de Emilie. Lembra também da negociação de Emilie com um marseilhês pelo relógio e pela loja, a Parisiense, que, a princípio, serviria de casa e loja à família para, só depois, ser apenas a loja. Por fim, o capítulo encerra com a chegada de tio Hakim a Manaus, após o enterro de Emilie, e de como ele e a narradora arranjam para falar do passado:

Excerto 2 (HATOUM, 1989, final do Cap. 1 B, pp. 31-32)

Disse-lhe então que gostaria de conversar com ele (...) Mencionei o relógio negro, e tantas outras coisas que me deixaram intrigada (...)

O encontro aconteceu na noite de domingo, sob a parreira do pátio pequeno (...) Na manhã da segunda-feira, tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos [grifos nossos]

¹⁶ Embora seja somente na página 121, no início do **capítulo sexto** [cf. excerto 7 a seguir], que nós leitores conseguimos perceber que ela chegou a Manaus e passou a noite ao ar livre, no quintal da casa de sua mãe biológica, próxima à casa de Emilie.

O **capítulo segundo** compreende então uma longa conversa em que tio Hakim narra suas lembranças à narradora-personagem do **capítulo primeiro** (e da obra). Note-se, porém, que ao fim do próprio **capítulo primeiro** é fornecida a coordenada de espaço-tempo [excerto 2, acima, trechos em itálico] em que se desenvolverá o capítulo seguinte, mais especificamente, seu *cronotopo* (BAKHTIN, 2004a [1938]).

O conceito bakhtiniano do cronotopo nos parece fundamental para trabalhar a construção da narrativa do *Relato de um certo oriente*. Em literatura, segundo Bakhtin (*op. cit*), um cronotopo se constrói pela inextrincável relação entre espaço e tempo na composição de um todo orgânico, artisticamente representado na obra literária. A passagem do tempo, na narrativa ficcional, pode ser ora mais dinâmica e imperceptível, ora mais lenta, porque densa, ou repleta de *flash-backs* narrativos. O tempo não raro também se configura como um recurso extremamente fecundo e útil para a construção estética do espaço. Da mesma forma, o espaço pode também ser trabalhado como recurso carregado de significação para o desenvolvimento do enredo da obra, atuando no desenvolvimento do tempo. Na medida em que aspectos temporais podem ser observados no espaço da ação ficcional, e, da mesma forma, na medida em que o espaço na obra também esteja carregado de significação para suas diferentes temporalidades internas, tem-se a realização artística da relação tempo-espaço, o cronotopo.

Trata-se de uma categoria analítica formal de análise literária, segundo explica Bakhtin (2004a, p. 85). Além de fornecer ao leitor indicações do desenvolvimento espaço-temporal narrativo de forma que ele possa guiar-se por entre sobreposição de espaços, sobreposições temporais, encaixamento de histórias que a obra porventura apresente, o cronotopo é fundamental na classificação dos gêneros literários e, em específico, os gêneros de prosa de ficção, de acordo com as formas como compõem suas coordenadas de espaço-tempo.

Veja-se a diferença entre um fragmento do **capítulo primeiro** [os trechos em itálico no

excerto 1] e seu final [excerto 2]. No excerto 1, não são assinaladas com a mesma precisão, como é feito no excerto 2, as coordenadas de espaço-tempo de realização da ação de "sair de casa". Temos apenas uma menção imprecisa do tempo ("*já eram quase sete horas*") e uma menção de que a narradora-personagem decide sair do local onde está. Já o excerto 2 identifica um outro cronotopo, claramente pelo *motivo do encontro*. Segundo Bakhtin (2004a, p. 97), por ilação, o conceito de encontro determina que a definição temporal componha uma unidade indissolúvel com a definição espacial – afinal, fenomenologicamente, um encontro exige algum senso de “num mesmo tempo” e “num mesmo lugar”. Ele é cronotópico por natureza. É esta a precisão marcada em *itálico* no excerto 2. Principalmente pelo fato de que o "tu" no **capítulo segundo** será um interlocutor presente (tio Hakim), trata-se de uma interação imediata, o que torna necessário um delineamento mais preciso da ancoragem situacional.

No **capítulo segundo**, Hakim relembra que foi Hindié Conceição quem lhe narrou a viagem de Emilie e dos irmãos de Beirute a Ebrin, e como, em sua brevíssima temporada num convento em Ebrin, sua mãe apaixonou-se por um relógio negro. Ao lembrar-se de Hindié, mulher de corpanzil e odor forte, Hakim recorda-se então do natal em que seu pai e a própria Hindié se estranharam, levando o pai a sair de casa naquela noite.

O aprendizado do árabe por Hakim é também evocado no **capítulo segundo**, um aspecto importante para o desenvolvimento do capítulo (e da obra, como veremos no **capítulo quinto**). Único filho a ter aprendido o árabe, Hakim narra como se aventurou a mexer num baú secreto de sua mãe para ler as cartas, ali escondidas, que Emilie trocou por anos com a Madre Superiora do convento de Ebrin. Ali mexeu também nas pulseiras de ouro de Emilie, cuja quantidade equivalia à quantidade de filhos de sua mãe; pulseiras cuja origem Hakim jamais descobriu.

O capítulo termina com Hakim lembrando-se do fotógrafo alemão amigo da família, Gustav Dorner – "tu e teu irmão conheceram Dorner" (p. 59), dirá à sua interlocutora –, que

tornou-se seu confidente:

Excerto 3 (HATOUM, 1989, último parágrafo Cap. 2, p. 60)

"Num de nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai" [grifos nossos].

Uma primeira comparação entre os excertos 2 e 3 se faz premente. Note-se no trecho em itálico do excerto 3 – cujo locutor é Hakim – que inexistem coordenadas de centração do espaço-tempo (como há no excerto 2, e, mesmo, ainda que imprecisas, no excerto 1); isto é, não dispomos absolutamente de como se dão as circunstâncias concretas em que Dorner narrará.

Ora, enquanto o excerto 2 identifica claramente o motivo do encontro¹⁷, observa-se que o excerto 3 também aponta um cronotopo de encontro, sem, no entanto, atribuir destaque à caracterização do espaço-tempo, mas apenas à rotulação “encontro” [trecho em itálico]¹⁸. Se se tem o mesmo motivo, qual o significado da mudança na forma de construção e apresentação do novo cronotopo?

Em nossa leitura, a mudança é indicativa de que o capítulo é construído com foco não na estruturação das circunstâncias imediatas do “encontro” entre Dorner e Hakim, como fora o capítulo anterior entre Hakim e sua sobrinha, mas apenas na *ação de lembrar*, na rememoração, de Dorner. Se se consultar (na edição por nós selecionada da obra) a página anterior à do excerto 3, encontraremos um argumento textual que reforça a ideia de que o aspecto mais importante do capítulo é essa ação de lembrar. Na referida página, constatamos que Hakim – que é quem narra o **capítulo segundo** – comenta que o alemão “possuía (...) uma *memória invejável*: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de

¹⁷ Bakhtin (2004a, p. 97) afirma ser este um dos motivos fundamentais do desenvolvimento não só do romance, mas dos gêneros épico e até mesmo do lírico.

¹⁸ A referência onde aconteciam os encontros entre Hakim e Dorner só será fornecida na segunda parte do **capítulo quinto**, à página 81, quando Hakim, que retoma a narração, afirma: “Não foram poucos os dias da minha adolescência que passei na *casa dele*. Dorner tinha o prazer insaciável de revelar todos os documentos que acumulara ao longo da vida”. [grifos nossos].

uma voz troante” (p. 59) [grifos nossos]. Do ponto de vista da coerência narrativa, tais informações consolidam a estrutura de relevância do capítulo seguinte na medida em que capacitam Dorner a poder assumir toda a responsabilidade narrativa – justamente em função de sua boa memória e de sua convivência com muitos habitantes da cidade – de um episódio nebuloso na família: o suicídio de Emir.

O **capítulo terceiro** consiste então em uma grande *rememoração de Hakim acerca do que Dorner lembrou e narrou-lhe* sobre o dia da morte de Emir.

Dorner recorda-se da orquídea que Emir carregava no dia de sua morte e do pesar em seu rosto. Lembra-se de que, já sem esperança, “até Emilie e o teu [de Hakim] tio Emílio notaram meu assombro” (p. 64). Passado o episódio da morte do amigo, Dorner ainda tinha não raro sonhos em que Emir estava presente, sonhos que cessaram quando o corpo foi encontrado. E lembra, por fim, como conheceu o pai de Hakim – figura sisuda, que preferia a companhia dos livros à dos homens –, quando este pediu a mão de Emilie. Casaram-se poucos meses após a morte de Emir. Tempos depois, Dorner e o pai da família estreitam sua amizade, passando a ter “conversas de fim de tarde na Parisiense” (p. 69). Acerca de uma delas, afirma Dorner:

Excerto 4 (HATOUM, 1989, antipenúltimo e último parágrafos Cap. 3, p 70)

"Um dia em que o encontrei zanzando entre as vitrinas, tive a impressão de que algo lhe agitava a solidão (...)

(...)

*Aproveitei sua disposição para **uma conversa** (...) e tentei sondar algo do seu passado (...) ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929" [grifos nossos].*

Repete-se ao fim do **capítulo terceiro** [excerto 4] o que observáramos ao fim do **capítulo segundo** [excerto 3]. No excerto 4 acima observa-se que não há a construção e nem a centração no espaço físico da conversa entre o pai e Dorner. O foco recai mais sobre o comportamento de

uma personagem ("*encontrei-o zanzando, tive a impressão de que algo lhe agitava a solidão*"), num tempo vago ("*um dia*"), o que suscita uma atividade de troca intersubjetiva (**uma conversa**), que, por sua vez, repercurte sobre o comportamento da outra personagem: anotar, "encher alguns cadernos", o que foi dito pelo pai de Hakim. É em virtude de um efeito sequencial, ações que desencadeiam ações, que a representação escrita da interação entre eles é criada.

O **capítulo quarto** é, portanto, a lembrança de Hakim do que Dorner mostrou-lhe das anotações (teria ele lido para Hakim a aventura narrada pelo pai deste?) e transcrições que ele, Dorner, fizera ao ouvir o pai da família numa tarde de 1929. Não nos esqueçamos: o fundamento de base do capítulo é também o motivo do encontro. E, diferentemente dos capítulos **segundo** e **terceiro**, nos quais, respectivamente, Hakim dialoga com a sobrinha, e Hakim relembra uma conversa com Dorner, o **capítulo quarto** não contém marcas interlocutivas. É, na verdade, o único capítulo do *Relato de um certo oriente* em que não consta qualquer marca interlocutiva. Isto é: trata-se de um capítulo cuja fonte narrativa primária é escrita e cuja representação foi mantida como texto escrito – diferentemente dos demais, cuja fonte narrativa primária é oral e cuja representação é escrita, sendo neles preservadas as marcas interlocutivas da interação (como se observa no excerto 1: "imaginei como estarias em Barcelona", e no excerto 4: "Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por **teu pai** no entardecer de um dia de 1929") [grifos nossos].

O patricarca disse ter viajado para a América do Sul a mando de seu próprio pai. Seu tio, Hanna, 11 anos após partir do Líbano, enviara a seu país de origem dois retratos seus, colados na frente e no verso, que só poderiam ser descolados com a chegada do próximo parente à Amazônia. O patriarca da família-núcleo retratada no *Relato...* então atravessou o oceano, mas encontrou seu tio já morto. Muçulmano fervoroso e sempre fiel aos preceitos do Alcorão, decide ficar, no entanto. Teria avistado de longe a cúpula do Teatro Amazonas, que lhe lembrara "uma

mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra" (p. 76).

Vejamos como se dá a passagem do **capítulo quarto** para o **quinto**:

Excerto 5 (HATOUM, 1989, primeiro parágrafo Cap. 5 A, p. 77)

"Foi assim que teu pai [de Hakim] resumiu sua vinda ao Brasil, *numa tarde em que o procurei para puxar assunto*. Curiosa era a maneira como se dirigia a mim: sempre olhando para o Livro aberto." [grifos nossos]

O **capítulo quinto** é o capítulo mais extenso e certamente o mais pungente do livro. É composto, a exemplo do **capítulo primeiro**, por duas partes¹⁹, as quais denominaremos **5A** e **5B**. Na primeira, retornamos ao cronotopo do **capítulo terceiro**, mais especificamente, ao momento em que Dorner termina de narrar para Hakim a história do pai²⁰. Observe-se que o capítulo já inicia por meio de uma retomada anafórica encapsuladora mediante o uso do advérbio modal "assim", seguida da repetição de informação presente no excerto 4, de que ambos, Dorner e o pai, tinham conversas regulares (representada aqui pelo trecho em itálico *numa tarde em que o procurei para puxar assunto*).

A partir dessas informações, o leitor é levado de volta àquele diálogo entre Dorner e Hakim, que configurou o **capítulo terceiro**, consumado em algum dos "últimos encontros" entre eles; diálogo, não nos esqueçamos, por sua vez, rememorado por Hakim enquanto fala com sua sobrinha-narradora.

Ora, a primeira parte do **capítulo quinto** não é uma narrativa menor, incorporada ao capítulo anterior. Ao contrário, é o retorno ao cronotopo que lhe deu origem (o **capítulo terceiro**). A "passagem" do **capítulo quarto** para o **quinto** revela um patente *détournement* no

¹⁹ Com a diferença de que as duas partes do capítulo primeiro são narradas pela mesma personagem, ao passo que, no **capítulo quinto**, diferentes personagens, Dorner e Hakim, assumem, respectivamente, a narração de **5A** e **5B**.

²⁰ O pai aqui é o patriarca da família libanesa (pai de Hakim, portanto). Reiteramos que, porque não é nomeado na obra, optamos chamá-lo "pai" neste trabalho.

desenvolvimento da estruturação das diferentes temporalidades narrativas que vinha sendo construída a partir da rememoração de Hakim. Pois, à proporção que o *Relato...* se desenvolvia, adentrávamos paulatinamente em novas camadas de rememoração das diferentes personagens que progressivamente surgiam na obra e, conseqüentemente, éramos conduzidos a cronotopos passados cada vez mais distantes da interação entre Hakim e a sobrinha. Com o seguinte aspecto: quanto mais adentrávamos em um novo encontro conversacional-narrativo entre personagens, desaparecia a descrição do/referência à situação imediata da conversação.

	Função Narrador	Função Ouvinte
Cap. 2	Hakim-----	Narradora
Cap. 3	Dorner-----	Hakim
Cap. 4	Pai—	Dorner
Cap. 5 A	Dorner-----	Hakim
Cap. 5 B	Hakim-----	Narradora
	Função Narrador	Função Ouvinte

Figura 2. Estrutura de interrelações entre os capítulos 2, 3, 4 e 5 do *Relato...*

Bakhtin (2004a, p. 98) afirma que em literatura não raro o cronotopo do encontro atua na constituição arquitetônica da obra literária. Como visto nos trechos em *itálico* dos excertos acima, é explícito nos capítulos **segundo**, **terceiro** e **quinto** do *Relato...* a convocação do cronotopo do encontro para operar seja na abertura seja no fechamento desses capítulos. *Relato de um certo oriente* é uma obra de cunho memorialístico engrenada por, até agora, três memórias diferentes, inscritas em cronotopos estabelecidos segundo uma relação de dependência. Para um efeito de leitura que não comprometa a compreensão da obra, só é possível chegarmos à ação do pai de Hakim, qual seja, de contar sobre sua chegada ao Brasil, porque Hakim lembrou o que Dorner lhe lembrou e mostrou: a transcrição de uma rememoração do pai ("Dorner relembrou aquela manhã,

e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai" [p. 60]).

A figura 2 acima, em formato $><$, evidencia dois eixos; de um lado, o eixo dos narradores ($>$); do outro, o eixo dos ouvintes ($<$). Observado horizontalmente, o modelo em $><$ nos permite constatar os diferentes personagens que assumem as funções narrador e ouvinte, e cujos nomes estão em paralelo com a indicação do capítulo em que assumem sua respectiva função. Olhado verticalmente, o modelo em $><$ permite representar a dependência estrutural, porque hierárquica, entre as camadas de memórias lembradas do **capítulo terceiro** com relação ao **segundo**, do **quarto** com relação ao **terceiro**. Mas no **capítulo quarto** não constam segmentos para a abertura ou fechamento de outros capítulos. Sua especificidade é evidenciar a existência de uma hierarquia assaz planejada. Pois, a partir dele, um movimento de revés – não ao nível memorialístico, mas ao nível da narrativa como um todo – conduz-nos de volta ao encontro que fora seu ponto de partida.

Há uma razão para concebermos uma estrutura na qual os dois eixos acima propostos se estreitam, aproximando-se um do outro. Temos observado na exposição dos excertos acima que à proporção que os capítulos do *Relato...* progridem ficam cada vez mais rarefeitas as referências à ancoragem situacional em que a narração se passou; em outras palavras, desaparece a referência ao cronotopo do encontro entre duas personagens para que uma assuma a função narrador e a outra a função ouvinte. Neste processo, temos o **capítulo quarto**: sabemos que o pai da família narra a Dorner, "no entardecer de um dia de 1929" (p. 70), sua vinda ao Brasil. Dorner, porém, ao mesmo tempo em que ouve, também narra o que ouve. Porque cultivara a "mania" de anotar tudo o que ouvia, um de seus cadernos "encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai [de Hakim]".

Há quase que uma fusão entre a voz do pai e a voz de Dorner porque a fonte primária da história contada são os escritos do fotógrafo alemão. Pois na medida em que ouvia uma história

contada oralmente, Dorner narrava-a por escrito. Ouvinte e narrador quase se fundem naqueles escritos: de quem seria a voz narrativa neles, do pai ou do próprio Dorner? É difícil sabê-lo. O estreitamento dos eixos “narrador” e “ouvinte” representa, pois, esse confluir. A verdade é que mais o tempo das narrativas se distende no *Relato...*, mais delicado se torna saber quem é quem na interação narrativa. O **capítulo quarto** é o ápice deste processo; e ponto de inflexão para o retorno à interação entre Dorner e Hakim.

Na primeira parte do **capítulo quinto**, Dorner conta para Hakim sobre as treze ampliações que fez das fotos de Emir, a pedido de Emilie, para que fossem colocadas em sua lápide. Conta também porque abandonou a fotografia para dedicar-se a uma biblioteca de obras raras – a primeira biblioteca que Hakim conheceu. Confessa que o convívio com o pai de Hakim instigou-o a ler *As mil e uma noites*, livro que tornou a amizade de ambos mais íntima, até constatar que alguns episódios da vida do pai, ou da vida da cidade, eram “transcrições adulteradas de algumas noites” (p. 79).

Na segunda parte do **capítulo quinto**, os leitores devem operar outro retorno, agora ao bem marcado cronotopo em que se situam Hakim e sua sobrinha-narradora [Cap. 5 B, cf. **Figura 2** acima], o mesmo cronotopo que constitui o **capítulo segundo** [cf. excerto 2]. Observe-se, no entanto, que a inferência necessária para a operação de recontextualização desse cronotopo está numa informação indicial de pessoa, na referência ao “meu pai”:

Excerto 6 (HATOUM, 1989, primeiro parágrafo Cap. 5 B, p. 81)

“Após a morte de Emir, Dorner partiu para uma viagem de anos. Eu o conheci no natal de 1935, e desde então fiquei maravilhado com os álbuns de fotografias e desenhos que ele não cansava de mostrar às crianças e ao *meu pai*.” [grifos nossos]

Isto é indicativo de que o *Relato...* atinge um grau de exigência de atenção com relação à observância de sua construção, de forma que o leitor, para transitar entre os capítulos, deve estar

atento a informações que o remetam a quem assume a responsabilidade por uma narração.

Assim sendo, o **capítulo 5B** é um aprofundamento promovido por Hakim, em seu diálogo com sua sobrinha-narradora, em suas próprias lembranças de fatos por ele vividos. Intensifica-se o tom confessional do texto. Hakim confessa à sobrinha que, porque, às escondidas, lia as cartas trocadas entre Emilie e a Madre Superiora do convento de Ebrin [**capítulo segundo**], pôde entender melhor o suicídio de seu tio. Emir teria se apaixonado em Marselha, não queria voltar ao Brasil. Foi Emilie quem solicitou ao outro irmão [Emílio] que alertasse a polícia francesa para que Emir fosse colocado à força em um navio.

Em sua narração, Hakim se mostra um observador bastante agudo das práticas culturais nacionais. Por não aceitar a contradição de base da cordialidade brasileira²¹ incorporada por sua mãe, decide sair de Manaus. Passa anos trocando fotos por correspondência com ela. É pelas fotos que tem notícias das transformações da casa, da morte do pai, do envelhecimento de Emilie e suas decepções. Dentre tais decepções, Hakim narra uma em especial, que acompanhou de perto antes mesmo de sair de casa, a gravidez indesejada de sua irmã, Samara Délia. Hakim narra a humilhação a que a irmã foi submetida, trancada no quarto por mais de um ano, antes e após o nascimento da filha surdo-muda, Soraya Ângela, e a vida reclusa na loja, longe da família. Narra o nascimento da menina, sua solidão, e o episódio de sua morte²². Por fim, conta ainda como, antes de viajar, teve seu último e doloroso encontro com sua irmã Samara na loja Parisiense (antiga casa da família). "Afastada" compulsoriamente do convívio do clã, Samara morou e trabalhou por muitos anos na loja antes de abandonar a família.

No **capítulo sexto** a narradora retoma a responsabilidade enunciativa da narrativa.

²¹ Tal como já visto na introdução desta pesquisa, Hakim não consegue compreender que a índia Anastácia Socorro se transforme em alguém "íntimo" da família, mas que segue sofrendo preconceito no interior do clã.

²² Note-se que este episódio é narrado sob mais de um ponto de vista na obra. Surge tanto no **capítulo primeiro**, contado pela própria narradora, quanto por Hakim, no **capítulo quinto**.

Retornamos novamente à interação em que o "tu" é o irmão da narradora. Ela conta-lhe ter ido à casa de Emilie para poder reencontrá-la. Tudo ainda está fechado. Como corolário, decide perambular pelo bairro de sua infância; atravessa a barco um igarapé do rio Negro, de onde vê Manaus "desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada" (p. 124). Manaus é outra cidade, deteriorada e suja, assaz diferente da cidade de sua infância. Encontra-se inesperadamente com Dorner, com quem tem uma longa conversa no interior de uma igreja e, ato contínuo, retorna à casa de Emilie onde, assim que chega, Hindié Conceição a informa acerca da morte da matriarca naquela manhã.

Para uma melhor apreciação da relação tempo-espço instaurada no **capítulo sexto**, é fundamental que observemos alguns de seus fragmentos em coadunação com os do excerto 1:

Excerto 1 (HATOUM, 1989, antipenúltimo e último parágrafos Cap. 1A, p.12)

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 (...)

(...)

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, [grifos nossos]

Excerto 7 (HATOUM, 1989, primeiro e quarto parágrafos do Cap. 6, pp. 121-122)

[p. 121] *Menos de quinhentos metros separavam a casa onde nossa mãe morava da de Emilie. Ao longo dessa breve caminhada, impressionou-me encontrar certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo (...)*

[p. 122] *Quando cruzei o portão de ferro da casa de Emilie, também estranhei a ausência dos sons confusos e estridentes de símios e pássaros (...) Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo (...) [grifos nossos]*

Observados em conjunto, estes fragmentos dos **capítulos primeiro e sexto** fornecem indicações do trajeto da narradora, enquanto está em Manaus, à procura de Emilie. Os segmentos textuais em itálico do excerto 7 acima revelam uma contiguidade temporal com os segmentos textuais em itálico do excerto 1, indicando o desenvolvimento do percurso da narradora. Compõem certamente o mesmo cronotopo, que é, não o podemos perder de perspectiva, o da

interação da narradora com o irmão em Barcelona. Além da indicação em negrito no excerto 7, que confirma a referência ao irmão (“nossa mãe”), outras remissões a ele estão espalhadas ao longo do capítulo, principalmente quando a viajante encontra o fotógrafo Dorner. “Sentia que ao olhar para mim ele [Dorner] desejava **te** enxergar” (p. 133). Não obstante todas essas marcas interlocutivas, ainda não sabemos a esta altura do texto que tipo de gênero discursivo embasa a mediação entre ela e o irmão. Só vamos saber à página 166 do livro.

Logo após chegar à casa de Emilie, e ao ver a azáfama causada pela notícia de sua morte, a narradora encontra-se com Hindié e, em seguida, retorna à casa onde dormira. Optou por não ver (e assim evitar uma profunda dor) o corpo de sua mãe *de facto*. O capítulo é finalizado então com informações sobre como Emilie morreu, quem chamou o médico e como parentes e amigos da matriarca foram gradativamente sendo informados do acontecido.

Na medida então em que o interstício entre a página 12 e as páginas 121 e 122 consiste, tanto no (i) conjunto de memórias da própria narradora (que é todo o **capítulo primeiro**), quanto, e, principalmente, (ii) nas lembranças de Hakim por ela coletadas no domingo à noite (cf. página. 32, que são os capítulos **segundo, terceiro, quarto e quinto**), isto é, somente após todo o itinerário por ela percorrido na sexta pela manhã (indicado nos fragmentos em itálico dos excertos 1 e 7 acima); e na medida em que percebemos que os **capítulos primeiro e sexto** são parte do mesmo cronotopo, surge a necessidade de refletir sobre a relação estrutural deles com os demais capítulos.

Ora, não podemos perder de vista que vem de Hakim a grande maioria das lembranças coletadas: do que ele próprio viveu, desde a infância mais longínqua até quando partiu de Manaus, ou suas lembranças das histórias e revelações que Hinidé lhe fez (no interior do **capítulo segundo**) e, ainda, do que ouviu de Dorner. Tio afetuoso, “dos três tios era o único que costumava fazer macaquices com a gente, passear de mãos dadas” (p. 17), a narradora se dá conta

de sua importância para a realização de sua missão – “entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos” (p. 28).

Antecipemos uma informação sobre o **capítulo sétimo**. Ele consiste no encontro da narradora-personagem com Hindié, na manhã do domingo posterior ao enterro de Emilie [cf. excerto 8 a seguir]. Ao passo que o encontro entre Hakim e a narradora, como já visto, se deu *na noite de domingo* [também posterior ao enterro de Emilie], *sob a parreira do pátio pequeno*, sendo que, *na manhã da segunda-feira*, tio Hakim ainda continuava falando”(p. 32). Reparemos neste fato: no artefato final, o próprio *Relato...*, é Hakim quem figura, após a conclusão pela narradora da tarefa de “ordenação de episódios” (p. 165), como a primeira fonte a ser posicionada na distribuição dos relatos e a mais importante fonte a ser convocada. Não nos parece gratuito este fato. Hakim é o filho mais velho, mais íntimo de Emilie e mais próximo dos sobrinhos adotivos. Daqueles que de alguma forma estiveram ligados à família, certamente é o mais credenciado a falar sobre ela. Além disso, por sua afetividade com os mais novos, é também o único membro capaz de atenuar a condição marginal da narradora, fornecendo-lhe as informações que busca.

A relação dos **capítulos sexto e primeiro** com os demais? Porque configuram ambos um cronotopo maior, o da narradora com o irmão, o retorno a este cronotopo, após o cronotopo entre Dorner e Hakim [**capítulo quinto**], indica que a missão da narradora teve uma primeira etapa cumprida; primeira etapa que diz respeito à coleta e articulação de memórias e informações mais longínquas e/ou secretas – fundamentalmente conhecidas apenas por Hakim – acerca da vida da família e, em especial, de Emilie:

Função Narrador	Função Ouvinte
Cap. 1	Narradora-----Irmão
Cap. 2	Hakim-----Narradora
Cap. 3	Dorner-----Hakim
Cap. 4	Pai—Dorner
Cap. 5 A	Dorner-----Hakim
Cap. 5 B	Hakim-----Narradora
Cap. 6	Narradora-----Irmão
Função Narrador	Função Ouvinte

Figura 3. Estrutura de inter-relações entre os capítulos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 do *Relato...*

Voltemos uma vez mais a Bakhtin (2004a). O autor observa que o tempo é o fator predominante na construção do cronotopo do encontro (*op. cit.*, p. 243). Mesmo que o encontro entre Hakim e a narradora tenha ocorrido após a saída desta do local onde dormira e após sua caminhada pela cidade, na sexta pela manhã [cf. excertos 1 e 7, que é o tempo diegético dos **capítulos primeiro e sexto**], o encontro com Hakim é representado como se fosse uma temporalidade mais concisa. Esta temporalidade, na obra, embora esteja subordinada ao tempo dos excertos 1 e 7, e ao itinerário por ela percorrido – sair cedo de casa, perambular pela cidade, voltar à casa de Emilie –, contém a busca pelo encontro que é, na verdade, a força motriz da obra: o *reencontro* impossível com Emilie. Mas que será, então, substituído pelo encontro com Hakim.

A primeira etapa da missão consiste pois no escoar do tempo da infância de Hakim (lembrado por ele e por ele contado), que desemboca no tempo em que Dorner esteve com Emir, que escorre para um dos tempos pretéritos mais longínquos trabalhados na obra²³, a chegada do pai ao Brasil. O movimento do controle do tempo no *Relato...* é análogo ao movimento da areia no interior de uma ampulheta, cujo fluxo interno é um escoar entre *loci* que possuem as mesmas

²³ Não obstante o mais longínquo seja, certamente, o da viagem dos pais de Emilie, Fadel e Samira, para “uma terra que seria o Amazonas” (p. 33).

proporções por um único estreito (por isso a representação simétrica entre os **capítulos primeiro e sexto; capítulos segundo e 5A; capítulos terceiro e 5B**, respectivamente, e o **capítulo quarto** como o estreito). No *Relato...* os **capítulos primeiro e sexto** funcionam como as bases de sustentação do escoar dos tempos, mais ou menos longínquos, rememorados por Hakim. São os *loci* de partida e de chegada, gêmeos no que diz respeito à sua estrutura.

Cumprida a primeira etapa, podemos então entender o **capítulo sétimo**, encontro da narradora-personagem com Hindié, realizado após o encontro com Hakim, como uma segunda etapa, em que as memórias lembradas pela narração de Hindié concentram-se principalmente nos últimos dias de Emilie, sua solidão e saudade dos filhos adotivos. Parece-nos impossível não ver nesta sequência da escolha de Hakim, primeiramente, e, depois, de Hindié Conceição, uma ordenação deliberadamente construída: importa deveras para a narradora e seu irmão o passado longínquo, trazido pela carga afetiva que Hakim predominantemente pode fornecer. Em seguida, nesta segunda etapa, são narrados por Hindié tanto o passado recente sobre os derradeiros dias de Emilie quanto aspectos da família vistos por um olhar íntimo (embora não interno) mas um pouco mais afastado do núcleo das relações familiares, mas que, nem por isso, é incapaz de constatar-lhe algumas de suas especificidades. Hindié revela à narradora a violência de gênero que sofrera Samara Délia. Vejamos.

Hindié é amiga e "uma das poucas, senão a única" (p. 140) confidente de Emilie. A pessoa verdadeiramente próxima da matriarca em seus últimos dias:

Excerto 8 (HATOUM, 1989, Cap. 6, p. 138)

Todos os dias, às sete horas, Hindié ia encontrar-se com a amiga. Na manhã de sexta-feira ela estranhou, como eu, o silêncio da casa, a passividade dos animais, as portas trancadas. Hindié sempre levava dentro do corpete o rosário de contas e as chaves do sobrado. Ela entrou pelo portão lateral e, antes de chegar no pátio dos fundos, teve um pressentimento funesto. "Os animais, filha, nem se mexeram quando entrei no pátio", disse Hindié. Parecia que todos os olhos eram um só, unidos por uma melancolia atroz.

Hindié narra para a viajante a perseguição que Samara Délia sofreu, em função de sua gravidez não planejada, por seus irmãos gêmeos. Ou seja, enquanto Hakim conta à narradora a humilhação e o confinamento a que Samara e Soraya foram submetidas no espaço da intimidade familiar, Hindié conta como tal violência extrapolou os limites da casa da família com um olhar que incide mais sobre o fato como forma de violência de gênero: um olhar feminino que desvela o sofrimento de outra mulher: Samara foi brutalmente perseguida. Os irmãos iam aos prostíbulos onde perguntavam pela irmã; mandaram atirar pedras na clarabóia da Parisiense, onde Samara vivia (banida do convívio familiar) depois da morte da filha. Antes de morrer, Emilie, receosa de que os filhos violentos assaltassem a Parisiense (embora conivente com eles), revelou à amiga e confidente o segredo do cofre da loja. Hindié narra com muito pesar a última vez em que viu Samara Délia em Manaus. E, por fim, os últimos dias de Emilie, sua solidão e saudade dos filhos adotivos.

Excerto 9 (HATOUM, 1989, primeiro e segundo parágrafos Cap. 8, p. 155)

(...) *Do alpendre de sua casa* ela [Hindié] contempla a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre. O olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha" (p. 155).

No fim da manhã de domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo

Chama-nos a atenção o fato de que a indicação das circunstâncias interativas entre Hindié e a narradora só são reveladas no início do **capítulo oitavo**. Se o **capítulo primeiro** finalizava [cf. excerto 2]²⁴ com a explícita ancoragem do cronotopo em que se desenvolveria o **capítulo segundo** (o encontro da narradora com tio Hakim), o **capítulo oitavo** inicia com a ancoragem espacial e temporal de como se deu todo o **capítulo sétimo** [excerto 9 acima]. Fecha-se um

²⁴**Excerto 2 (HATOUM, 1989, final do Cap. 1, pp. 31-32)**

Disse-lhe então que gostaria de conversar com ele (...) Mencionei o relógio negro, e tantas outras coisas que me deixaram intrigada (...) O encontro aconteceu *na noite de domingo, sob a parreira do pátio pequeno* (...) *Na manhã da segunda-feira*, tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos [grifos nossos].

cronotopo para que outro seja reativado, o da narradora com o irmão.

Não gratuitamente, e a três páginas do fim da obra (de um total de 166), o próprio **capítulo oitavo** corrobora ao leitor uma informação sutil, porém não trivial, também presente nos **capítulos primeiro e sexto**. Por meio do dêitico "aqui", em três diferentes momentos, a narradora revela que a escrita da carta ao irmão se realiza em Manaus. Ela promove a contextualização do cronotopo de sua interação com o irmão (Manaus – Barcelona) durante a feitura do *Relato...*:

Excerto 10 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 28)

Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a vida portuária, a profusão de feiras e mercados, o grito dos mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas; na verdade, as diferenças, mais que as semelhanças, saltavam aos olhos dos que **aqui** desembarcavam [grifo nosso].

Excerto 11 (HATOUM, 1989, Cap. 6, p. 124)

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora **daqui** [idem].

Excerto 12 (HATOUM, 1989, Cap. 8, p. 163)

Não desejava desembarcar **aqui** à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe. (...) [ibidem].

No princípio do **capítulo oitavo** a narradora descreve em detalhes o fim de sua conversa com Hindié Conceição (sua expressão de dor, o silêncio de sua casa). Ato contínuo, a narradora trata dos acontecimentos logo após a morte de Emilie e sua dúvida em estar ou não presente ao velório e seguir o féretro. Não comparece ao velório e, à distância, observa o séquito, descrevendo a cidade e os presentes no acontecimento. Ela conta ainda a chegada de Hakim a Manaus, fato também narrado no **capítulo primeiro**, e a visita que faz ao jazigo de Emilie no cemitério, onde encontra o coveiro Adamor Piedade. Por fim, revela-nos uma das chaves centrais da narrativa (a apenas três páginas do fim da obra!): emocionalmente instável, acometida de acessos de fúria, narra ao irmão sua temporada numa clínica de repouso.

Retornemos ao excerto 9. Há que se notar a seu respeito que após a ausência de

especificação clara do espaço em que se constrói o cronotopo dos **capítulos terceiro, quarto e quinto**, esse tipo de marcação é retomada. Não se trata de um movimento gratuito. No **capítulo oitavo**, finda a conversa entre a narradora e Hindié, retoma a narrativa a narradora dos **capítulos primeiro e sexto**, isto é, reassume a responsabilidade pela narração a personagem que, ciente de sua "breve permanência na cidade" (como dirá ao irmão [p. 166]), revela a nós leitores estar imbuída de um propósito comunicativo claro, sendo-lhe fundamental indicar como se deu um de seus encontros em que obteve informações do passado mais recente – e melancólico – de Emilie. Assim, nós leitores retornamos enfim à interação entre a narradora e o irmão:

Função Narrador		Função Ouvinte	
Cap. 1	Narradora-----	Irmão	
Cap. 2	Hakim-----	Narradora	
Cap. 3	Dorner-----	Hakim	
Cap. 4	Pai—	Dorner	
Cap. 5 A	Dorner-----	Hakim	
Cap. 5 B	Hakim-----	Narradora	
Cap. 6	Narradora-----	Irmão	
Cap. 7	Hindié-----	Narradora	
Cap. 8	Narradora-----	Irmão	
Função Narrador		Função Ouvinte	

Figura 4. Estrutura completa dos capítulos do *Relato...*

A representação almejada com a figura 4 acima é a de duas ampulhetas, independentes entre si, em cujo interior fluem temporalidades distintas, que não se misturam, não obstante estejam atreladas uma à outra por uma base comum, o **capítulo sexto**. Nossa leitura é a de que os capítulos **primeiro, sexto e oitavo** funcionam como bases de ambas, limites que as articulam e lhes dão sustentação. Sustentam o conjunto dos cronotopos a eles incorporados de forma a tornar

possível que o *Relato...* seja uma narrativa hierárquica, cujo controle de seleção e de disposição de quem assumirá alguma narração é cuidadosamente montado.

Em nossa percepção não é possível afirmar que o *Relato...* seja uma estrutura narrativa em mosaico, como o entendem autores como Aleixo (2007, p. 185). Para o autor, a obra é um verdadeiro mosaico. Parece-nos equivocada tal percepção, na medida em que uma construção em mosaico não contempla a hierarquia da construção das temporalidades em que a obra é montada. Mosaico não pressupõe uma interdependência temática e quiçá de voz narrativa dos diferentes quadros narrativos, de forma que a leitura da obra não prescindia de uma sequência específica ou obrigatória para sua realização. Veja-se como exemplo *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Pode-se iniciar sua leitura pelo capítulo da morte da cachorra Baleia, depois seguir para o conflito de Fabiano com o soldado amarelo e, na sequência, para o capítulo do "menino mais velho". Ao longo da leitura, o leitor é capaz de montar o todo: a vida sofrida e cíclica da família de retirantes²⁵. O mosaico não pressupõe interdependência no que diz respeito à sua progressão temática. A estrutura do *Relato...*, diferentemente, obriga que o leitor siga os capítulos tal como propostos pela organização da narradora, do contrário não perceberá que o movimento entre os diferentes cronotopos (por exemplo, o retorno nos capítulos **5A** e **5B**, como visto) é um movimento que se propõe como representação da memória, elaborado dentro de um enquadre organizacional bem delineado, o da ampulheta.

A respeito da estrutura narrativa do *Relato...* Scramim (2007) afirma que

“Em *Relato de um certo oriente*, há, de um lado, a estrutura do texto que se caracteriza pela série, ou seja, a história da família de Emilie é composta por uma sequência de relatos para cada um dos quais há uma voz narrativa particular. E de outro, há um modo de operar essa estrutura que ultrapassa a mera alternância de focos narrativos das histórias, ou melhor, a alternância de perspectiva acontece também entre o leitor do relato e o leitor do tecido interno de cada uma das histórias relatadas” (SCRAMIM, 2007, p. 50).

²⁵ É ainda exemplo de romance em mosaico *Relações*, do escritor Heleno Godoy.

Concordamos plenamente com Scramim quando afirma que o *Relato...* é uma sequência – não um mosaico – de relatos, na medida em que “sequência”, na obra em questão, compreende o caráter hierárquico de sua estrutura. Concordamos, sobretudo, com a expressão por ela adotada: “alternância de perspectiva”. Pois é essa “alternância de perspectiva entre o leitor do relato e o leitor do tecido interno de cada uma das histórias relatadas” que nossa proposta de estruturação da obra procura tornar explícita. As histórias narradas ao longo da obra estão organizadas de forma que é exigido do leitor que se posicione nos diferentes cronotopos desdobrando-se em leitor destes, mas mantendo-se sempre como leitor do cronotopo maior, cuja estrutura progressivamente deve ser organizada por esse olhar que deve buscar uma totalidade. Assim, o “modo de operar essa estrutura” passa necessariamente pela mirada interna sem jamais perder o horizonte da interação narradora-irmão e as indicações de que a ela estão incorporadas as demais perspectivas.

1.3 Narradora x narradores no *Relato...*: qual polifonia?

Falar de uma hierarquia dos cronotopos que compõem o *Relato de um certo oriente* é inevitavelmente falar – como ficou demonstrado nas figuras 1, 2 e 3 – em uma distribuição de pontos de vista narrativos ao longo dos diferentes níveis dessa hierarquia. A estrutura hierárquica que propusemos, pautada numa argumentação segundo a qual a cada diferente cronotopo assume a função narrador um outro personagem que era ouvinte no cronotopo precedente, auxilia-nos a refletir uma questão que irrompeu com a publicação da obra, em 1989, mas que nos dias que correm – salvo as críticas feitas por Hardman (2007) e a defesa proposta por Scramim (*op. cit*) – já não demonstra o mesmo vigor, a saber, a discussão acerca de uma supostamente débil

multiplicidade de vozes narrativas na obra. Este foi um ponto de uma discussão a pôr em xeque sua qualidade literária.

Silviano Santiago (1989) e Flora Süssekind (1989) são autores que, à época do lançamento do livro, alegaram que a dicção narrativa monocórdia da obra é um patente defeito de composição. Com efeito, se se observar fragmentos como –

"Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo" (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 34). *Fala de Hakim*.

(...) a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu (HATOUM, 1989, Cap. 4, pp. 72-73). *Fala do pai*.

– é possível identificar uma similaridade de constância rítmica dada a extensão dos períodos de cada fragmento, ou ainda o recurso a imagens poéticas semelhantes como marca da fala de personagens tão diferentes entre si. Süssekind (*op. cit.*) argumenta neste sentido. Para a autora, ao criar uma narradora que tenta desdobrar seu monólogo em muitos, num "jogo de memórias-que-puxa-memórias propositadamente", Hatoum submete-se a um inegável esforço da técnica narrativa já em seu primeiro livro. O resultado, porém, pareceu à autora um trabalho pouco convincente. Segundo ela, fica notória na obra a dificuldade de construção de mais de um narrador a partir do trabalho de justaposição de monólogos e vozes distintos. "Entra a fala de Hakim [cap. 2], entra o pai [cap. 4], o fotógrafo [cap. 3]. Mas não são significativas as alterações na dicção narrativa".

Santiago (*op. cit.*) endossa a leitura de Flora Süssekind, apresentando, no entanto, uma contradição visível com relação àquela crítica. Se para ela há *uma* narradora no *Relato...*,

Santiago afirma não existir "um único narrador no romance, apesar de ele se apresentar como 'escrita da memória'. São vários os narradores. Mas não há "diferença de fala" (*idem*) entre eles. Prossegue o crítico: "os múltiplos narradores escrevem e até pensam com as mesmas construções de linguagem e as mesmas ideias" (*ibidem*).

Finalmente, para ambos, trata-se de um defeito do livro o fato de que é afirmado apenas em sua última página a resolução de como transcrever a "fala engrolada" ou o "sotaque" dos que assumem a função de narrador, na medida em que essa diferenciação deveria ser um componente estilístico de construção dos personagens-narradores; componente que, por sua vez, auxiliaria o leitor na percepção das trocas de vozes narrativas e no desenvolvimento do próprio enredo.

Já Hardman (2007) entende que o tom monocórdio das vozes narrativas do *Relato...* é um problema da própria fidedignidade do narrador enquanto sujeito do discurso, bem como dos lugares, focos e modos de montagem da história (*op. cit.*, p. 241). Parece-lhe pouco convincente que em meio a fitas e fotos, tantas anotações e tantas memórias (próximas ou longínquas) estejam articuladas em escala "extremamente unívoca para dar expressão a tantos lapsos de tempo e vozes heterogêneas" (*idem*).

Em nosso entendimento, a percepção dos críticos de uma polifonia "defeituosa" na obra – e que causou sua crítica – deveria passar necessariamente por uma discussão sobre polifonia em que é preciso distinguir, no próprio nível diegético, no mundo ficcional do *Relato...*, portanto, aquele a quem se deve imputar a responsabilidade pela enunciação de uma narrativa (responsabilidade de contá-la), daquele que é o criador dela. Isto é: é preciso diferenciar entre um “locutor enquanto tal” (L), a personagem que é representada como assumindo a responsabilidade por uma narração em cada capítulo: aquele que tem o domínio da palavra *enquanto durar a narração*; e um “locutor enquanto ser do mundo” (λ) ficcional da obra, aquele que é a “origem” do enunciado: que detem a história a ser contada (seja porque a vivenciou, seja porque a conhece

de oitiva), podendo contá-la ou não. Esta distinção entre “locutor enquanto tal” (L) e “locutor enquanto ser do mundo” (λ), emprestamo-la da teoria da polifonia de Ducrot (1987, p. 188).

Tendo como objetivo rediscutir a premissa da unicidade do sujeito da enunciação, Ducrot (*op. cit.*) postulou que até mesmo em um simples enunciado mais de uma voz pode estar presente. Segundo explica o autor, em todo enunciado, o pronome "eu", bem como outras marcas de pessoa, se referem ao locutor L (“locutor enquanto tal”). Ele só existe enquanto dura sua enunciação. Ao mesmo tempo, incontáveis são os enunciados no interior dos quais há mais de uma enunciação, ambas atribuídas a locutores diferentes. Explica o autor:

Se Pedro diz “João me disse: *eu virei*”, como analisar, no que concerne ao locutor, o discurso de Pedro tomado na sua totalidade? Encontram-se aí duas marcas de primeira pessoa que remetem a dois seres diferentes. Ora, não se pode ver aí dois enunciados sucessivos, o segmento *João me disse* não pode satisfazer a exigência de independência contida na minha definição de enunciado: ele não se apresentaria como “escolhido por si mesmo”. Sou, pois, obrigado a dizer que um enunciado único apresenta aqui dois locutores diferentes, o primeiro locutor sendo assimilado a Pedro e o segundo a João. Assim, é possível que uma parte de um enunciado imputado globalmente a um primeiro locutor seja, entretanto, imputado a um segundo locutor (do mesmo modo que, num romance, o narrador principal pode inserir no seu relato o relato que lhe fez um segundo narrador) (DUCROT, 1987, p. 185).

Como se observa na explicação do autor, uma frase simples, contendo discurso reportando, é suficiente para demonstrar que pelo menos dois locutores se fazem presentes como seres discursivos de um único enunciado. Olhado sob a perspectiva ducrotiana, o *Relato...* então configuraria uma tentativa um tanto frustrada, segundo as postulações de Hardman e Sússekind, de se estabelecer uma distinção linguístico-discursiva clara entre a narradora-personagem (que seria a locutora λ de todo o texto) e os diferentes supostos locutores L presentes na obra – isto é, todos aqueles que tomam a palavra e são designados por “eu” nos respectivos capítulos em que narram.

Diferentemente dos críticos supracitados, nosso entendimento da polifonia do *Relato...* é o de que a obra apresenta um elevado grau de complexidade polifônica porque, a seu fim, a irmã-

narradora se revela tanto como locutora L, quanto locutora λ perante o irmão. Vejamos.

Ao longo de capítulos que não os **capítulos primeiro, sexto e oitavo**, expressões como "eu me lembro" e "aqui" (isto é, elementos indiciadores de primeira pessoa) são, com efeito, marcas pertencentes aos responsáveis pelas narrações a que narradora-personagem teve acesso. No entanto, ela não se compromete a representar como teria sido própria dicção e voz daqueles locutores L em suas especificidades, como eles teriam soado *de fato* enquanto locutores L, de sorte que ela não apaga as marcas indicativas de que eles, e não ela, são os elementos responsáveis por alguma narração enquanto esta durar.

Porém, o que é preciso destacar é que estes locutores L (como visto no modelo da ampulheta) estão subsumidos pela voz dela, como se assistíssemos a um espetáculo de marionetes sem ventriloquia, mas cuja enunciação se dá pela voz própria da manipuladora dos títeres. Para retomarmos as palavras de Ducrot, se “num romance, o narrador principal pode inserir no seu relato o relato que lhe fez um segundo narrador”, no *Relato...* temos diferentes locutores L cujas vozes são subsumidas por uma “voz maior”. Voz pertencente a um ente ficcional e que, ao mesmo tempo, é também a origem do texto final, pois é a irmã-narradora o sujeito que cria (que é a origem, portanto) uma grande narrativa e no-la oferece (e a seu irmão) esclarecendo – eis o ponto principal – que ela é locutora λ e locutora L a um só tempo do texto final.

Assim sendo, não é porque ela explicita "apenas" ao fim do livro, e ao nível do modo de operacionalização de sua estrutura como um todo, tanto a função de locutora λ quanto de locutora L para o irmão e para nós leitores, que sua fidedignidade não se consuma. A imagem do coro ("coral de vozes dispersas" [p. 166]) para sintetizar este aspecto parece-nos assaz feliz: em canto coral, configura baixa qualidade musical do coro se o público ouvir a voz de seus indivíduos. Deve-se ouvir sempre a voz do grupo, do todo. Assim, embora outros personagens narrem, seus

discursos são vocalizados ao nível da obra "na voz do coro": que é a própria voz da narradora, coro por ela também orquestrado.

Neste sentido, discordamos de Hardman (2007) que crê como pouco convincente que tantas memórias, próximas ou longínquas, estejam articuladas em escala "extremamente unívoca", dando expressão a tantas vozes e lapsos de tempo. Ora, é justamente porque vozes e tempos são tão heterogêneas e dispersos que é mais fácil para aquele que reconta enveredar por uma escala unívoca sob o controle de uma voz, a sua própria. Em nosso entendimento, a narradora assim procede porque assume explicitamente uma função social de construção de uma memória coletiva (cf. BOSI, 1999), segundo uma modalidade de linguagem: a escrita.

Semelhantemente, ao contrário de Sússekind (1989) e de Santiago (1989), que argumentam ser defeituoso o fato de que a "explicação" sobre como foi montada a narrativa seja feita de forma direta, e apenas ao final do livro, entendemos que à narradora-personagem importa-lhe mais a recuperação e articulação de histórias *para montar uma história ao irmão* do que a manutenção de uma diferenciação estilística (de vozes) em sua escrita. E, ao contrário dos autores supracitados, podemos perceber que já no início do *Relato...* o leitor se depara com o uso de expressões referenciais que indiciam essa preocupação, algo revelador do caráter de montagem do texto. Na primeira e penúltima páginas da obra, a narradora fornece-nos uma visão sobre sua primeira noite em Manaus e sobre o sobrevoo de sua chegada à cidade. O excerto 13 a seguir é longo, mas é importante que tenha esta extensão aqui:

Excerto 13 (HATOUM, 1989, respectivamente primeiro parágrafo Cap. 1, p.09 e Cap. 8, pp. 163; 164-165)

[p. 09] Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança (...) 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 (...) tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabisicara, meio sonolenta, algumas impressões do **vôo noturno** [*grifo nosso*]
(...)

[p. 163] Não desejava desembarcar aqui à luz do dia (...) [p. 164] *Lá do alto, o viajante*

noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível. Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida. Nada anuncia o fim da longa travessia aérea: bruscamente, como as luzes de um gigantesco transatlântico a flutuar num oceano que separa dois continentes, uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado (...) Essa claridade disseminada por toda parte **te faz pensar** que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo e são inseparáveis; que o avião, ao navegar naquele espaço que se projeta sobre a linha do equador, divide duas abóbadas incandescentes. Mesmo perdendo altura, variando o ângulo visual e sabendo que agora já não são oito ou dez mil metros que **te separam** do solo, **nada te faz distinguir** as vias de asfalto dos caminhos aquáticos e da mata densa (...).

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. Dirigi-me ao quintal, após ter atravessado uma espécie de caramanchão: passagem entre um vasto jardim e o fundo da casa. Ali, onde se encontravam as edículas, tudo estava escuro. Um único globo de luz aclarava o jardim. Prefiri não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jameiros, ou entre palmeiras mais altas que a casa. [p. 165] Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. [grifos nossos]

Primeiramente, note-se que o *caderno de diário* [p. 165] levado para a viagem a Manaus é o mesmo *caderno aberto* [p. 09] onde ela anota impressões sobre o voo e ao lado do qual dorme na sua primeira noite na cidade. Aparentemente trivial, essa afirmação é importante, pois o caderno é o primeiro instrumento de que se vale a narradora para pôr em prática a atividade de escrever, tal como solicitado pelo irmão [cf. excerto A (Cap. 8, p. 165-166)]²⁶, não sendo gratuita a menção ao caderno nestas páginas tanto do **capítulo primeiro**, quanto do **oitavo** – capítulos fundamentais à arquitetura da obra.

A menção ao caderno é um índice forte no excerto 13 acima ("páginas também úmidas de um caderno aberto") de que a narradora, logo à sua chegada a Manaus (logo ao iniciar sua viagem, portanto), dá início à atividade de escrever. A viajante confessa ter rabiscado, "meio

²⁶ Assim, no próprio **capítulo primeiro**, já ao acordar, ela procurou "reconhecer o rosto daquela mulher" que encontra. "Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado" (p. 09). E, adiante, assim que se apresentam, a narradora observa que "Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento" (p. 11) [grifos nossos].

sonolenta, algumas impressões do voo noturno". Repare-se, no entanto, as expressões nominais de que ela se vale para fazer referência tanto ao voo: "voo noturno", à página 09 da obra; quanto ao viajante: "o viajante noturno", à página 164. Da forma como estão arranjadas no interior da obra, a expressão "voo noturno" escopa "o viajante noturno" como anáfora associativa: para que haja voo é preciso haver o viajante; as expressões estabelecem uma relação estereotípica. Embora não correferenciais, compartilham o mesmo *frame*. Anote-se ainda que ambas contêm o mesmo adjetivo ("noturno"). Neste caso, trata-se de mecanismo referencial reiterativo, configurando um procedimento de coesão lexical (cf. KOCH, 1989, p. 22) e destacando – em razão da distância das páginas em que ocorre – ao leitor o caráter de montagem do *Relato*.... Ora, do ponto de vista cronológico, os fatos narrados às páginas 163 e 164 precedem os da página 09, mas estão, no entanto, invertidos na arquitetura final do texto, de sorte que essa repetição auxilia os leitores a compreenderem que o "viajante" mencionado à página 09 é o mesmo que realizou o voo referido à pág. 163.

Atentemo-nos ainda ao trecho em itálico e às expressões em negrito presentes no excerto 13 acima. A narradora descreve a descida do avião valendo-se de verbos no presente do indicativo [termos em negrito], mantendo-o a par do espetáculo de luz que Manaus, o Rio Negro e a selva compõem:

Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida (...) bruscamente (...), uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado (...) Essa claridade disseminada por toda parte **te faz pensar** que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo e são inseparáveis; (...) Mesmo perdendo altura, variando o ângulo visual e sabendo que agora já não são oito ou dez mil metros **que te separam** do solo, **nada te faz distinguir** as vias de asfalto dos caminhos aquáticos e da mata densa (...).

O fragmento em itálico no excerto 13 acima ("*Lá do alto, o viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível*") indica fundamentalmente que a

narradora (embora já em Manaus) representa a si mesma como se estivesse no voo, dando-se conta de que a viagem ao passado está na iminência de ser iniciada. Antes mesmo de pousar ela enquadra Manaus como uma fonte de histórias. Isso, em nosso entendimento, explica o uso do pronome “tu” como “você genérico”: embora o irmão seja o destinatário da carta da narradora, este uso do tu possui forte indeterminação. Acusa a reflexividade de quem escreve, mas não a subjetividade de um único destinatário. Qualquer leitor possível está sendo convidado para mergulhar neste rio de narrativas e memórias. Notamos ainda que não apenas os termos em negrito, mas todos os verbos do parágrafo estão no presente do indicativo, configurando, neste caso, um mecanismo de coesão sequencial via a recorrência deste tempo verbal (cf. KOCH, 1989, p. 57). Podemos ler este último dado linguístico, em especial, como indicador de um presente ainda há pouco vivido, um passado ainda muito recente. Nossa leitura é de que este poderia ter sido o primeiro fragmento escrito logo à chegada da viajante em Manaus, e que entra no fim da composição do relato final destinado ao irmão.

Por fim, além das evidências acima, na prática de escrita do próprio texto da obra, de que a narradora reflete sobre a montagem de sua escrita, há ainda no *Relato...* dois momentos em que a imagem de uma pessoa numa canoa, remando, aparece. Trata-se de dois momentos distintos da obra: um logo ao início do **capítulo primeiro**; o outro, ao fim do **capítulo oitavo**, e do livro. Vejamo-los.

No **capítulo primeiro**, este motivo é encarnado pelo desenho de um figura franzina, com que se depara a narradora-personagem, que rema sem direção num rio. Recém chegada a Manaus, ela encontra-se na casa de sua mãe biológica, onde conversa com a filha de Anastácia Socorro, que lhe recepciona e lhe informa que Emilie estaria no mercado. Assim descreve o recinto onde se encontra:

Excerto 14 (HATOUM, 1989, Cap. 1, pp. 10 e 11)

A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas.

A narradora não nos explica porque a imagem da figura franzina a remete a uma viagem no tempo. Neste momento do texto, seria forçoso associá-la ao trabalho de memória que a própria atividade de escrever requererá. Não explicada, a imagem – e a impressão que causa na narradora – fica como um signo em aberto. Até que, ao fim do capítulo em que o processo de produção da escrita é tematizado (reitere-se: **capítulo oitavo**, central à arquitetura da obra), ela emerge, mais especificamente, no exato momento em que o referido processo é tematizado. É importante perceber este movimento:

Excerto 15 (HATOUM, 1989, Cap. 8 p. 165)

E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos.

Retomada, agora em contexto cuja centração é explícita sobre o trabalho de escrever, a imagem da figura que rema no excerto 15 acima (em consonância com o excerto 14, resta claro) evidencia que a discussão sobre a polifonia do *Relato de um certo oriente* não pode passar ao largo da percepção que a narradora tem de si própria como escritora em sentido *lato*, sujeito que

escreve, sujeito de uma produção textual. A exemplo do "caderno de diário", que está presente nos **capítulos primeiro e oitavo**, a imagem do remador também é reiterativa na obra nestes mesmos capítulos. Essa imagem do remador de rumo incerto é assaz representativa de um sujeito social que desenvolve – não sem esforço – um trabalho de busca de sentido, exatamente como o sujeito que elabora uma produção textual de sentidos.

Uma comparação entre os excertos 14 e 15 acima se faz necessária. No excerto 14 a narradora descreve um desenho cuja imagem lhe transmite a sensação de fragilidade e imprecisão e, ponto principal, um senso de movimento interior. Já ao fim da obra [**capítulo oitavo**, excerto 15 acima] não é o mesmo desenho que é retomado, mas a imagem de um sujeito que, em esforço, rema.

Apesar de haver alguma semelhança entre as referidas imagens, é fundamental perceber esta diferença entre elas. Pois tal diferença implica, no mundo ficcional, uma mudança de visão da narradora de quando está prestes a começar sua caminhada em busca de Emilie (excerto 14) e quando está por terminar seu relato (excerto 15). Ora, pois no no excerto 14 o remador franzino remete a uma viagem, ainda que sem sentido ou rumo (possivelmente na direção do passado). No excerto 15 temos uma mesma figura imagética, mas cuja representação ganha um outro sentido: o de um labor, um trabalho em busca de um rumo: agora, o de sua concretização satisfatória.

2

Reflexividade e prática comunicativa: conceitos fundamentais para a construção do *Relato...*

2.1 Considerações iniciais

No capítulo anterior, observamos que a relação da narradora com a linguagem é de fundamental importância para a construção e caracterização dessa personagem. Vimos que no curso do processo de elaboração da versão final de um texto endereçado ao irmão, a “figura franzina” de um desenho, em profundo esforço de remar, com que a narradora se depara na casa da filha de Anastácia Socorro [**capítulo primeiro**, p. 11], remete-a a uma viagem que “atravessa anos, décadas” (cf. excerto 14) rumo aos meandros sem luz que o passado guarda. Da mesma forma, o refletir sobre a tarefa de “não deixar o relato suspenso, à deriva, modulado pelo acaso” (cf. excerto 15) suscita-lhe no pensamento (lembrança involuntária da imagem que havia visto?) a imagem de um remador perdido e lasso, na imensidão das águas do rio [**capítulo oitavo** do *Relato...*, p. 165].

É notório que as duas imagens da obra que nos remetem à percepção que a narradora tem de si própria enquanto sujeito da escrita do texto figurem justamente nos capítulos que postulamos como estruturais de sua arquitetura. Não seria de outra forma, pois que sendo a relação da narradora com a linguagem um dos aspectos centrais do *Relato...*, seu percurso – do qual os **capítulos primeiro** e **oitavo** são, respectivamente, o ponto de partida e o de chegada –

durante a busca por Emilie está associado à ação de escrever. Basta recordarmo-nos de que as “impressões do voo noturno” (p. 09) a que ela se refere no **capítulo primeiro** compõem, na verdade, a descrição de Manaus vista do céu: “lá do alto (...) nenhum cisco luminoso desponta”, mas que, “bruscamente (...) uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado” (p. 164). Como visto em nossa leitura, tratam-se das impressões escritas por ela assim que repousa no jardim da casa onde passa sua primeira noite em Manaus, e que estarão impressas no texto que o irmão (e nós) lê, no **capítulo oitavo**.

Em especial o **capítulo oitavo**, mais do que constituir-se como o local da “chegada” do percurso narrativo (da viajante e da própria narrativa), contém os episódios centrais da revelação do desenvolvimento de uma reflexividade por parte da narradora acerca do que é a atividade de produção de seu texto. O que é a reflexividade que engendra a escrita do *Relato...*? Como ela se processa nos diferentes momentos em que vem à luz?

O objetivo deste capítulo é trabalhar conceitos que estão na base da construção e caracterização auto-reflexiva que engendra o *Relato de um certo oriente*, revelados sobretudo nos **capítulos oitavo** e **sexto** da obra. São eles: as noções de reflexividade; de prática, em especial prática comunicativa; de metalinguagem e metadiscursividade. Para tanto, focaremos em fragmentos destes capítulos que explicitam as ações que compõem a atividade de escrever como uma atividade de ordem mais global (e a percepção da narradora dessa ação). Assim, o capítulo visa apresentar a teoria da prática comunicativa de Hanks (1996) com o objetivo de articulá-la às reflexões de autores do grupo textual-interativo (RISSO & JUBRAN, 1998; RISSO, 1999) sobre o fenômeno da metadiscursividade como um recurso de estruturação textual e de práticas comunicativas.

2.2 Reflexividade como procedimento constitutivo decisivo do *Relato...*

2.2.1 Limites da noção de reflexividade sob uma perspectiva imanentista

Embora no *Relato de um certo oriente* a figura do narratário, o irmão da narradora, esteja bem delineada no mundo diegético como o único destinatário do texto final, a carta, nós leitores também podemos assumir com ele a posição de quem acompanha o desenrolar dos fatos e a revelação de segredos sobre a família libanesa. Falta-nos, no entanto, a comunhão íntima com a irmã sobre um passado comum que se esvaiu; não compartilhamos a dor da distância de Manaus. Falta-nos, enfim, a partilha de uma intimidade de vida (que é feita também de aborrecimento, como se nota na passagem a seguir) que ambos vivenciam nas correspondências que trocam, muito antes da carta a que nós leitores temos acesso:

Excerto 16 (HATOUM, 1989, Cap. 8, p. 159)

Lembro-me de que na última carta quiseste saber quando eu ia deixar a clínica, e “sem querer ser indiscreto” me fizeste várias perguntas, e até brincaste: “Não se trata de uma inquisição epistolar”. Sei que não era uma carta inquisitória, mas a sua curiosidade exorbitante às vezes me assusta, a ponto de me deixar perplexa e desarmada. O que aconteceu comigo enquanto morei na clínica?

Quando a informação acerca da internação da irmã na clínica de repouso emerge na obra [capítulo oitavo], para nós leitores trata-se da revelação de um fato surpreendente, e que é de fundamental importância para o *Relato...* Em nenhum momento dos capítulos anteriores cujo cronotopo consiste na interação dela com o irmão, **capítulos primeiro e sexto**, seu texto fornece qualquer pista deste fato ou mesmo de sua possível instabilidade emocional. Para o irmão, o tópico da clínica é oportunidade para a retomada de um assunto por ele solicitado (fato pouco escrutinado por ambos, notório no juízo que a irmã faz dele [“sua curiosidade exorbitante”]) e oportunidade para informar-se sobre o estado de saúde da irmã. Já a narradora-personagem, ao trazê-lo à tona, permite-nos conhecer as condições do espaço social onde ela toma uma atitude de

ressignificação para com sua interação com o irmão. Não mais somente ela lhe escreve cartas com memórias de fatos esparsos do passado, ela revela-lhe como se deu sua primeira tentativa, durante sua estadia na clínica, de elaboração de *uma grande narrativa* sobre o passado, sobre Emilie e a família libanesa que os acolheu.

Para nós leitores, é o tópico da clínica que nos dá acesso à inteligibilidade que presidiu a primeira tentativa de elaboração dessa grande narrativa. Surge aí a possibilidade de investigar como no **capítulo oitavo** é revelada a percepção da narradora de língua como prática social e comunicativa, e que será mobilizada na/para a realização de seu texto final – e que, por isso, seria observável em diferentes momentos de sua fatura.

A estrutura tópica²⁷ do **capítulo oitavo** é reveladora de como ele foi projetado para a manifestação da reflexividade da narradora sobre seu próprio texto, revelando ora a clareza dessa reflexividade, ora suas próprias contradições internas, dando acabamento à obra. O capítulo se destaca por não desenvolver tópicos atinentes a histórias (e segredos) sobre a família libanesa, em especial os de Emilie – estes, revelados, por exemplo, por Hakim (base dos **capítulos segundo e quinto**) e Hindié Conceição (base do **capítulo sétimo**). Da finalização da conversa entre a narradora e Hindié, que caracteriza o início do capítulo, passa-se ao “desfecho”, enfim, do próprio romance. Faz-se preciso atar os fios do enredo, dentre eles a chegada de Hakim a Manaus e a realização do enterro de Emilie:

²⁷Por “tópico” adotamos neste trabalho o conceito de “tópico discursivo” postulado pelo grupo da organização textual-interativa do texto falado (Koch et. al., 1992). Jubran (2006, p. 91) explica que o tópico discursivo deve ser caracterizado por meio do conjunto de enunciados que os sujeitos formulam acerca de um “conjunto de referentes, concernentes entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem”. Tópico é um “sobre o quê se fala”, definido no processo de interação centrada pelos sujeitos no estabelecimento do intercâmbio verbal e no movimento dinâmico da estrutura conversacional.

Excerto 17 (HATOUM, 1989, Primeiro parágrafo Cap. 8, p. 155, e demais: pp 156; 157)

(...) *Do alpendre de sua casa* ela [Hindié] contempla a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre. O olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha.

[p. 155] No fim da manhã do domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo. (...) [p. 156] Às vezes imagino Hindié sozinha (...) Imagino-a também no silêncio daquele domingo, com olhos fixos na paisagem emoldurada: a metade da árvore e uma parte da casa: o plano fechado da fachada sem sombras, sob o sol que divide o dia.

[p. 156] No início da tarde de sexta-feira, Yasmine me telefonou para contar que os parentes e amigos permaneciam reunidos na casa; tio Hakim desembarcaria a qualquer momento, e com a ajuda dos vizinhos tio Emílio havia providenciado tudo para enterrar o corpo da irmã. Essas notícias soavam como uma intimação: eu devia comparecer à despedida de Emilie (...) Preferi chegar no fim de tudo, após o enfado do adeus, mas ainda pude observar, na porta da casa, o séquito. Os filhos iam à frente do cortejo, e as três amigas de Emilie alugaram carros para levar alguns frequentadores da casa, pessoas humildes que ela ajudava como podia, dando-lhes sobra das refeições, roupas velhas, e prometendo um trabalhinho na casa de fulano (...) [p. 157] Os outros acompanhantes eram parentes do Comendador e de Esmeralda (...)

[p. 157] (...) Aquela tarde extenuante terminou na casa de Emilie, onde encontramos tio Hakim, sozinho e imóvel como uma estátua, perto da copa escura do jambeiro.

Só no dia seguinte retornei para visitar o jazigo. Encontrei Adamor Piedade, quieto como sempre (...) Reconheceu-me logo, pois no dia anterior acenara para mim, de longe; alguém lhe havia dito que eu era a prima de Soraya Ângela, a criança que chorou a morte de outra criança. Conversamos um pouco à sombra fresca das mangueiras (...) Adamor falou um pouco de sua vida, toda ela dedicada a escavar a terra para abrigar os mortos.

Note-se no excerto 17 acima a mobilização do recurso visual do espaço em branco entre os parágrafos iniciados pelas afirmações “No fim da manhã de domingo” (p. 155) e “No início da tarde de sexta-feira” (p. 156). Este recurso visual separa o cronotopo da conversa entre a narradora e Hindié (continuidade do capítulo anterior) de fatos subsequentes como: a expectativa para a chegada de Hakim, os preparativos para o enterro de Emilie, a descrição do séquito e de seus seguidores, a visita, pela narradora, no outro dia, ao jazigo da matriarca e sua conversa com o coveiro Adamor Piedade.

A utilização desse mesmo recurso visual no excerto 18 a seguir mostra que a entrada do tópico da estadia da narradora na clínica de repouso é separada do diálogo que ela travou com o coveiro Adamor Piedade (em que falam sobre a forma como Hakim, muçulmano, ora no

cemitério sobre o túmulo de seu pai). Tal recurso visual novamente sinaliza não haver qualquer proximidade temática entre as partes do texto que ele separa – o que, com efeito, corrobora sua função de separação total de um assunto, para que um outro, subsequente, seja iniciado:

Excerto 18 (HATOUM, 1989, Cap. 8, p.159)

Adamor quis saber o porquê, tantos porquês: o momento da oração, o corpo agachado e solidário à terra, e a voz metálica gutural, querendo ser canto e fala e oração a um só tempo.

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um.

Lembro-me de que na penúltima carta quiseste saber quando eu ia deixar a clínica, e “sem querer ser indiscreto” me fizeste várias perguntas, e até brincaste (...)

A partir da expressão “Lembro-me de que” em diante o texto adentra nos tópicos da (i) temporada na clínica, passando pela (ii) descrição do voo sobre Manaus para, finalmente, chegar à (iii) explicação final da narradora sobre a produção de sua narrativa. Vejamos o excerto 19 abaixo, em que (i), (ii) e (iii) estão dispostos em sequência:

Excerto 19 (HATOUM, 1989, Cap. 8, fragmentos pp. 159;162;163;165)

(i) [p. 159] As primeiras semanas vivi imersa na escuridão pacata de um sono contínuo e sem sonhos. Era como se eu tivesse os olhos vendados, ou como se uma cegueira precoce e súbita fosse uma defesa à vinda de nossa mãe (...)

[p. 162]. O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela se abria para dois mundos. O quarto era o lugar privilegiado da solidão. Ali aprendi a bordar. Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de pano [p. 162] (...) [p. 163] Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato (...) Pensei em te enviar uma cópia mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência (...) (ii) [p. 163] Não desejava desembarcar aqui à luz do dia (...), queria evitar as surpresas que a claridade do dia impõe (...) Lá do alto, o viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flutua na cidade invisível. Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida. Nada anuncia o fim da longa travessia aérea (...).

(...)

(iii) [p. 165] Não esqueci meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. Na última [carta], ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível (...)
O teu presságio me deu trabalho (...)

Como se nota, o **capítulo oitavo** do *Relato...* realmente já 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, neste sentido, ele acaba por revelar a percepção da narradora sobre a ação de escrever. Vimos no capítulo anterior deste trabalho que a imagem da bricolagem dos tecidos e papel feita pela narradora diz respeito à própria natureza da composição textual e do procedimento de sua formação identitária. Retomemos o fragmento da obra, agora com foco nas explicações (trechos destacados em cinza abaixo) que a irmã fornece do processo de composição do relato e do porquê de não o enviar ao irmão:

Excerto 20 (HATOUM, 1989, Cap. 8, p. 163)

Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória. Às vezes, lia e relia com avidez as tuas cartas, algumas antigas, datadas ainda de Madri, e em muitas linhas tu lamentavas o meu silêncio ou a minha demora para escrever-te. Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteara a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente (...) Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilizado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência.

Nos fragmentos em cinza do excerto 20 acima observamos que a narradora reflete sobre o fato de não saber nomear e pôr em circulação um objeto textual que produziu. Note-se que logo ao valer-se do hiperônimo “relato” para nomear seu texto, ela esboça uma explicação para tal, por negação: “Não saberia dizer se conto, romance ou novela”. Em seguida, conclui com uma predicação, também negativa: seu texto eram apenas “frases que não buscavam um gênero ou um

forma literária” [grifos nossos]. É também por uma negação que ela externa tampouco possuir uma razão explicativa para não ter enviado o texto ao irmão, “*sem saber por que rasguei o original*”.

Todas suas explicações não são de uma ordem de causa-efeito. Antes, o que há nelas é uma inteligibilidade não teleológica, mas contingente, acerca da categorização (mediante o uso de expressões referenciais como “conto”, “novela”, “fábula”, “forma literária”, “narrativa”) de um possível objeto textual, e também acerca de seu processo de produção (pelo uso da predicação de verbos como “escrever”, “colar”, “não me desagradou” [a mistura do papel com tecido]) e circulação (“pensei em enviar uma cópia”).

Não obstante suas características, essa inteligibilidade não é descaracterizada de uma reflexividade. Isto é, 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. Note-se que mesmo sem um argumento racionalmente convincente do porquê de suas ações (escrever o texto, mas não o nomear; rasgá-lo e colá-lo a pedaços de tecido), a narradora ainda assim consegue voltar-se para sua ação e “explicar” o que realizou. Certamente é a reflexividade que é a de um sujeito clivado, interno em uma clínica de repouso, em conflito consigo próprio, que se reconhece numa espécie de “texto-rostro” (“informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível nesse desejo súbito de voltar para Manaus”) por meio de uma visada especular sobre seu próprio trabalho realizado.

Em seu artigo “Reflexivity: definitions and discriminations”, Barbara Babcock (1980) desenvolve uma definição de reflexividade que, para além dos estudos linguísticos, busca abarcar diferentes domínios teóricos²⁸ no fito de contemplar os aspectos fulcrais, segundo ela, do

²⁸ A autora apresenta um breve panorama de como pensadores de diferentes espectros teóricos – Merleau-Ponty, Wittgenstein ou Geertz (por meio da análise de performances culturais enquanto representações reflexivas coletivas)

fenômeno. Segundo Babcock, toda manifestação de reflexividade é de cunho semiótico e cognitivo. Para a autora, a reflexividade pode ser conceituada como

a capacidade do pensamento e da linguagem (ou de qualquer sistema de significação) de voltar-se sobre si mesmo: tornar-se seu próprio objeto de observação e fazer referência a si próprio (*op. cit.*, p. 02).

Assim, ainda segundo Babcock, o fenômeno da reflexividade – seja ele no domínio linguístico ou cognitivo – é sempre a "ação reflexiva" ou o processo reflexivo que estabelece a conexão entre eu e outro, sujeito e objeto, de forma que "eu e outro", ou "sujeito e objeto", constituam a mesma entidade (*idem*, p.05). Desta forma, afirma Babcock, o voltar-se da experiência do indivíduo sobre si mesmo se caracteriza pela atitude do sujeito de enxergar a si próprio como objeto sobre o qual se realiza uma ação, tendo sido também ele próprio o instrumento de observação. Ora, se tomados segundo a acepção delineada por Babcock, os fragmentos destacados em cinza no excerto 20 acima podem ser compreendidos como um discurso reflexivo uma vez que informam a nós leitores (bem como ao irmão da personagem) que estamos lidando com um texto que, em certo momento, tematiza o próprio processo de produção e circulação do que seria sua possível primeira versão.

Mesmo com sua visada abrangente – e que se adequa a nossos propósitos classificatórios –, a definição de Babcock não escapa, porém, a um teor fundamentalmente imanentista. Dela subentende-se que a capacidade auto-referencial do pensamento e da linguagem é um recurso inerente a cada um destes, sem a especificação de quais e como seriam os procedimentos de que os atores de um processo comunicativo lançariam mão na/para concretização do fenômeno. Embora sua definição ainda contemple a reflexividade também como uma ação – reflexividade é

– concebem o conceito de reflexividade. O objetivo de seu artigo é apresentar os trabalhos dos autores publicados na edição de *Semiotica* dedicada ao tema, por isso o cunho panorâmico do texto, embora ele não se abstenha de elaborar uma definição do fenômeno.

sempre resultado de uma “ação reflexiva”, tal como, no excerto 20 acima, a narradora permite-nos entrever –, é mister ressaltar um aspecto: a definição de Babcock não prevê como a ação reflexiva seria construída por um sujeito atuante em uma (ou muitas) atividade(s) comunicativa(s) situada(s). Ora, cumpre então buscar compreender a realização da reflexividade da linguagem observando-se sempre como a linguagem está incorporada ao contexto interacional estabelecido entre sujeitos durante a comunicação, ou mesmo a um contexto social mais amplo. Somente a partir dessa visada, não contemplada por Babcock, poderemos lidar com um aspecto do excerto 20 que não podemos ignorar: de que as explicações que a irmã fornece ao irmão acerca do processo de composição de seu relato possuem ligação com a própria estadia da personagem na clínica de repouso. Vejamos.

2.2.2 Língua como prática social: percepções da narradora do Relato...

Nosso entendimento acerca da reflexividade mostrada como claudicante em destaque no excerto 20 acima, na verdade, não pode passar ao largo das relações sociais cotidianas que a narradora-personagem trava no interior da clínica de repouso. Isto é, a narradora não age (e reflete sobre o que faz) movida tão somente por uma “vontade própria” de escrever para o irmão. Essa reflexividade, embora aparentemente desordenada, parece ser construída a partir das relações sociais e atividades comunicativas por ela vividas naquele espaço. É contextualmente construída, portanto. À amiga Miriam, que a visita durante sua estadia ali, ela responde de forma indireta do porquê de permanecer naquele lugar:

Excerto 21 (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, pp. 162)

[p. 160] Antes do fim da tarde saía do quarto para observar as mulheres que vinham reverenciar o crepúsculo ou buscar uma trégua ao desamparo e à solidão. Algumas contavam as mesmas histórias, evocando lembranças em voz alta, para que o passado não

morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada (...) [p. 161] Às vezes recebia a visita de minha amiga [Miriam], para quem contava o meu dia-a-dia, a conversa com os médicos, e os relatórios que escreviam depois de observar meus gestos, meu olhar, as pessoas a quem me dirigia. O minucioso itinerário do meu cotidiano era rigorosamente inventariado. Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida.

(...)

[p. 162] (...) Miriam estranhava o fato de eu não sair dali o quanto antes (...) "O que te atrai para continuares aqui?", me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas *preferi dizer que estava pensando numa viagem* [grifos nossos]

Neste fragmento podemos constatar que a clínica é concebida como um espaço propício para as “viagens da memória” e para o exercício de fabulações. Há no excerto 21 acima elementos que nos permitem interpretar que, na clínica, a personagem passa a experienciar determinadas práticas discursivas: ouvir histórias das outras internas; interagir – da forma como o faz – com os médicos. Essa vivência e aprendizado levam a personagem a construir um conhecimento reflexivo sobre a linguagem, conhecimento que é potencializado por sua solidão. De todo o *Relato...*, o excerto 21 acima guarda a única evidência de que foi a clínica o lugar onde a narradora-personagem com efeito combinou solidão à vivência de práticas discursivas, sendo que, estas, em especial, “canalizaram” seu poder de fabulação a manifestar-se sob a forma de dois tipos de discurso narrativo. Neste sentido, é possível hipotetizar que esse conhecimento reflexivo construído por meio de suas interações dentro da clínica influencia a escrita do texto final ao irmão. E isso não é trivial no mundo ficcional criado no texto da obra.

O primeiro tipo de discurso narrativo é a narração de cunho evocativo, focado exclusivamente no passado, porque contra seu fenecimento. Nota-se no excerto 21 acima que, na clínica, tal discurso é tomado de um caráter de habitualidade para sua realização na medida em que a ação de contar histórias era repetida sempre ao pôr-do-sol (“Antes do fim da tarde saía do quarto para observar as mulheres que vinham reverenciar o crepúsculo” [p. 160]). Ao constatar que –

[p. 160] algumas contavam as mesmas histórias, evocando lembranças em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada (...)

– a personagem não dissocia o lembrar do recontar. Nota-se aqui neste recorte do excerto 21 um reconhecimento notável por parte dela (personagem) do papel do narrar tanto para a constituição da subjetividade daquelas outras internas (narrar histórias ajuda a preservar e a manter viva a história individual de cada uma delas), quanto para, e fundamentalmente, a participação delas em uma determinada prática social, constituindo-as como um ator social: ser um narrador. Contar repetidamente em voz alta faz vivificar o que já não mais existe, impede sua morte absoluta no esquecimento, em contraste ao o que é a clínica, espaço retratado pela narradora-personagem como de solidão e abandono. Essa franca tensão entre a esfera de produção e circulação (o espaço social da clínica e as relações em seu interior) e o discurso ali produzido não é ignorada pela narradora, mas reconhecida de maneira um tanto prática, isto é, que se constrói na medida em que é experienciado. Narrar em voz alta é, naquele espaço, dar alguma esperança de vida aos outros internos.

Segundo Bautier (1995, p. 200), “optar por uma concepção de linguagem que a inscreve no conjunto das atividades sociais e cognitivas dos sujeitos nos leva a pensá-la como prática”. Ora, se, desta forma, seguirmos Bautier, podemos interpretar que a linguagem e seus usos, no interior da clínica, é tomada pela narradora-personagem como prática social. Pois a linguagem ali é tomada, na interface entre o indivíduo e o coletivo, como o elemento fundamental da ação do sujeito no seio de algum tipo de atividade social, configurando-se como uma forma desse sujeito de atuar sobre seus interlocutores e sobre a situação em que todos estão inseridos:

A linguagem é uma prática porque a linguagem é ação. Dentre as utilizações da linguagem, dá-se que elas próprias são ações, ações sobre uma situação, sobre os interlocutores. Esta função, que não diz respeito somente aos enunciados performativos,

é diferenciadora dos locutores na medida em que ela corresponde às representações que estes fazem para si próprios do papel da linguagem (BAUTIER, 1995, p. 201).²⁹

Quando observamos em conjunto os excertos 20 e 21 acima obtemos uma amostragem clara da complexidade inerente às práticas de linguagem. Por um lado, a narradora demonstra clareza ao avaliar a natureza actancial, e seu valor social, da linguagem para as internas com quem convive na clínica [excerto 21]. Por outro lado, acerca de sua própria prática de escrita, ela afirma “escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária”; “sem saber por que, rasguei o original” [excerto 20, p. 163]. Ora, como é possível ela supostamente não saber o porquê de não enviar seu texto de memórias ao irmão – e assim consumir a comunicação escrita com ele –, mas reconhecer a função social da evocação transfigurada em prática social: a narração iterativa, a ser feita num espaço coletivo, em alta voz? Tomados conjuntamente, os dois excertos nos permitem entrever um aparente paradoxo às práticas de linguagem, a saber, o fato de o ator não conseguir explicar com precisão tudo o que faz (cf. BOURDIEU, 1977), embora não deixe de perceber o funcionamento da linguagem como um procedimento de/para a ação.

Ato contínuo, ainda no curso do excerto 21, vemos como a personagem reporta à amiga Miriam a forma como interage com os médicos:

[p. 161] Às vezes recebia a visita de minha amiga, para quem contava o meu dia-a-dia, a conversa com os médicos, e os relatórios que escreviam depois de observar meus gestos, meu olhar, as pessoas a quem me dirigia. O minucioso itinerário do meu cotidiano era rigorosamente inventariado. Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida. Só não inventei a respeito dos pais, mas falei muito pouco disso. Eles me escutavam com paciência, uma paciência fria para exacerbar a ausência da emoção.

²⁹ No original: “Le langage est une pratique parce que le langage est action. Parmi les utilisations du langage, il en est qui sont en elles-mêmes des actions, actions sur une situation, sur des interlocuteurs. Cette fonction, qui ne concerne pas les seuls énoncés performatifs, est différenciatrice des locuteurs en ce qu'elle correspond aux représentations que ceux-ci se font du rôle du langage” (BAUTIER, 1995, p. 201).

Eis o segundo tipo de discurso narrativo por meio do qual a narradora se manifesta sobre a clínica. Podemos qualificá-lo como um tipo de discurso narrativo típico do contexto de clínicas psiquiátricas na medida em que a interação médico-paciente – que configura os procedimentos de evolução de paciente – requer audição e registro do discurso do sujeito internado no intuito de atribuir-lhe um grau de “normalidade” discursiva e, como corolário, psíquica. Para a narradora, trata-se de um discurso narrativo por meio do qual ela *inventa* sonhos, *redimensiona* verdades, e, mais importante, *cria expectativas* quanto à própria função da linguagem para que a atividade de fabulação sempre tenha continuidade [“para tornar a representação algo em suspense”].

Voltando a Bautier, a autora afirma que as práticas de linguagem sempre pressupõem algum tipo de representação elaborada/construída pelos sujeitos sobre elas. No fragmento do excerto 21 acima [pág. 161], a narradora-personagem percebe a si própria como o objeto observado nas interações face-a-face que estabelece com os médicos e com as outras pessoas, percepção que a guia na sua forma de agir – configurando o que Babcock (1980) denomina como o voltar-se da experiência do indivíduo sobre si mesmo. Essa percepção, porém, nos é transmitida não apenas pela afirmação explícita a este respeito (“os relatórios que escreviam depois de observar meus gestos, meu olhar, as pessoas a quem me dirigia”), mas também por uma espécie de conhecimento prático de que seu uso do corpo em suas interações linguísticas – a forma como gesticula e observa e como se orienta na escolha de interlocutores ratificados³⁰ – é fundamental para que lhe atestem, ou não, a condição de *sã* (condição pela qual, ressalte-se, ela parece não se interessar). Além disso, a personagem-narradora também demonstra saber, no curso da própria

³⁰ Segundo Goffman (2002 [1979], p. 119), interlocutor ratificado em uma dada atividade comunicativa é aquele que é tomado oficialmente como participante desta atividade. Diz o autor: “Na fala entre duas pessoas, o ouvinte ratificado é necessariamente o ‘endereçado’, ou seja, aquele a quem o falante remete a sua atenção visual e para quem espera eventualmente o papel de falante”. Nos casos de encontro entre três ou mais participantes oficiais, o “falante do momento poderá diversas vezes dirigir suas observações para o círculo como um todo, abarcando a todos os seus ouvintes com o olhar, conferindo-lhes algo como uma condição de igualdade”. Tendo selecionado seu(s) interlocutor(es) ratificado(s), o falante passa então a emitir “pistas de contextualização” (cf. GUMPERZ, 1982) que auxiliarão seus interlocutores a orientar-se na produção de sentidos.

prática da interação, que lançar mão de discursos narrativos sobre si e sobre sua vida é uma forma de atuar sobre a interpretação que farão dela enquanto ator social (“Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense”).

Ora, constatamos assim, e novamente, que ela dá mostras de como percebe a linguagem como uma prática, ainda segundo a acepção proposta por Bautier (1995), na medida em que deliberadamente induz os médicos a uma interpretação socialmente construída – a um tipo de avaliação clínica – de seu desempenho comunicativo (verbal e não verbal). Referente à interpretação construída socialmente pelos sujeitos, Bautier (*op. cit.*) afirma:

Sendo socialmente construídas tais representações, esta dimensão da prática a constitui [a linguagem] em prática social (...) Na medida em que a produção languageira for definida como prática social, ela produz significações que são objetos de interpretação e de avaliação sociais. Mas esta atividade é igualmente situada socialmente, posto que o trabalho de categorização em particular é largamente ligado às outras práticas sociais dos atores sociais (BAUTIER, 1995, pp. 201- 202)³¹.

Como se observa, Bautier argumenta que porque as representações sobre a linguagem são construídas socialmente pelos sujeitos, isso significa afirmar a natureza concreta e situada, natureza prática, portanto, das atividades de construção dessas representações, estando as formas de categorização formuladas pelos sujeitos intimamente relacionadas ao conjunto das práticas nas quais tomam parte. Isso revela a natureza dinâmica da própria prática, abrindo margem para que indaguemos como as “representações” ou percepções dos sujeitos sobre a linguagem e sua função se dão no curso da própria ação languageira (tal como vemos no fragmento 21 que acabamos de comentar). Este é um aspecto fundamental das práticas de linguagem.

No excerto 21 acima, a representação a ser construída pelos médicos acerca das ações da

³¹No original: “Ces représentations étant socialement construites, cette dimension de la pratique la constitue en pratique sociale (...) Dans la mesure où la production langagière a été définie comme une pratique sociale, elle produit des significations qui sont objets d'interprétation et d'évaluation sociales. Mais cette activité est également socialement située puisque le travail de catégorisation en particulier est largement lié aux autres pratiques des acteurs sociaux” (BAUTIER, 1995, pp. 201; 202).

narradora personagem é, certamente, medrada na racionalidade do discurso clínico. Já a percepção da própria narradora acerca de seu próprio comportamento, ou seja, suas afirmações a respeito de seu desempenho comunicativo principalmente nas interações que estabelece com os médicos, julgamo-las oriundas de um saber reflexivo desenvolvido por ela a partir destas próprias experiências interativas de cunho clínico. Reparemos assim, e novamente, que outro paradoxo se faz presente no **capítulo oitavo** da obra: como visto anteriormente, a narradora supostamente não sabe o porquê de não enviar seu texto ao irmão. No entanto, informa à amiga que a visita na clínica, Miriam, que reconhece nas práticas de linguagem estabelecidas com os médicos uma fonte de prazer, de redimensionamento do real e aguçamento de nossa capacidade de elucubração. Ela demonstra perceber que suas ações de linguagem não adquirem/produzem significação por si próprias, em isolado, mas justamente porque estão incorporadas a situações concretas de uso (no caso, suas repetidas interações com os médicos), a práticas no interior das quais ganham sentido.

Há que se observar, portanto: embora troque missivas com seu irmão, quando é chegado o momento de escreve-lhe uma grande narrativa, a narradora-personagem parece não conseguir "encaixar" um novo tipo de texto naquela situação concreta de interação, chegando a interrompê-la ao rasgar seu próprio texto. Em contrapartida, à proporção que participa de diferentes formas de interação num mesmo espaço social, a clínica, vai ganhando contornos mais específicos e pontuais sua percepção do ato comunicativo, sobretudo sua percepção dos procedimentos necessários a uma participação que intervém e direciona o fazer conjunto, inter-subjetivo, que compõe toda comunicação.

Ora, na medida em que o mesmo sujeito, situado num mesmo espaço social (a clínica), revela uma notável variedade de reflexividades pressupostas nas diferentes interações das quais participa (com os médicos, com as outras internas, com a amiga e a tentativa de interação

mediada pela escrita com o irmão), é preciso que extrapolemos a definição de reflexividade de Babcock; é preciso propor que reflexividade é mais uma noção heurística do que um conceito imanentista de contornos bem delineados, na medida em que ela pode estar voltada, e o excerto 21 demonstra-o, para "processos de significação interatuantes [isto é, entre dois ou mais sujeitos] e para a 'dimensão social dos processos linguísticos'" (MORATO, 2005, p. 245), pois a questão da reflexividade enunciativa está ligada à “possibilidade dos sujeitos de refletirem de forma mais ou menos consciente e organizada sobre a linguagem e suas práticas, isto é, de 'atuarem' sobre a língua e seu funcionamento” (*op. cit.*, p. 244).

Não podemos nos esquecer ainda que se a clínica é um espaço de interações sociais, é também um espaço de solidão. E, neste sentido, cabe indagar como a solidão da narradora na clínica está relacionada à sua percepção da linguagem como prática social:

Excerto 22 (HATOUM, 1989, p. 162)

[p. 162] (...) Miriam estranhava o fato de eu não sair dali o quanto antes (...) "O que te atrai para continuares aqui?", me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas preferi dizer que estava pensando numa viagem.

O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto (...). Ao fim de algumas semanas, eu já podia, de olhos fechados, identificar as vozes de cada pessoa, imaginar os gestos das que nunca falavam, e entoar as orações das que rezavam. O quarto era o espaço da solidão. Ali, aprendi a bordar. Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de pano (...)

No excerto 22 acima observamos que, sozinha, confinada no quarto, a narradora se dedica a “identificar as vozes de cada pessoa, imaginar os gestos das que nunca falavam, e entoar as orações das que rezavam”. Repare-se, pois, que a solidão é tematizada como mais um *locus* privilegiado para a concepção e fabulação de práticas de linguagem (conversações orais e orações feitas em voz alta) enquanto matéria ficcional. E é exatamente neste trecho do **capítulo oitavo** do *Relato...* que o motivo do "bordar" *qua* urdir histórias, narrar, entra em discussão: no excerto 22 vemos que tecer com as mãos e tecer histórias imaginárias são atividades tomadas como

atividades limítrofes; a ponto de a narradora começar a urdir, com sua própria imaginação, suas histórias: as “viagens da memória”. Atribuir algum sentido narrativo à combinação entre a ação de bordar (na medida em que congrega pedaços de bordado, aos quais atribuíra nomes) com pedaços de uma narrativa escrita, só é possível em razão dos momentos solitários de viagens da memória. A solidão se mostra, no contexto da clínica, certamente um dos fatores que “potencializa” a percepção da narradora-personagem sobre a linguagem como prática.

Experiências compartilhadas e solidão; uso de diferentes semioses na tentativa de construção de uma atividade narrativa escrita. Em uma palavra, a vivência na clínica demonstra como a narradora percebe e vivencia a reflexão solitária e uma espécie de saber sobre a linguagem em práticas sociais recorrentes naquele espaço social específico, e como ela combina tudo isso; combinação que aparece a nós leitores cimentada por diferentes formas explicativas que, por sua vez, não comportam qualquer relação teleológica entre a “racionalidade” que portam e o fato que descrevem.

Essa dupla combinação nos chama a atenção nestes fragmentos do **capítulo oitavo** do *Relato...* pois se constituem, no universo diegético da obra, como as únicas manifestações em que a narradora, sujeito social que é, elabora determinadas reflexões sobre seus usos linguísticos a partir das tramas sociais em que está enredada. Assim, a reflexividade que ela demonstra em seu discurso está incorporada ao desenvolvimento das próprias práticas em que atua, o que nos induz a pensar a reflexividade como uma espécie de princípio de inteligibilidade dos sujeitos para atuarem em práticas sociais específicas. Admitida esta hipótese, podemos partir para um aprofundamento da noção de prática de linguagem que enfatize sua natureza comunicativa, e não prescindida da reflexividade como uma noção de cunho epistêmico (o sujeito reflete sobre sua prática) e prático (pensa sua prática no curso dela própria).

2.3 Linguagem e práticas comunicativas

2.3.1 Prática e prática linguística: postulações da linguística antropológica

Com efeito, apesar de Bautier (1995) também observar que a linguagem enquanto prática não pode estar dissociada da noção de reflexividade, ela o faz, a nosso ver, de forma pouco enfática. Em nosso entendimento, o *Relato...* demanda uma perspectiva que contemple mais explicitamente a possibilidade de que, na própria ação de escrita da obra, sejam examinadas formas de conceituação sobre o que é essa escrita, com o fito de estabelecer uma objetividade sobre a ordem e as características da ação de escrever (cf. OGIEN, 2001, p. 396).

Noção teórica cara à sociologia e à antropologia, “prática” é um conceito que visa dar conta da regularidade das ações dos indivíduos. Segundo Ogien (2001, p. 399), a noção conjuga princípios relativos às ideias de coordenação e de regulação das ações dos atores sociais que, não raro, são ideias disparatadas entre si, em franca dissensão. “Essa multiplicidade de referências faz da prática uma noção que não se sabe muito bem o que ela qualifica” (*idem*). De um lado, conforme o autor (*op. cit.*), noções como “tradição, habitualidade, competência, imitação, rotina” qualificam a noção de prática. Prática, neste caso, é conceitualizada para fornecer uma explicação de que é pela *habitualidade* que os sujeitos sociais se guiam de modo a saberem dar continuidade ao “o que fazer” no curso de suas atividades sociais³²; como sua ação se realiza enquanto ação ou conjunto de ações dotada(s) de uma *durée* (cf. GIDDENS, 2003, p. 04). Por outro lado, ainda segundo o autor, noções como “norma, regra, razão prática, disposição, competência, conhecimento tácito, saber-fazer incorporado” (*ibidem*) também dizem respeito ao conceito de

³² Embora seu artigo seja uma proposta de discussão epistemológica sobre o caráter “sociológico” da Etnometodologia, Ogien (2001, p. 397) afirma que o trabalho empírico etnometodológico na análise das práticas “consiste em descrever como, de maneira simultânea, os indivíduos descobrem o tipo de ordem que deveria prevalecer em uma situação de ação e como eles utilizam esta descoberta para orientar suas relações com os outros”.

prática. Vigora, neste caso, uma percepção de cunho mais normativo do conceito, em que o aprendizado da ação se dá pela incorporação pelo sujeito de um “como fazer” que, previamente estruturado, deve *assim* ser feito, e não de outra forma.

Especificamente no campo da linguística antropológica, a noção de *prática linguística* é fundamental para a investigação das ações de linguagem dos sujeitos a partir do vínculo entre linguagem e seu(s) contexto(s) de atuação. Em sua obra *Linguistic Anthropology*, Duranti (1997) argumenta que as ações de falar e escrever dos atores sociais devem ser estudadas observando-se o que os sujeitos *de fato fazem* com a língua (tal como indicado em Bautier [1995]): de que forma eles combinam recursos linguísticos, ou signos oriundos de outros sistemas, ou mesmo silêncios e gestos (no caso dos textos orais), com o contexto da produção discursiva em questão. O autor oferece uma definição dos atos de falar e escrever assumidos como *prática* como segue:

“falar e escrever são entendidos como formas de agir e de estar no mundo que obedecem algum padrão sócio-cultural reconhecível” (DURANTI, 1997, p. 09).

Ora, se pensarmos a definição acima para a produção de um texto, observaremos que uma produção textual é concebida como prática pelo autor a partir do momento em que os sujeitos nela engajados percebam-na como forma de ação e ao mesmo tempo reconheçam seu vínculo com os contextos de sua produção, circulação e recepção. A linguística antropológica não pressupõe sujeitos mentalistas volitivos. Antes, pensa-os como sujeitos em constante diálogo com os espaços sociais por que circulam e como incorporam seus valores e possibilidades de pensar e agir, de sorte que a ação desses sujeitos seja resultante sempre de uma forma de relação definida entre ele, o agente da ação, e os elementos condicionantes de um “padrão socio-cultural reconhecível” de que fala Duranti (*op. cit.*), ou, *grosso modo*, de um contexto. Não significa negar a agência linguística do indivíduo; significa percebê-la para além de sua imanência

linguística, como fato social.

Na clínica de repouso retratada pela narradora do *Relato...*, como visto, as noções de habitualidade e rotina são peças-chave na caracterização como prática linguística das narrações em alta voz em público, que a narradora-personagem vivencia, bem como dos encontros iterativos com os médicos, em que narra-lhes seu cotidiano.

Quando, porém, observamos o processo da escrita do texto final do *Relato...* ao irmão, não é possível abordar tal processo como prática buscando-lhe quaisquer coordenadas de habitualidade ou rotina como elementos fundamentais de seu processo de tessitura. Afinal, a ida da narradora a Manaus foi um evento extraordinário. A narradora não informa, e tampouco é possível ao leitor descobri-lo, quanto tempo levou a redação do *Relato...*. Sabe-se apenas que essa redação se dá na capital manauara³³. O que os excertos 21 e 22 acima nos fornecem são indicações de como práticas de sociais rotineiras no contexto da clínica informam-nos da percepção de linguagem da narradora como prática – embora isso não seja por ela afirmado explicitamente –, mas não como ela percebe a sua produção textual final ao irmão como uma prática (e sob qual perspectiva, dentre as indicadas por Ogien). Ou seja, se, por um lado, a narradora do *Relato...* informa-nos sobre o caráter rotineiro e habitual a dar a tônica da prática da narração em público de histórias, e de suas interações com os médicos na clínica, por outro lado, cabe perguntar: como ela demonstra perceber sua própria ação de escrever?

Quando a narradora-personagem afirma ao irmão –

³³ Ver excertos 10, 11 e 12. **Excerto 10 (Cap. 1, p. 28)**: “Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a vida portuária, a profusão de feiras e mercados, o grito dos mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas; na verdade, as diferenças, mais que as semelhanças, saltavam aos olhos dos que **aqui** desembarcavam”. **Excerto 11 (Cap. 6, p. 124)**: “Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora **daqui**. **Excerto 12 (Cap. 8, p. 163)**: Não desejava desembarcar **aqui** à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe. (...)”.

Excerto 23 (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, p. 165-166)

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas (...) Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. E isso me alijava do **ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso** (...)

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.

– ela, semelhantemente à sua vivência na clínica, não procura expressar qualquer relação de causa e efeito entre o material que conseguiu coletar e o que será produzido a partir dele. Reparemos, porém, que, diferentemente de suas observações de quando esteve na clínica, o foco de sua reflexão aqui é completamente centrado na macroestrutura textual (cf. VAN DIJK, 1972, *apud* FAVERO & KOCH, 1988)³⁴ do relato que produz. No trecho em cinza do excerto 23 acima observamos o trabalho de conceituação pela narradora – para valermo-nos das palavras de Ogien (2001) – sobre o que, antes de tudo, qualifica a elaboração de um “verdadeiro” ou “bom” relato. Porque qualificado pela narradora como “ofício necessário e talvez imperativo”, a própria concepção de “ordenar” é, sem sombra de dúvida, um procedimento de caráter normativo apriorístico; para ela, ordenar é uma norma prévia, uma condição por princípio, de/para a ação. Sem a ideia de uma ordem específica o relato será um amontoado de narrativas, poderá sequer ser concebido enquanto tal. Cumpre então concluir: esta norma, portanto, deve ser “traduzida” em ato. Da forma como é enunciado pela narradora, longe de querer compreendê-la mediante o estabelecimento de relações de causa e efeito, o fragmento marcado por nós em cinza no excerto 23 acima revela que a personagem toma a condição de ordenação como uma norma (no sentido sugerido por Ogien [2001]), um conhecimento tácito prévio cuja demanda precisa ser atendida.

³⁴ Segundo as autoras, “a macroestrutura do texto é aquela que explicita a coerência do texto, a estrutura temático-semântica global” e que define a significação do texto como um todo (*op. cit.*, pp. 79-80).

Tendo refletido sobre a macroestrutura, ato contínuo a narradora expõe agora preocupações de ordem meta: metalinguística *stricto sensu*, bem como uma competência metagenérica³⁵ na/para caracterização da carta que redige:

Excerto 24 (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, p. 166)

Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? [p. 166] (...) Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.

Há no excerto acima uma visada dupla por parte da narradora. Por um lado, o foco de sua atenção é centrado em um aspecto interno de seu texto, de sua configuração discursiva (como visto no capítulo anterior desta pesquisa). Em seguida, ela se volta para sua categorização enquanto gênero discursivo: “para te revelar numa carta”. É sensível a diferença deste momento de produção textual com relação ao momento da clínica, quando ela afirmara “escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula”, e quando não sabe o porquê de não enviar o texto ao irmão. Aqui ela parece realocar-se novamente em sua interação com o irmão justamente porque retoma o gênero em que desenvolvia seu diálogo com ele: a carta pessoal. Comparados estes dois momentos do **capítulo oitavo**, a clínica e o momento da redação final, a categorização do gênero portanto como o lugar da interação é fundamental para a fatura – segundo as próprias palavras da narradora – do artefato final, sobretudo porque tal gênero possibilita a combinação de

³⁵ Bentes *et al.* (2003, p. 277) conceituam a competência metagenérica como o “conhecimento convencionalizado” que os sujeitos desenvolvem sobre o gênero. Esta competência revela a forma ativa como o ator social se inscreve no domínio discursivo a que pertence o gênero. A competência metagenérica implica a mobilização de uma linguagem que permita ao sujeito “(i) o *reconhecimento* dos dispositivos característicos do gênero; (ii) a *reelaboração* dos conteúdos simbólicos produzidos em um contexto bem distante do contexto de recepção; (iii) o estabelecimento de *relações com outros gêneros e/ou outras práticas sociais* que colaborem para a reapropriação dos sentidos produzidos pelo/no gênero por parte dos interlocutores”.

diferentes práticas de linguagem (“cantigas”, “falas”)³⁶ na concretização de sua escrita.

Assim, simultaneamente ao foco de seu texto como forma de ação, ela acaba por enfatizar a dimensão interacional de reinstauração dessa comunicação. Ao afirmar “era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido” é o próprio quadro interacional com o irmão que se delineia: o contar é a trabalhosa reelaboração de um conjunto de ações que há de ser feita exclusivamente para o irmão caçula, que está longe temporal e espacialmente de Manaus, e que não se recorda vivamente do passado: precisa de uma voz afetiva – uma carta em forma de sussurro, ou um sussurro em forma de carta? – para sua recordação ou, mesmo, reinvenção.

2.3.2 *Gêneros discursivos como práticas comunicativas: a teoria de William F. Hanks*

Dos excertos recortados junto ao **capítulo oitavo** do *Relato...*, observamos que a narradora percebe a língua como prática por meio de suas declarações e opiniões sobre sua participação nas diferentes atividades comunicativas na clínica em que se encontra (excertos 21 e 22). Ato contínuo, no excerto 23, acompanhamos a natureza prática de sua reflexão incidindo sobre seu fazer textual e, finalmente, no excerto 24, ela acrescenta um último aspecto de caracterização da linguagem como prática, a saber, a referência ao enquadre interacional que norteia seu fazer, ressaltando, assim, sua dimensão comunicativo-interacional como um aspecto

³⁶ Em pesquisa sobre letramento realizada em Lancaster (Inglaterra), Barton & Hamilton (1998, *apud* BARTON & HALL, 2000, p. 07) observaram que cartas pessoais enviadas entre os sujeitos de uma mesma cidade eram carregadas de uma diversidade de atividades de composição consideráveis. A carta pessoal é marcada por um caráter multiconstitutivo. Um sujeito copiava poemas publicados em suas cartas; outro enviava cartas com fitas gravadas. Porque mediam uma distância entre duas partes e, certamente, permitem a criação de um espaço de trocas, cuja estruturação interna pode valer-se de variados gêneros na construção de um espaço de intimidade e partilha, não importa o que a carta pessoal possa incluir em sua composição, “they remain as letters and as a distinct genre in terms of the purposes they serve, rather than purely in terms of form” (*op. cit.*). Neste sentido, os autores observaram no estudo que a carta pessoal embora coexista com outras formas de “sustaining writing”, isto é, escrita de razoável longevidade temporal, “such as diaries, poetry and life history”, ela se constitui como uma atividade bastante difundida entre os sujeitos sociais – quiçá a mais difundida.

inalienável à prática linguística.

Em sua obra *Language and Communicative Practices* [1996]³⁷, Hanks construiu uma visada epistemológica sobre a prática linguística que visa caracterizá-la como atividade comunicativa em que o ator social, no curso da prática, pode, de alguma forma, tornar relevante as condições enunciativas da comunicação e sua própria participação nela. Para tanto, o autor postula que o olhar do ator sobre a comunicação e sua estrutura deve ser uma visada que integre as ações linguísticas do ator, a própria linguagem enquanto semiose e suas capacidades e limites na/para a realização da ação de produção de sentidos. Hanks, assim, promove uma espécie de grande articulação das proposições de Bautier (1995), para quem a linguagem é uma prática porque se constitui como “ação(ões) sobre uma situação, sobre os interlocutores” (*op. cit.*, p. 201); de Morato (2005), para quem, na dimensão social dos processos linguísticos, revela-se a atuação mais ou menos reflexiva dos sujeitos sobre a língua e suas práticas; e de Duranti (1997), que entende que a prática é um fazer com a língua, segundo uma regularidade, algum “padrão reconhecível”. Tal articulação se realiza mediante a construção de uma proposta teórica em que a relação entre reflexividade e prática – como visto, marcante no excerto 23 do *Relato...* – é da ordem de uma *mutualidade constitutiva*. Tal visada, o autor a resume assim:

Estudar a língua como prática é atentar-se para como pessoas reais (indivíduos e grupos) se engajam na fala, na escrita e em outros meios. É importante, desde o início, enfatizar que *prática não é apenas um termo para aquilo que as pessoas fazem, entendido em separado daquilo que elas falam ou pensam que fazem*. Ao contrário, uma abordagem da língua a partir da teoria da prática foca precisamente nas relações entre a ação verbal, o sistema linguístico e outros sistemas semióticos, e as ideias de senso comum que os falantes têm sobre a língua e sobre o mundo social do qual ela é parte (HANKS, 2008, p. 205) [grifos nossos].

³⁷ A obra condensa reflexões e análises do autor já apresentadas em dois momentos anteriores de sua produção: “Discourse genres in a theory of practice” [2008 (1987)] e *Referential practice: language and lived space among the maya* [1990], um vigoroso compêndio teórico-analítico das práticas de referência dêitica no maia iucateque contemporâneo. *Grosso modo*, *Language and communicative practices* é uma obra dedicada ao estudo da língua(gem) em contexto, mais especificamente, de como a a relação entre “língua” e “contexto” faz deste último não apenas um entorno radial, mas um espaço de produção de sentidos de ordem prática.

Segundo Hanks, como se observa, as práticas linguísticas não podem ser concebidas em separado da reflexividade dos sujeitos acerca de sua ação durante o curso desta, de forma que por reflexividade o autor entende não uma propriedade, mas um procedimento a um só tempo epistêmico e prático: toda ação linguística do sujeito social (e a própria língua enquanto elemento de comunicação) é passível de ser alvo de comentário/avaliação do próprio sujeito; suas ações, em razão do(s) comentário(s) reflexivos, podem ser modificadas pelos sujeitos ao longo de seu curso. Hanks tensiona ao máximo o fato de que as ideias dos sujeitos podem ter papel importante, quiçá decisivo, na definição das práticas linguísticas em que os atores sociais tomam parte. Tais ideias constituem o que Hanks chama de “dimensão ideológica”³⁸ da linguagem: são inalienáveis à existência da linguagem enquanto fato social. Elas podem ser “metalinguísticas, ou metadiscursivas, na medida em que se referem diretamente à língua ou ao discurso, servindo para ajustar seu sentido” (HANKS, 1996, p. 230). Não importa, afirma Hanks, que tais ideias sejam imprecisas sobretudo quando fazem referência à própria produção textual em que emergem; ainda assim são fatos sociais: “atuam na organização das ações dos próprios sujeitos e de seu entendimento das ações de terceiros” (*idem*).

Na concepção do autor, a prática linguística é conjugação inextricável, no curso da atividade comunicativa, entre: (i) as próprias atividades de uso linguístico num dado contexto social, (ii) a natureza semiótica da própria linguagem e (iii) o que o sujeito pensa de (i) ou (ii), isto é, como avalia seus usos linguísticos (ou como percebe, explicita ou implicitamente, sua participação na atividade comunicativa) durante o uso em questão. Trata-se de uma relação triádica, que, para efeitos analíticos, pode ser representada como segue:

³⁸ Especifica o autor que o termo “ideológico” não é emprestado da tração marxiana, mas “*ideológico* no sentido de valores gerais, crenças e (às vezes) atitudes auto-legitimadoras incorporados pelos sujeitos” (HANKS, 1996, p. 230).

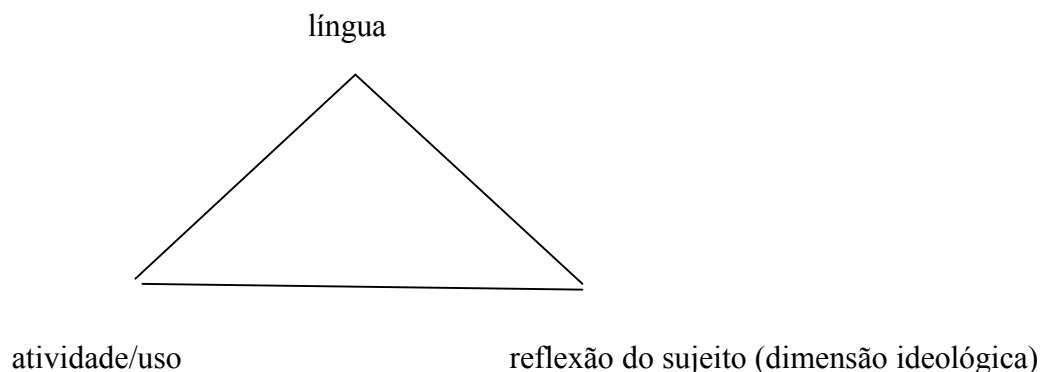


Figura 5 Elementos da prática comunicativa (cf. HANKS, 1996, p. 230)

Hanks postula que as atividades de linguagem dos sujeitos, segundo o triângulo proposto, devam ser compreendidas como práticas comunicativas de linguagem, ou apenas “práticas comunicativas”, segundo sua denominação. Isto é, elas ganham um cunho prático, quando os três elementos do triângulo apresentam-se estritamente conjugados.

Voltemos aos fragmentos marcados em cinza dos excertos 23 e 24 acima. Ora, ao compararmos o triângulo da prática com as declarações da narradora sobre sua escrita –

Excerto 23 (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, p. 165-166)

o ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso (...)

Excerto 24 (HATOUM, 1989, final do Cap. 8, p. 166)

como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? [p. 166] (...) Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida)

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada

– constataremos que as declarações com relação às ações de ordenar o relato, não deixá-lo “suspenso, à deriva”, ou em “como transcrever a fala engrolada” (e sua realização efetiva no texto final) devem necessariamente ser cotejadas com relação à ação dela própria, a irmã, de “sussurrar” ao ouvido do irmão. Em outras palavras, os comentários dela sobre sua ação

linguística (no caso, voltados para a estruturação do texto) na verdade estão ancorados na situação concreta de sua interação com seu irmão, que é retomada efetivamente porque ela não opta por enviar-lhe um relato sem forma definida, mas uma carta, tal como tanto ela quanto o irmão já vinham fazendo. Para Hanks, a significação advinda do uso da linguagem reside não apenas em sua capacidade de portar e transmitir sentidos, mas porque a linguagem está sempre e obrigatoriamente incorporada a situações concretas de comunicação.

E porque as práticas comunicativas, para valermos-nos das palavras do próprio Hanks, "nunca se concretizam num vácuo" de relações sociais, significa que sempre que exercitamos nossa capacidade reflexiva durante e acerca da própria prática, "estamos sempre avaliando um enunciado, um aspecto da língua ou nossa relação com o cenário comunicativo em questão" (HANKS, *op. cit.* p. 196-197)³⁹. Tais avaliações, o autor é categórico em afirmá-lo, são baseadas em "conscious acts of speakers who step back from the language to reflect on it as an object" (*op. cit.*, p. 192).

Ao manifestar-se, tal combinação tríplice resulta de uma atitude prática por parte dos sujeitos de reconhecimento, expresso de forma mais ou menos explícita, de que percebem que ao falarem/escreverem eles se inserem em atividades comunicativas contextualizadas e estruturadas, de sorte que estes sujeitos podem comentar sobre a própria prática, sobre a possibilidade de atuar sobre ela e quiçá transformá-la a partir de sua(s) ação(ões). Assim, estudar a língua como prática significa investigar como os sujeitos percebem a si próprios a um só tempo inseridos em contextos sociais e interacionais e sobre os quais podem também exercer algum tipo de influência, isto é, os sujeitos reconhecem-se como sujeitos ativos e estratégicos na/da produção de sentidos.

³⁹ É possível afirmar que os textos orais, em especial as interações face-a-face, dado seu processamento *on-line* (KOCH, 2002; MARCUSCHI, 2001), são práticas significativamente mais propensas a refletirem sua própria estruturação durante sua formulação.

Por fim, Hanks (1996, p. 242) afirma que a unidade de descrição e análise das práticas comunicativas são os gêneros discursivos. Hanks conceitua gênero discursivo a partir de uma leitura ampliada da concepção bakhtiniana, segundo a qual os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados, organizados segundo uma regularidade estilística, temática e de estrutura composicional, elaborados segundo as diferentes esferas de atividade social de uso da língua (BAKHTIN, 2004b, p. 281). Os gêneros, com efeito, desenvolvem uma estrutura formal mais ou menos estabilizada ao longo de sua história, de forma que, em razão desta estabilidade, e por serem intercambiáveis, a partir dos gêneros é que a prática linguística se constitui. Para Hanks, porém, estabilidade não significa necessariamente imutabilidade. Os gêneros do discurso, enquanto arenas de estabilização das práticas, sempre devem ser analisados pelo viés da tensão entre sua estabilidade formal e a possibilidade de serem recategorizados pelos sujeitos no decorrer da prática: “ao mesmo tempo, os gêneros são produzidos no decorrer da prática linguística e estão sujeitos à inovação, à manipulação e à mudança” (HANKS, 2008, p. 85). Os gêneros são tipos de práticas, são tipos de ação social por meio da linguagem.

Como se nota, sua concepção é desenvolvida dentro do triângulo da prática comunicativa. O vértice “língua” pode ser ressignificado como vértice da “estrutura formal do gênero”, cuja estabilidade se dá segundo a história de seus usos nas práticas. Já o vértice concernente à “reflexão do sujeito (ideologia)” é aquele que prevê a possibilidade de os atores, por suas reflexões e a forma como categorizam e pensam o gênero, corroborarem ou mesmo atuarem no sentido de uma possível modificação do gênero ao longo de sua existência histórica. Pois, vistos como tipos de práticas, os gêneros funcionam socialmente segundo os diferentes receptores a que se destinam. O endereçamento social do gênero discursivo é fundamental para seu acabamento simbólico. E tanto na produção como na recepção a forma como os atores refletem sobre os gêneros é um aspecto importante para sua estabilização ou, mesmo, para sua “incompletude”, o

que os torna passíveis de serem reelaborados ao longo do tempo. Da mesma forma, o vértice “atividade/uso”: tanto nas atividades de produção quanto de recepção dos gêneros, a iteratividade dos usos, ou a improvisação, ou acentuam a consolidação dos gêneros de práticas comunicativas; ou, se e quando possível, atuam para inová-los.

Em suma, Hanks explica que os gêneros na verdade podem ser definidos como convenções mais ou menos ideais de uso linguístico, historicamente específicas, a partir das quais os autores produzem discurso e as audiências, a quem os gêneros são endereçados, os recebem. Assim, os gêneros consistem em “quadros de orientação, procedimentos interpretativos e conjuntos de expectativas que não pertencem à estrutura do discurso, mas às maneiras pelas quais os atores sociais se relacionam com a língua” (Hanks, 2008, p. 68-69).

2.4. Estudos textual-interativos sobre metadiscurso e teoria da prática comunicativa: uma proposta de articulação teórica

Ora, se a percepção da narradora-personagem de que está envolvida em uma prática comunicativa, no sentido proposto por Hanks, se revela segundo diferentes manifestações “meta” de uma reflexividade notadamente manifesta (metalinguística e metagenérica, como visto no excerto 24), o *Relato...* nos impõe uma questão: como lidar com este aspecto “meta”, inerente à obra em tela – e também inerente às práticas comunicativas enquanto fatos sociais –, de forma que suas diferentes manifestações sejam entendidas como estratégias de produção textual, voltadas à elaboração/estruturação do todo discursivo?

Em primeiro lugar, nunca podemos nos esquecer da preocupação da irmã-narradora de elaborar uma versão (dotada de visões plurais) do passado da família libanesa ao irmão caçula

que se encontra deveras longe de Manaus; tampouco podemos desconsiderar a missão que o irmão lhe atribui: anotar, dissecar tudo, em especial “algo inusitado” (p. 165) que porventura aconteça durante sua estadia na capital manauara. É dentro deste quadro interacional que sempre devemos entender as manifestações reflexivas da personagem acerca de sua produção textual, o que acaba por caracterizar essa produção escrita como uma prática comunicativa: a reflexão sobre a atividade e a própria atividade só podem ser compreendidas em sua totalidade porque estão “presas” a esta situação concreta de comunicação.

Em segundo lugar, para responder à questão acima, o *Relato...* demanda que trabalhem com uma única forma de categorização desse seu aspecto "meta" que abarque as demais e que se transfigure no interior da própria prática comunicativa em procedimentos de estruturação textual-discursiva. E, neste sentido, a “dimensão ideológica” do triângulo da prática deve ser a atenção do ator social focando-se na produção textual em curso (e em como ela se relaciona com sua realidade de produção), de forma que possamos pensá-la como formas de processamento estratégico de seu discurso. Para tanto, propomos a articulação da teoria da prática comunicativa de Hanks com as proposições de pesquisadores brasileiros do campo dos estudos do texto Risso & Jubran (1998), Risso (1999) e Koch (2004) sobre a metadiscursividade.

Koch (2004, p. 103) explica que o estudo das estratégias textual-discursivas de construção de sentido na produção de textos (orais ou escritos) se constituiu como um dos eixos de investigação da linguística textual desde a década de 80. Segundo a autora, o processamento textual, tanto em sua produção quanto em sua recepção, é sempre estratégico. Os atores sociais, enquanto agentes interativos, mobilizam procedimentos de construção de sentido nas interações de que participam. No entanto, isso não significa afirmar que eles são puros agentes "livres" de convenções que determinam e são determinados por suas próprias ações e práticas. Isto é, o "estratégico" não significa uma volição individual acima de toda e qualquer relação do sujeito

com o mundo social ao seu redor. Os atores dialogam de uma forma ou de outra com este mundo, e essa relação imprime marcas em sua(s) produção(ões) textual(is). A este respeito, Koch (2008) afirma:

Os sujeitos pressupostos pelo fazer textual são sujeitos complexos, socioculturalmente constituídos e mobilizados, isto é, que devem submeter-se às convenções sociais e culturais as quais, em grande parte, determinam e são determinadas por suas ações e práticas; mas que fundamentalmente atuam por meio da linguagem, o que significa dizer, especificamente, que são agentes de determinadas ações de linguagem, num processo contínuo e auto-monitorado, ainda que suas ações sejam socioculturalmente constituídas. Ou seja: ao mesmo tempo que as ações textuais dos sujeitos são limitadas por um conjunto de circunstâncias de natureza interacional, cultural e social, elas são também um modo de “criar uma diferença” em relação ao estado de coisas ou curso de eventos pré-existentes. É isso que quero dizer quando assumo que as ações textuais dos sujeitos apresentam um poder de produzir certos efeitos, ao mesmo tempo em que são determinadas por contextos e práticas que lhes são prévias. Essa dupla faceta da ação textual é sempre atualizada por ocasião dos processos de produção, recepção e circulação dos gêneros do discurso, por exemplo (KOCH, 2008, pp. 1-2).

As palavras de Koch acima estão em franca consonância com o que vimos em Durante (1997), a saber, de que a linguística antropológica não pressupõe sujeitos mentalistas volitivos, mas sujeitos em constante diálogo com os espaços sociais por que circulam e como incorporam seus valores e possibilidades de pensar e agir, de sorte que a ação desses sujeitos seja resultante sempre de uma forma de relação definida entre ele, o agente da ação, e os elementos condicionantes de um contexto mais ou menos reconhecível. Estão também em consonância com os postulados de Hanks (2008), a saber, de que os gêneros discursivos são quadros de orientação e conjuntos de expectativas internalizados pelos sujeitos quanto aos usos da língua: estes processos se constituem na própria prática, na produção, circulação e recepção dos gêneros, tal como afirma Koch acima.

Neste sentido, a linguística textual e a antropológica possuem um ponto em comum: a produção textual de sentidos se constitui mediante um diálogo complexo entre o sujeito e as práticas a que está incorporado, de sorte que estes sujeitos internalizam gêneros de ação

linguístico-discursiva, podendo atuar para reificar ou modificar o meio em que estão inseridos e os próprios meios da ação. Assim, falar em estratégias textual-discursivas é falar dessa relação um tanto tensa e de como os sujeitos podem “criar a diferença”.

Dentre estes procedimentos de construção de sentido, Koch (2004) explica destacarem-se as estratégias textual-interativas, que têm como, dentre seus muitos objetivos, “modalizar aquilo que é dito ou, por vezes, refletir sobre a própria enunciação” (*op. cit*, p. 103). A autora ainda afirma que as estratégias textual-interativas podem ser divididas em três conjuntos: estratégias formulativas, metaformulativas e metadiscursivas. Esta pesquisa se ocupa das estratégias metadiscursivas. Porque atuam no âmbito da própria atividade discursiva (*op. cit*, p. 120), entendemo-las como “ferramentas” que nos auxiliam a perceber a produção textual do *Relato...* como prática comunicativa.

O conceito de metadiscurso proposto em Koch (2004) e, em especial, por Risso & Jubran (1998) e Risso (1999) – como veremos a seguir – é derivado do conceito de metalinguagem, e da “função metalinguística”⁴⁰, formulada por Jakobson (1969) em seu ensaio *Linguística e Poética*. Jakobson acentuou que a capacidade da linguagem de referir-se a si própria não se volta sobre ela mesma apenas enquanto código, isto é, enquanto metalinguagem em sentido estrito, mas a linguagem pode referir-se a si mesma frequentemente em seus usos. Desta forma, Jakobson (*op. cit*, p. 127) observou que não é trivial que nas práticas languageiras cotidianas os sujeitos estejam aptos a checar, averiguar o código que empregam, ou o sentido de algum termo de que se valem, realizando alguma interpretação sobre sua própria interação, no fito de certificarem-se acerca da eficácia comunicativa do código e/ou da(s) mensagem(ns) que produzem. Para o autor, portanto,

⁴⁰ São seis as funções da linguagem segundo Jakobson. “Função “referencial”, centrada na informação da mensagem; “emotiva”, cujo foco é o emissor da mensagem; “função conativa”, centrada no destinatário; “função fática”, que tem por objetivo testar o canal comunicativo, colocando-o em evidência; a “função poética”, centrada na mensagem *per se*; e, finalmente, “função metalinguística”. Não nos deteremos na descrição da natureza de cada uma das funções da linguagem propostas por Jakobson, tendo em vista não ser este um dos objetivos deste trabalho. Abordamos, apenas, a função metalinguística.

a língua é um fenômeno cuja imanência precisa ser estudada enquanto tal; e, ao mesmo tempo, a língua se desenvolve em razão de seus usos e funcionalidades distintas, reveladores de uma dinâmica rica e própria, dinâmica esta que não é insensível aos contextos sociais de sua ocorrência. A metalinguagem, para Jakobson, está inevitavelmente bastante presente nas práticas cotidianas de linguagem⁴¹.

Dentre a miríade de autores que enveredou por essa visada meta da linguagem⁴², foi com Borillo (1985) que se chegou à noção de "metadiscurso", a partir de uma perspectiva pragmática da linguagem. Segundo a autora, o que caracteriza o metadiscurso é o fato de que um dado discurso coloque não apenas a si próprio como objeto de glosa, mas considere todos os demais elementos envolvidos na interação como partes da elaboração discursiva: o próprio ato de enunciação, suas condições enunciativas, as intenções e estratégias discursivas do falante, o pano de fundo conceitual e até mesmo as condições materiais da comunicação. "Todos estes fatores poderiam ser objeto de uma menção ou de uma glosa e fazer parte neste caso do que chamados de metadiscurso (BORILLO, 1985, p. 48)⁴³.

É na esteira dessa conceituação de metadiscurso – todo enunciado que tome o discurso, e

⁴¹ Neste sentido, Jakobson nega a dicotomia estabelecida em tradições filosóficas e clássicas na Lógica e na Linguística entre metalinguagem, no sentido técnico da lógica, da linguística ou a filosofia – linguagem cuja função é “falar” da própria linguagem, e, por isso, é de natureza técnica – e a “língua objeto” [object language], isto é, a linguagem ordinária, aquela que é tomada como objeto de referência das chamadas metalinguagens técnicas (cf. LUCY, 1993, p. 12).

⁴² Segundo Lima (2009, p. 62), posteriormente ao trabalho de Jakobson (1969) a gama de estudos dedicados ao fenômeno da reflexividade linguística cresceu consideravelmente no campo dos estudos linguísticos, fato que se deu segundo a diversidade de pontos de vista epistemológicos inerente ao próprio campo. Para o autor, é possível aproximar a função metalinguística tal como proposta em Jakobson de outras denominações – a diversidade terminológica é reflexo da grande quantidade de diferentes abordagens: função metalinguística: Jakobson (1969), Benveniste (1988); metalinguagem: Culioli (1982), François (1994); metadiscurso: Borillo (1985). Na esteira do trabalho de Borillo (*op. cit.*), acrescentamos Risso & Jubran (1998); Jubran (1999); Risso (1999); Jubran (2003; 2005; 2009); Koch (2004).

⁴³ No original: "Tous ces facteurs devraient pouvoir faire l'objet d'une mention ou d'une glose et entrer à ce titre dans ce que l'on appelle le métadiscours". A noção de "metalinguagem", neste quadro teórico, é abordada por Borillo (1985) de forma que a distinção *tout court* entre "metalinguagem" e "metadiscurso" não se faz presente. Borillo (*op. cit.*, p. 49) entende que a metalinguagem é na verdade um "discurso centrado sobre o código, mas código tomado em sentido amplo, remetendo tanto à estrutura da língua enquanto sistema, quanto à sua ativação em situação de comunicação, *i. e.*, movido por um locutor, que se dirige a um destinatário – real ou virtual – em circunstâncias particulares".

seus elementos constitutivos como objeto de dizer –, que Risso & Jubran (1998) compreendem o metadiscurso como um recurso de processamento textual. Para as autoras, em primeiro lugar, o tratamento analítico contextualizado das realizações verbais é fundamental para a compreensão das operações metadiscursivas. Elas se dão na forma de um jogo multiplano, de sorte que todos os elementos da *mise en scène* enunciativa também se constituem em objeto de uma menção ou de uma glosa na caracterização metadiscurso, seja voltando-se para o texto *per se*, seja acentuando aspectos interacionais atinentes à formulação do texto em questão. Os enunciados metadiscursivos caracterizam-se então para Risso & Jubran (1998, p. 228) como procedimentos verbais que sinalizam a "introjeção da instância da enunciação na estrutura dos enunciados textuais", estabelecendo uma integração entre enunciado e enunciação. Assim,

operando no âmbito da atividade enunciativa, como formas de gestão da produção verbal desencadeadas pelo locutor no processamento formulativo do texto, o metadiscurso peculiariza-se por estampar, na superfície dos enunciados, um movimento auto-reflexivo que faz o discurso dobrar-se sobre si mesmo, instituindo-se enquanto discurso para referenciar o próprio “fazer” discursivo (RISSO, 1999, p. 204).

Tanto Koch (2004, p. 120) quanto Risso & Jubran (1998, p. 230) afirmam que em razão de sua auto-reflexividade característica, o metadiscurso atua na composição do texto em dimensão diferenciada da estrutura informacional, justamente porque atua no âmbito da própria atividade discursiva – em muitos casos, operando a ancoragem pragmática do conteúdo informacional do texto. Em seu estatuto pragmático-discursivo, os procedimentos metadiscursivos funcionam como embreadores dos enunciados para com as condições de enunciação, correlacionando simultaneamente as diferentes instâncias de produção do discurso com a estruturação textual. Assim, em razão dessa articulação entre o texto e as instâncias de sua produção, o metadiscurso é concebido por Risso & Jubran (1998) e Risso (1999) como de natureza a um só tempo textual-interativa.

A perspectiva-textual interativa de Risso & Jubran (1998) do que é a metadiscursividade é em larga medida compatível com a teoria da prática de Hanks (1996). Pois, se para Hanks, no triângulo da prática comunicativa, nossas avaliações de um enunciado, um aspecto da língua ou nossa relação com o cenário comunicativo em questão são "conscious acts of speakers who step back from the language to reflect on it as an object" (*op. cit.*, p. 192) ele necessariamente lança luz na dimensão actancial-reflexiva da prática – fator basilar da abordagem de Risso & Jubran (1998) e Koch (2004), que preveem que os sujeitos "operam", "escolhem", "atuam" estrategicamente sobre/com fatores de construção e estruturação textual. Sobretudo quando Hanks afirma "they are metalinguistic, or metadiscursive, to the extent that they bear directly on language or discourse, serving to fix its meaning" (HANKS, 1996, p. 230) ele permite-nos antever que pensar a língua como prática comunicativa é atentar para um o processamento mais ou menos on-line que os textos (em especial os orais) têm quando entendidos como espaços de interação social.

Sob uma visada mais geral, se se comparar autores como Koch (2004) e Risso & Jubran (1998), da linguística textual, portanto, de um lado, e Duranti (1997) e Hanks (1996), de outro, observaremos que aqueles desenvolveram recursos teóricos e analíticos indispensáveis a uma compreensão do processamento textual como um processo estratégico e interativo, ao passo que estes tomam a reflexividade dos sujeitos da produção textual – Hanks, em especial – como fator de entendimento da atuação do sujeito não apenas na comunicação, mas na comunicação como forma de prática social. Entendemos que suas perspectivas não se excluem, mas podem ser complementares.

Mas como identificar os expedientes metadiscursivos de uma dada produção textual? Risso & Jubran (1998, p. 232) explicam que

a diversificação dos mecanismos indicadores de metadiscursividade torna a sua listagem bastante extensa e complexa, o que dificulta uma categorização das unidades aí envolvidas. Trata-se, com efeito, de uma lista aberta, constituída por uma variedade de formas e construções linguísticas, sempre renovada no dinamismo das interações verbais

Assim, a metadiscursividade pode manifestar-se sob formas mais recorrentes, em que um elemento da língua é tomado como elemento de glosa, ou sob a forma de comentários avaliativos de extensão mais ampla, nos quais os sujeitos avaliam questões da própria formulação textual ou mesmo aspectos que dizem respeito à administração das relações interacionais em curso. Como salientam as autoras, é no dinamismo das relações interacionais que os expedientes metadiscursivos se criam.

Se é então no dinamismo das relações interacionais que se criam expedientes metadiscursivos, buscaremos no *Relato...* segmentos textuais em que esse dinamismo se motra acentuado. Para finalizar este capítulo, tomemos o **capítulo sexto** do *Relato...*

Nele observamos passagens textuais em que procedimentos metadiscursivos de natureza diversa atuam na revelação da concepção de escrita como prática, lançando à luz uma vez mais a visão de língua e de produção textual da narradora da obra. A metadiscursividade, porque “estampa” (nas palavras de Risso, 1999) o movimento reflexivo do sujeito sobre o texto que produz, acaba por “denunciar” a concepção que o sujeito carrega consigo sobre o que é sua produção textual. E isso é fundamental para compreendermos, neste momento desta pesquisa, como expedientes metadiscursivos trabalham na/para a explicitação do trabalho de escrita como prática. É o que veremos nas passagens a seguir⁴⁴.

Quando a narradora-viajante caminha por Manaus após chegar à casa de Emilie e encontrar tudo fechado, sabemos estar ela já munida, além do gravador, de fotos e cartas que trocou com o irmão e de um caderno de anotações. Recordemos que na primeira página do livro

⁴⁴ No capítulo seguinte analisaremos procedimentos metadiscursivos que atuam seja para articular práticas comunicativas no interior do *Relato...*, seja para categorizá-las como tais, instaurando-as como unidades narrativas.

não se furtou ela em informar-nos que, uma vez na cidade, havia feito suas primeiras "anotações" sobre o voo que a levava a Manaus. É o caderno, portanto, o primeiro instrumento de que se vale a narradora para escrever, tal como solicitado pelo irmão. O que observamos no **capítulo sexto** é que estar em trânsito não a impede de dar continuidade à sua escrita; antes, revela o estabelecimento de uma relação *entre o realizar um percurso e um pensar uma escritura durante sua própria realização*.

Fechada a casa da matriarca, silenciado o pátio, a decisão de "dialogar com a ausência de tanto tempo" (p. 122) configura um diálogo nutrido por uma busca veemente daquilo de Manaus que permaneceu vivo, e por isso está na interface entre o presente, um bairro sujo e pobre, e o passado, quando esse mesmo bairro era o "bairro da nossa infância", inacessível, porque violento e repleto de "histórias macabras":

Excerto 25 (HATOUM, 1989, Cap. 6, pp. 122; 123; 124)

Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados no vão das janelas (...) Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância, porque ali havia duelo entre homens embriagados, ali as mulheres eram ladras ou prostitutas, ali a lâmina afiada do terçado servia para esquarterar homens e animais. Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros. Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar *essas quimeras* (...)

Após ter cruzado o bairro, seguindo uma trajetória tortuosa, [p. 124] decidi retornar ao centro da cidade por outro caminho: queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada.

Podemos afirmar que no excerto 25 acima há o desenvolvimento de um tópico discursivo que desenvolve uma comparação de natureza "confronto presente vs passado". Confronto entre uma certa Manaus do presente: estranha, desconhecida, que olha para a narradora a partir de suas janelas mas não a permite escrutiná-la, e uma certa Manaus do passado, cujas histórias ainda estão vivas na memória da narradora. Mesmo que aquele bairro tenha sido um "mundo

desconhecido" na infância da narradora e de seu irmão, foi *seu* mundo desconhecido e mítico, dos duelos e das prostitutas – a ponto mesmo de, diz a narradora, ter sido "preciso distanciar-me de tudo e de todos" para livrar-se d'"essas quimeras" que ainda a amedrontam. Observe-se que a narradora se vale da expressão nominal rotuladora metadiscursiva "essas quimeras" para qualificar (e encapsular) todas as narrativas assustadoras que ela e o irmão cresceram ouvindo. Trata-se de uma rotulação metadiscursiva, pois refere-se a outras práticas discursivas que agora compõem o próprio discurso da narradora, mas nele classificadas como atividade languageiras sem sentido. O rótulo é um recurso de coesão lexical que se caracteriza como “um elemento nominal inerentemente não-específico cujo significado específico no discurso necessita ser precisamente decifrado” (FRANCIS, 2003, p. 192). Isto é, ela retoma todo um conjunto de informações e, operando metadiscursivamente, atribui-lhe um outro estatuto discursivo em sua escrita.

Apesar do desejo de sair do bairro, a postura investigativa da narradora para com Manaus como um todo é mantida: é preciso continuar a olhá-lo, ele, o passado, que se transigurarà de uma "Manaus de longe", de ardósia e "torres de vidro" em uma Manaus a ser vista por dentro. E é nessa incursão que a representação da escrita como prática, coadunada a uma outra prática social, se faz presente:

Excerto 26 (HATOUM, 1989, Cap. 6, p. 124)

Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia **estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade**. E à medida que me aproximava do porto, pensava no que me dizias sempre (...)

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência.

No excerto 26 acima acompanhamos o momento da travessia, feita pela narradora de canoa, do igarapé do rio Negro até a cidade, uma prática social recorrente na capital manauara.

Dada a lentidão da travessia, a narradora-personagem estabelece uma reflexão que coaduna uma preocupação metalinguística com o anseio de deslocamento rumo a seu destino pessoal. Segundo a narradora, a imobilidade no rio pode ser representada linguisticamente pela indiferenciação entre dois verbos ("remar" [+ movimento] e "permanecer" [– movimento]) por ela registrados, que, na forma nominal infinitiva, têm seu valor semântico de oposição anulado. Não coincidentemente, os referidos verbos são justamente os verbos que fazem referência às ações que presidem a travessia em curso, de que ela participa. Ora, por estar munida de material próprio para escrever, o trecho em destaque no excerto 26 acima permite-nos entrever que a personagem *recorda de que escrevia acerca da travessia enquanto a realizava*.

Assim, às preocupações do excerto 23 que nos indicavam uma percepção por parte da narradora da escrita como prática – o labor de anotar e dar voz narrativa para então ordenar ("ofício necessário e imperativo") –, o excerto 26 acrescenta uma faceta mais específica dessa percepção da escritura do *Relato...* como uma prática: de que não parece haver uma adequação unívoca entre a atividade de referenciação construída pela linguagem e a realidade.

No excerto 26 acima, é notória a natureza metalinguística no segmento textual "estes dois verbos no infinitivo" aos verbos "remar" e "permanecer". Tal menção exemplifica com exatidão como o sujeito social pode distanciar-se da linguagem para comentá-la, discretizando elementos da língua e analisando-os. Essa seria a manifestação de uma consciência metalinguística do ator social. Tomada sob um ponto de vista estritamente referencialista, a afirmação diz respeito a uma relação direta entre linguagem e mundo que, no entanto, se mostra falha. Se "remar" equivale a "um gesto inútil" e, conseqüentemente, "permanecer indefinidamente no meio do rio", por ilação, este verbo perde sua capacidade de descrição de uma ação no mundo.

Observado isoladamente, o fragmento em destaque no excerto 26 acima cobre todos os vértices do triângulo da prática comunicativa proposto por Hanks (1996): durante a atividade de

uso linguístico, dois elementos da língua (os verbos "remar" e "permanecer") são objeto de comentário pela narradora-personagem, mais especificamente, são observados como elementos semióticos que atuam no desenvolvimento da atividade de escrita.

Neste sentido, quando olhamos para todo o fragmento metadiscursivo em cinza do excerto do excerto 26 acima, o vigor fundamentalmente caracterizador de que uma prática de escrever se realiza advém do fato de que só é possível constatá-lo se o percebermos contextualizado e incorporado à percepção, verbalizada no excerto 23 (e que, de resto, é a percepção que engloba o *Relato...* como um todo), do funcionamento de como deve ser o escrever de todo o *Relato...* Ou seja, a ação de mencionar os verbos "remar" e "permanecer" enquanto verbos no excerto 26 importa menos como ação metalinguística *stricto sensu* do que como ação que referencia elementos linguísticos que estão sendo pensados como recursos de um discurso auto-reflexivo – preenchendo, assim, os requisitos da prática propostos pelo triângulo de Hanks (1996). Seu valor é mais do que metalinguístico: neste caso, trata-se de uma ação de natureza mais abrangente, metadiscursiva.

Como vimos, o fragmento em cinza no excerto 26 acima ("Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade") porta um sentido do escrever como prática porque há uma estrutura discursiva mais englobante – a preocupação com o escrever revelada na comunicação entre os irmãos, apresentada aqui no excerto 23 – que autoriza este sentido. O fragmento em cinza caracteriza-se como um comentário metadiscursivo que, no exato momento em que é registrado nos papéis que a narradora-personagem leva consigo, remete-nos aos "fazer" que compõem os pilares da obra. Neste caso, em especial, o fragmento destacado do excerto 26 aponta que um aspecto específico desse fazer, que tange à relação entre linguagem e realidade, também o será. Reafirma-se, assim, a escrita que se representa como produção textual que se reconhece como um trabalho, uma realização prática em busca de algum

valor.

Por estar associada a uma prática social, a da travessia a barco, a lentidão/imobilidade dessa travessia é ressignificada na produção de sentidos que a narradora vai tecendo para o irmão. Assim como o remar no barco parece insuficiente para levá-la até Manaus, os verbos no infinitivo, cujos valores semânticos geram uma espécie de soma zero, não conseguem transportá-la à Manaus da infância, mas que precisa ser textualizada. Se a realidade presente do rio Negro, do "bairro desconhecido" [cf. excerto 24], não é a realidade do passado, tampouco a linguagem, representada pela atividade de escrita (ainda que plena de dedicação), parece também conseguir a adequação necessária entre a tessitura de um texto e as vivências e histórias do passado.

Ato contínuo, observamos ainda no **capítulo sexto** do *Relato...* mais um segmento textual metadiscursivo fundamental para a revelação de que uma percepção de escrita como prática, além do saber-fazer que requer esforço e dedicação físicas por parte do sujeito (como visto: gravar, anotar, ordenar), pressupõe um trabalho de cunho imaginativo. Uma percepção que, como vimos, está presente tanto na descrição que a irmã-narradora faz ao irmão de sua estada na clínica⁴⁵, quanto no acabamento final de seu texto [cf. excerto 24 acima, quando a narradora afirma que era necessário "imaginar com os olhos da memória", para contar a história de Emilie ao irmão]. Vejamo-lo.

Atravessado o rio, Manaus de perto é então a Manaus que causa estranhamento repulsivo, já em seu atracadouro. Informa-nos a narradora que a “vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço” (p. 124). Há dejetos, “cascas de frutas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas” (*idem*), odor de purulência, por todo lado.

⁴⁵ Conforme já visto, afirma a narradora: “Ao fim de algumas semanas, eu já podia, de olhos fechados, identificar as vozes de cada pessoa, imaginar os gestos das que nunca falavam, e entoar as orações das que rezavam” (p. 162).

Impactante em sua recepção – “De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui” (*ibidem*) –, essa Manaus, ao ser vista por dentro, proporciona mais matéria para a escrita. No passeio pela cidade, logo após ter atravessado o igarapé a barco, a narradora depara-se com um homem envolto em jibóias, araras e saguis: o que ela denomina como um “arbusto humano” (p.126). O homem caminha com dificuldade pela rua, produzindo uma espécie de espetáculo involuntário que causa espanto ou repugnância. A narradora-personagem interessa-se por aquilo. Manifesta a intenção de tentar ora aproximar-se ora afastar-se do homem, no fito de ver-lhe o rosto, uma preocupação de quem se movimenta com a intenção de buscar ângulo e posição para, o mais próximo possível dele, descrevê-lo:

Excerto 27 (HATOUM, 1989, Cap. 6, p. 126)

Na parte mais elevada da praça em declive, e bem em frente da porta da igreja, uma cena rompeu o torpor do meio-dia. **O homem** surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, **tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho** naquele mar de mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e nos pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que **o arbusto** ia desfolhar-se (...). Gostaria que estivesse ao meu lado, observando **este trambolho ambulante** que parecia explodir (...)

O arbusto humano ocupava todo o espaço da praça, atraía os olhares dos transeuntes, paralisava os gestos dos que cerravam as portas das lojas, e deixavam estatelados os fiéis que saíam da igreja fazendo o sinal da cruz enquanto se juntavam aos outros. Uma enxurrada de estudantes da faculdade de Direito desceu as escadarias, cruzou o portão e veio juntar-se aos turistas que já engatilhavam câmeras, e com os olhos no visor ajoelhavam-se, rastejavam, e trepavam nas árvores para surpreender o arbusto do alto: talvez, visto de cima, o homem desaparecesse, ou sua cabeça se confundisse com as cordas e os animais. Eu me deslocava, me aproximava e me distanciava dele, com o intuito de visualizar o rosto; queria descrevê-lo minuciosamente, mas **descrever sempre falseia**. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado. **Era mais propício a uma imagem pictórica.**

Este é sem dúvida um fragmento no *Relato...* revelador de como a caracterização da escritura como uma prática comunicativa se faz notória no comentário avaliativo que o ator social faz acerca, neste caso, não da língua *per se*, mas de um princípio enunciativo da linguagem verbal, a descrição, e de sua adequação ao mundo. Em primeiro lugar, observemos as (i)

expressões referencias em negrito e (ii) uma predicação verbal (“**tinha a aparência de um fauno**”, também em negrito). Elas revelam um trabalho de construção, por parte da narradora, de uma cadeira referencial (KOCH, 2004) acerca do objeto-de-discurso “homem”. Repare-se como de “o homem”, o referente em questão é predicado com a “aparência de um fauno”, “algo tão estranho”. Ato contínuo, torna-se um “arbusto” para, finalmente, ser recategorizado, sob uma avaliação um tanto depreciativa, como “este trambolho ambulante”. Tomado no discurso, isto é como um objeto-de-discurso, as categorizações que este referente vai sofrendo permitem-nos entender como a atividade de referenciação é por si própria dinâmica, na medida em que nela o falante/escritor acrescenta novas percepções e/ou redimensiona traços do objeto discursivo, caracterizando-o como ente fundamentalmente textual-discursivo, não estando obrigado a estar em correspondência direta com o fenômeno que supostamente representaria no mundo empírico.

Neste sentido, o comentário metadiscursivo da narradora, destacado por nós em cinza no excerto, é, na verdade, a confirmação desta dinâmica. Como se observa no excerto, a intenção de descrever (ao irmão) o homem-arbusto em detalhe é seguida por um comentário metadiscursivo da narradora segundo o qual a própria ação de descrever é insuficiente em/para captar a realidade em toda sua verdade: “mas descrever sempre falseia”. Este comentário configura, em nosso entender, mais do que a confirmação da dinâmica da referenciação: é a confirmação de que a reflexividade narrativa da irmã que preside o *Relato...*, com efeito, é uma reflexividade que não se furta em refletir que qualquer tentativa estabelecer uma relação unívoca entre língua e mundo é insuficiente. Mas que, mesmo assim, é preciso relatar, (re)escrever o passado para o irmão.

Ali, na rua que paulatinamente vai se enchendo de espectadores para o “espetáculo” bizarro, e munida de material para escrever, durante a própria circunstância da observação a narradora traz à luz uma vez mais seu conhecimento prático sobre a linguagem. Se descrever sempre falseia, é preciso então falsear, redimensionar, inventar (sonhos, como de quando esteve

na clínica), imaginar com os olhos da memória (as passagens da infância, as cantigas). Se a língua não é um retrato mundo, mas seu trato (cf. MARCUSCHI, 2001) em trabalho textual-discursivo, então agir com e sobre ela define-se como o recurso primordial de comunhão com o irmão.

Temos nos dois excertos, 26 e 27 acima, a imposição de um limite: embora não esteja explicitado, a narradora dá-nos mostras de encontrar-se frente à questão fundamental inerente ao trabalho que envolve toda e qualquer ficção. Não obstante a realidade se constitua como base da escrita ficcional, a ficção é sempre um domínio auto-suficiente.

Invenção imaginativa ou não, o *Relato...* vai sendo escrito – é o que importa a nós – como resultado de um esforço de urdidura. Cabe ressaltar, como visto, para os propósitos desta pesquisa, que uma divisão dualista entre um discurso metalinguístico *stricto sensu*, de um lado, e um discurso mais generalizado sobre a linguagem e seus usos, de outro, tal como propõe Hanks (1996), não basta para uma análise mais fina da estruturação da prática comunicativa tal como postulada pelo próprio autor.

Os excertos 23, 26 e 27 devem ser tomados como uma espécie de grande frame interpretativo, nos quais podemos perceber como o *Relato...* fornece-nos uma caracterização de si próprio como uma prática comunicativa, segundo o conceito postulado por Hanks (*op. cit.*). Se no capítulo primeiro deste trabalho constatamos que a estruturação mais global dos capítulos da obra obedece a um rigor arquitetônico bem delineado; e tendo então visto que a narradora-personagem identifica-se fortemente em mais de um momento com o desenho de uma figura que esforça-se para remar, para construir um percurso nas águas em que se encontra (metáfora dela própria em busca de um percurso discursivo seu), neste capítulo observamos elementos ainda mais detalhados, a partir de uma visada teórica que gradativamente a personagem e o *Relato...* demandam, caracterizadores específicos do processo do empreendimento da escritura da obra

como prática.

Os supracitados excertos 23, 26 e 27 – trechos, não nos esqueçamos, extraídos de capítulos que funcionam como vigas-mestras da arquitetura da obra – são evidências empíricas para compreendermos que o *Relato de um certo oriente* é representado como uma prática comunicativa. Pois o texto não pode ser entendido em separado daquilo que a narradora faz; e tampouco deve ser entendido em separado daquilo que ela faz ou pensa que faz para o irmão e para nós leitores e como ela demonstra perceber a natureza da linguagem. Do ponto de vista teórico-analítico, os excertos nos incitam propor que percebamos no *Relato...* a ancoragem de uma prática representada é mais importante percebê-la como um processo metadiscursivo, ainda que porte traços de “metalinguagem” em sentido estrito, pois o que temos no *Relato...*, no excerto 26, em especial, é desenvolvimento de um discurso narrativo e de um discurso auto-explicativo acerca da ação que vai sendo realizada.

3

Metadiscursividade na articulação e categorização de práticas comunicativas no *Relato...*

3.1. Introdução

Neste capítulo, analisaremos os expedientes metadiscursivos que atuam na articulação e categorização de dois tipos de práticas comunicativas ao *Relato...*, a saber, a carta pessoal e a conversação face-a-face. As referidas práticas possuem diferenças notórias entre si: a carta se configura como interação mediada, de compreensão responsiva retardada, isto é, numa temporalidade que extrapola a da interação face-a-face, ao passo que a interação face-a-face é, resta claro, imediata. Ambas, no entanto, são trabalhadas no interior do *Relato...* como práticas comunicativas que por excelência são propícias para o desenvolvimento de um espaço interacional de intimidade e possibilidade de revelação de segredos.

O foco deste capítulo, num primeiro momento, será o de analisar expedientes metadiscursivos de cunho epistêmico que assinalam a instauração de uma atitude mnemônica por parte da narradora-personagem quando ela realiza a narração de suas próprias memórias no curso de sua carta pessoal ao irmão, engendrando, assim, sua postura reflexiva e prática. Estes expedientes acentuam a marcação de posição do sujeito que lembra – e escreve – como agente do discurso e que se percebe em uma relação intersubjetiva. Ato contínuo, analisaremos

expedientes metadiscursivos de rotulação de atividade linguageira que promovem a articulação de fragmentos de cartas dos irmãos ao texto do *Relato...*, revelando o movimento de referências e retomadas característico da prática da escrita epistolar pessoal.

Num segundo momento, serão analisadas passagens textuais significativas em que a conversa face-a-face, o “encontro”, a “conversa”, são categorizados por diferentes personagens e tomados como uma unidade da narração. Nestes dois momentos, observaremos expedientes metadiscursivos assaz diversos – confirmando o que afirmam Risso & Jubran (1998, p. 232), que “a diversificação dos mecanismos indicadores de metadiscursividade torna a sua listagem bastante extensa e complexa, o que dificulta uma categorização das unidades aí envolvidas” –, que atuam na articulação e na caracterização desses gêneros de prática comunicativa à narrativa do *Relato...*

3.2. Procedimentos metadiscursivos presentes na articulação da escrita epistolar pessoal: “lembro que” e “na tua resposta”

A análise dos recursos metadiscursivos numa carta pessoal requer algumas considerações sobre o gênero. Um dos traços caracterizadores da carta pessoal é o fato de ela constituir-se como um gênero reflexivo. Segundo Barton & Hall (2000, p. 06), “reference is often made within the letter to the existence of the letter itself”. Como temos visto, a julgar por este critério, o *Relato...* se caracterizaria plenamente como uma carta em função mesmo do fato de que a narradora afirma claramente que seu texto poderia ser compreendido pelo irmão como uma “carta seria a compilação abreviada de uma vida” (p. 166). Como também visto, em momento anterior a este na obra, a narradora, ao comentar sobre aspectos da macroestrutura textual (conteudos globais), da

composição interna e das funções textuais do gênero carta, ela acaba também por evidenciar sua competência metagenérica, de sorte que a obra como um todo é a manifestação mais explícita dessa reflexividade da narradora-personagem sobre os processos que estão na base de sua produção textual.

Barton & Hall (*op. cit.*) afirmam ainda que o componente reflexivo da carta é fundamental na/para a constituição de sua força ilocucionária. Pois a força ilocucionária específica da carta pessoal advém dos conteúdos que veicula, evidentemente, mas também de sua existência enquanto gênero que, ao fazer referência a si mesmo, resulta também por, neste processo, expor aspectos de sua ancoragem situacional (o escritor da carta está sempre nela presente através da forma “eu”, ou mediante uma assinatura ao fim do documento, no “aqui-agora” da redação) no intuito de unir a distância, seja ela qual for, entre emissor e destinatário.

Neste sentido, comecemos por observar no *Relato...* as passagens em que a reflexividade de sua escritura, assinalada por procedimentos metadiscursivos, destaca sua ancoragem no interior de uma situação comunicativa, realçando os três vértices do triângulo da prática comunicativa tal como proposto por Hanks (1996). Em primeiro lugar, temos de pensar que se é constitutivo ao gênero indicar procedimentos de ancoragem de sua construção, no *Relato...* a manifestação característica de traços de escritura epistolar se configura em recursos de ordem interativa: dos elementos constitutivos da interação que circunscreve a obra e seu escrever, é a invocação da pessoa do irmão por meio da lembrança de sua figura o principal:

Excerto 28 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 12)

[p. 12] 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...

O excerto 28 é um de dois fragmentos textuais, em todo o *Relato...*, no qual o irmão ganha no discurso da narradora um corpo situado no tempo e no espaço⁴⁶. Nos demais (como veremos a seguir) ele é sempre convocado pela rememoração da irmã, seja como personagem participante de fatos por ela narrados, seja como interlocutor, cujo discurso e memórias também serão convocados para o desenvolvimento da progressão textual.

No excerto 28 acima, por exemplo, observamos que (logo à página 12 da obra) o irmão-interlocutor é convocado por sua irmã a assumir um papel discursivo na interação de ambos, o do leitor que, como ela, também poderia por-se a pensar na sua interlocutora, enquanto ela dá a partida para realizar a missão de que ele a incumbira – “anotar tudo o que fosse possível”⁴⁷. Ou seja, é estabelecido um jogo de “enquanto eu penso em você, você deve quiçá estar pensando em mim”; um cenário comunicativo que evidencia com clareza que a missiva a ser escrita (a obra final que lemos) toma o irmão logo de início como seu único destinatário. Sua diretude é totalmente focada nele.

Segundo Barton & Hall (*op. cit.*), porque expressa forte diretude comunicativa entre duas partes, e porque essa diretude é desenvolvida no interior de uma relação específica segundo uma circunstância também assaz específica – como visto acima num fragmento do *Relato...* –, a carta pessoal resulta num espaço de interação social dotado de uma força que pode suprir, com efeito, a presença imediata dos atores que a interação face-a-face contém, justamente porque é capaz de trazer consigo aspectos dessa interação: um “eu” que fala em um “aqui agora” e que convoca “você”.

⁴⁶ O outro é o fragmento em que a narradora diz ao irmão: “Tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventar ilusões no teu refúgio da rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Barrio Chino”, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é uma antídoto contra o real e o mundo visível”. Analisaremos-lo como excerto 40 a seguir neste capítulo.

⁴⁷ Como já frisado neste trabalho, no **capítulo oitavo** da obra (pág. 165), ela escreve-lhe que não esqueceu seu “caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível”.

É centrada neste enquadre interacional que a irmã-narradora abrirá uma de suas memórias mais profundas (e dolorosas, como ela mesma revelará), de que ele participa: também como personagem dos fatos narrados, mas, no plano enunciativo da obra como um todo, como instância co-produtora do texto:

Excerto 29 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 13)

Tu ainda engatinhavas naquele natal de 54 e Soraya Ângela era a minha companheira. Quase sempre choramingavas quando ela aparecia

Repare-se logo de saída no excerto 29 como há tanto um movimento interativo quanto um movimento ideacional promovidos pela narradora, que se dão concomitantemente: a centração sobre o referente do tópico discursivo a ser desenvolvido, “Soraya Ângela” vem, já em sua ativação no discurso, acompanhada da referência a essa instância co-produtora do texto, ele, o irmão: “Tu ainda engatinhavas e Soraya Ângela era a minha companheira”⁴⁸.

Ora, se a carta é um gênero que abertamente faz referência à sua existência – como a narradora-personagem já deixou claro –, ela se valerá também de outros elementos evidenciadores desta reflexividade. Para além do que Barton & Hall (2000) afirmam, nosso entendimento é o de que a reflexividade da carta pessoal pode também se construir mediante procedimentos metadiscursivos nos quais o sujeito acentua a marcação de sua posição de alguém que a cada vez que se mostra como agente do discurso no interior de uma relação intersubjetiva, está também posicionando-se nesta interação (e no próprio texto) enquanto sujeito que realiza ações diretamente relacionadas à escrita como um todo. No capítulo primeiro deste trabalho, afirmáramos com base em Bosi (1999) que, em decorrência da morte de Emilie, a narradora assume a responsabilidade mnêmica perante o irmão, de construir-lhe uma memória acerca de

⁴⁸ Feita então a convocação interacional, e estabelecida a centração em um tópico, observamos menções a ações do irmão, de quando de sua convivência com Soraya: “engatinhavas”; “choramingavas”; elas funcionam como traços de uma dialogicidade mostrada que atuam como canais de entrada na/para a elaboração de uma memória que progressivamente vai sendo compartilhada.

aspectos pouco elucidados na história da família. Porque é um texto com essa função, são significativas no **capítulo primeiro** do *Relato...*, por exemplo, as explicitações na materialidade linguística do próprio texto da realização da ação de lembrar – lembrar para que o outro compartilhe uma memória com aquele que narra –, ação esta que é fundamental para a instauração desse “eu” em um “aqui agora” em busca do passado que a carta pessoal de cunho rememorativo exige:

Excerto 30 (HATOUM, 1989, Cap. 1, pp. 14; 15)

[p. 14] Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz. Ela engatinhava para brincar contigo, e vocês catavam sapotis crivados

Observamos no excerto 30 acima que na abertura do tópico “Soraya Ângela”, a operacionalização da progressão textual se faz mediante um expediente metadiscursivo, o segmento em cinza “não sei se tu te lembras”, de função fortemente interacional (cf. JUBRAN, 2005, p. 224; 2009, p. 300). Entendemo-lo como metadiscursivo porque ele chama a atenção do interlocutor para a própria interação (ele promove, na verdade, a imersão tanto do locutor quanto do receptor no texto), interpelando-o de forma a invocar um conhecimento (a ser) partilhado – que consistirá num conjunto de informações concernentes à Soraya Ângela⁴⁹. Ou seja: ao sinalizar textual e interativamente a existência de um esforço intersubjetivo, a narradora está desenvolvendo uma atividade reflexiva: ela opera uma espécie de checagem da memória de seu interlocutor ao mesmo tempo em que envolve-se com o que narrará – note-se que ela julga tanto a vida (“sofrimento”) quanto a morte de Soraya (“atroz”).

⁴⁹ Soraya era a figura privada de contato linguístico com o mundo, que morre violentamente atropelada, tão a contrapelo de sua pouca idade, a das descobertas mais pueris. Na figura de Soraya, a carnadura de uma infância sem idealização se revela na mudez daquela que foi a primeira companheira de socialização e troca de experiências dos irmãos, tendo sua morte ensinado à narradora que a infância pode ser também um tempo de perdas brutais e inesperadas. Assim, para a narradora, evocar ao irmão, na vida adulta, a morte da menina de olhos graúdos e espantados (talvez por isso rejeitada pelas outras crianças), incapaz de falar, mas de gestos eloquentes e deslumbrados, é trazer à tona o espanto que, na infância, ela não compreendia, embora já o percebesse.

Porque era muito pequeno, o irmão não se lembra bem de Soraya, e tampouco de sua morte (“lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu” [p.22]). À irmã caberá assim a função de assumir-se fundamentalmente como o centro organizador da ação de lembrar, demonstrando profundo envolvimento – e compromisso – com o que lembra/narra. E, neste sentido, as marcas da realização dessa ação, a ação de lembrar, serão sempre marcadas enunciativamente e, por isso, metadiscursivamente:

Excerto 31 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p 13)

Tu ainda engatinhavas naquele natal de 54 e Soraya Ângela era a minha companheira. Quase sempre choramingavas quando ela aparecia, querendo brincar contigo e te acariciar; é verdade que o olhar dela, de espanto, e os gestos bruscos eram de meter medo a qualquer um. **Lembro que** era rejeitada pelas crianças da vizinhança e ela mesma percebia isso porque resignava-se a brincar com os bichos e a fazer diabruras com eles, montando nas ovelhas e torcendo-lhes as orelhas ou enodando o rabo dos macacos. Ela malinava com uma fúria que realmente amedrontava, mas depois ria e aquietava e nos olhava com aqueles olhos graúdos e escuros (...).

O verbo lembrar, em seu sentido dicionarizado, porta uma carga semântica de ação que é levada a cabo conjuntamente por dois ou mais sujeitos. Segundo HOUAISS⁵⁰, lembrar é “trazer (algo) à memória (própria ou de *outrem*); recordar, relembrar” [grifo nosso]. Ora, não era isso que as internas na clínica de repouso faziam quando contavam histórias em voz alta, prática atentamente observada pela narradora-personagem?⁵¹ Este traço semântico lexicalizado nos remete, com efeito, a uma das práticas de linguagem representadas no interior da clínica de repouso, contexto social no qual lembrar e narrar em voz alta, não eram práticas dissociadas, sobretudo se entendemos que a função dessas práticas era impedir a morte de uma memória. No caso aqui discutido – o da irmã de lembrar a menina Soraya ao irmão –, ainda que à distância, a irmã, como não pode falar/narrar em “alta voz”, pois seu reduto, agora, é o espaço silente e

⁵⁰ Edição eletrônica. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm> Acesso em 18 de julho de 2010.

⁵¹ Como visto no capítulo segundo deste trabalho, a narradora se dá conta de que algumas internas “contavam as mesmas histórias, *evocando lembranças em voz alta*, para que o passado não morresse e a origem de tudo, (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada” [p. 160, ênfase adicionada].

íntimo gerado na direitude da carta pessoal. Pode, no entanto, começar a chamar a memória (própria e à de seu irmão) enunciando: eu lembro.

Ao recuperar o sentido etimológico do verbo “lembrar”, a já citada Bosi (1999, pp.46-47) argumenta que a etimologia do verbo “lembrar-se”, em francês (*se souvenir*), significa “vir à tona o que estava submerso”:

Esse afloramento do passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção. (...) Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

A julgar pelas palavras de Bosi acima, o verbo lembrar *per se* não tem a ver necessariamente com conteúdos reflexivos, mas com uma atitude reflexiva do sujeito sobre sua própria ação discursiva porque o sujeito deve atuar segundo uma “percepção” de um presente – seja ele de ordem física (“evocar em voz alta”), ou mais intimista – que paulatinamente cede lugar à matéria lembrada. Nosso entendimento é o de que este processo de “substituição” descrito por Bosi tem parte de sua realização marcada na superfície textual da narrativa do *Relato...* a cada vez que a narradora enuncia “lembro que”. No excerto 31 acima, quando lemos este recurso marcado em cinza, damos-nos conta de que, ato contínuo à sua realização, está sendo também realizada a própria rememoração, a própria ação de lembrar – que não pode ser dissociada, neste contexto, da ação de escrever. Entendemo o “lembro que”, assim, como um expediente metadiscursivo porque por ele a narradora se coloca num lugar a partir do qual ela mostra como está instanciando/engrenando seu discurso, e qual a sua natureza, memorialística de cunho voluntário. O verbo lembrar, neste contexto interacional, em que o lembrar se configura como atividade intersubjetiva, parece ganhar um caráter performativo.

Ao enunciar “lembro que”, o sujeito da ação de lembrar anuncia sua ação ao mesmo

tempo em que a realiza. O ato (de lembrar) realizado pela enunciação de “lembro que” está relacionado à própria produção e à condução do discurso que ele ajuda a ser construído.

Dizer, por exemplo, “Aconteceu”, num discurso que se pretende memorialístico, não é a mesma coisa que dizer “eu lembro”. Em nossa compreensão, o texto do *Relato...*, caso estivesse escrito –

“(...) é verdade que o olhar dela, de espanto, e os gestos bruscos eram de meter medo a qualquer um. Era rejeitada pelas crianças da vizinhança”.

– sem o operador metadiscursivo “lembro que”, o texto perderia mais do que um fator de imersão do locutor nele; faltaria essa espécie de “parêntese” que funciona como um recurso epistêmico e auto-reflexivo sinalizando que o tópico discursivo que se desenrola logo após ele resulta de um esforço cognitivo voltado para a realização de uma função social: partilhar com o irmão um conhecimento. O papel do metadiscurso, com efeito, é também o de exprimir, no exato momento de elaboração do discurso, as formas e as características desta elaboração: sua formulação, sua coerência, ou, quando é o caso, seu desenvolvimento lógico (cf. BORILLO, 1985, p. 55).

Em nosso entendimento, o funcionamento metadiscursivo de “lembro que” – revelador do movimento cauteloso e trabalhado da elaboração de uma memória voluntária, construída na interação social – guarda semelhança com a expressão modalizadora metadiscursiva “parece que”⁵², tal como analisada por JUBRAN (2009, p. 300)⁵³, como recurso da atividade mnemônica. A diferença entre “lembro que” e “parece que” é de grau de certeza acerca da(s) informação(ões) enunciadas ato contínuo a estes recursos metadiscursivos. “Lembro que” tem uma assertividade que “parece que” não possui:

52 Segundo explica Koch (1987, p. 136) “consideram-se modalizadores todos os elementos linguísticos diretamente ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como indicadores das intenções, sentimentos e atitudes do locutor com relação ao seu discurso”.

53 A análise de Jubran (*op. cit.*) incide sobre a expressão metadiscursiva “me parece”.

Excerto 32 (HATOUM 1989, Cap. 1, p. 25)

Dos objetos existentes no interior da casa, o relógio [de Emilie] era o único cultuado por Soraya Ângela. Tio Hakim, que vivia contando histórias esquisitas sobre este relógio, disse que ele foi parar na parede da sala depois de meses de negociação entre Emilie e o marselhês que vendeu a Parisiense à família, lá pelos anos 30. A transação quase gorou por causa da intransigência de ambos, e parece que vovô chegou a jogar na cara de Emilie que tudo poderia ir por águas abaixo por causa de um relógio.

Excerto 33 (HATOUM 1989, Cap. 1, p. 26)

Ao anoitecer, os fregueses e visitantes mais distraídos pensavam tratar-se de uma transmissão radiofônica em ondas curtas, de uma novena ou missa realizada no outro lado do oceano. Parece que vovô os corrigia, dizendo-lhes “aqui no Amazonas os que repetem as palavras dos apóstolos são cobertos de penas coloridas e cagam na cabeça dos ímpios”.

Contemplemos em uma só visada, apesar da distância entre elas no texto, as expressões metadiscursivas dos excertos 30 e 31, “Não sei se tu te lembras” e “Lembro que”, de um lado; e as expressões “parece que”, dos excertos 32 e 33, de outro. Observadas em conjunto, podem ser compreendidas como atuando de forma conjugada na/para a construção do sentido de uma ação memorialística refletida por parte da narradora. Todas elas funcionam como uma espécie de “enclave”, interrompendo o momentaneamente o fluxo informacional, no interior de fragmentos textuais em que há desenvolvimento tópico, para que o discurso reflexivamente se dobre sobre si mesmo. Como se observa, nos excertos 32 e 33, à proporção que o desenvolvimento tópico se desloca da menina Soraya para outros (respectivamente, o “relógio de parede de Emilie” e o “papagaio Laure”), o grau de envolvimento da narradora com os tópicos em questão fenece. Em vez do verbo lembrar, que porta um sentido no qual o passado pode ocupar “o espaço todo da consciência”, como diz Bosi (*op. cit.*), o que nos remeteria a uma precisão inerente a esse lembrar, a expressão metadiscursiva “parece que” atenua o compromisso da narradora com o fato lembrado. Ela revela como a narradora, em seu papel de instanciadora do texto, põe em destaque a veracidade ou não do conteúdo do enunciado tópico subsequente (“vovô chegou a jogar na cara de Emilie que tudo poderia ir por águas abaixo”). Como recurso metadiscursivo, ele “relativiza o

teor de certeza sobre a veracidade desse enunciado” (JUBRAN, 2009, p. 300).

O componente interativo de “não sei se tu te lembrás”, no excerto 30, abre a seguinte premissa: se o irmão lembra, compartilham os dois uma memória sobre a menina Soraya. Caso não, a irmã então afirma-lhe sua certeza: “(eu) lembro que”, ao passo que “parece que”, é empregado em tópicos por que a narradora e o irmão não demonstram muito interesse no *Relato...* (a Parisiense), ou cujo segredo será revelado pela narrativa de um terceiro (a aquisição do relógio negro, por exemplo, será narrada por tio Hakim no **capítulo segundo**). Ambos são reveladores de como a construção da epístola de teor memorialístico como prática é impregnada de lances reflexivos – ora de assunção e comprometimento com o lembrado, ora de incerteza e distanciamento – por parte daquele que redige.

Quando então a narradora tenta voltar-se para a circunstância específica da morte da menina Soraya, vemo-la atendo-se a detalhes deste acontecimento:

Excerto 34 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 15)

Estavas ausente naquela manhã (...). Tudo aconteceu de uma forma rápida e inesperada, como se o golpe fulminante da fatalidade perseguisse o corpo de Soraya Ângela. Estávamos sentadas no jardim da frente, à cata das frutas mordiscadas por morcegos (...); às vezes, Soraya me ajudava e era curiosa a sua maneira de colher os jambos e as papoulas umedecidas pelo sereno (...) Outras vezes, como naquela manhã, ela brincava com a boneca de pano confeccionada por Emilie. **Lembro-me perfeitamente** do rosto da boneca; tinha os olhos negros e salientes, e se prestasses atenção aos detalhes, verias que apenas as orelhas e a boca estavam sem relevo, pespontadas por uma linha vermelha: artimanha das mãos de Emilie.

Procedamos da mesma forma como fizemos acima. Se tomarmos conjuntamente os operadores metadiscursivos dos excertos 30 e 34 acima, teríamos a seguinte configuração: “Não sei se tu te lembrás” [porque]/[pois] “lembro-me perfeitamente”: observados em proximidade, e articulados por hipotéticos articuladores textuais (cf. KOCH, 2002; 2004) de estabelecimento de uma relação de causa-e-efeito, estes dois operadores metadiscursivos mostram que há, com

efeito, um movimento reflexivo no comprometimento da narradora em evocar e narrar ao irmão, contar-lhe o tesouro de memória que detém. Eles nos incitam a perceber que a escrita do *Relato...* é permeada por um realce metadiscursivo que baliza uma atitude enunciativa por parte da narradora: a morte de Soraya, parece impossível esquecê-la, não a recordar em detalhes. Damos conta de que este recurso meta é fundamental na caracterização da escrita do **primeiro capítulo** do *Relato...* como uma carta fortemente memorialística, carta na qual até o momento dois dos três elementos da prática comunicativa – a ação do sujeito, sobretudo agora, no excerto 34, ainda mais monitorada; os traços semânticos de diferentes expressões verbais – se mostram vívidos na caracterização do processo de escrita da irmã a seu irmão. Essa correlação acentua o fato de que esses traços metadiscursivos, que atuam na construção de uma feição memorialística ao *Relato...*, se constroem como fatos de linguagem de natureza inextricavelmente, semiótica, resta claro, e social, porque atuam na construção da indiciabilidade do gênero epistolar.

Sobre a natureza “social” da escrita de cartas pessoais, Bazerman (2000) afirma:

Because the sociality of texts is often a matter of implicit social understanding embedded in our recognition of genres that shape communicative activity, reading and writing have regularly been mistaken as autonomous processes of pure form and meaning, separate from social circumstances, relationships, and action. Letters, compared to other genres, may appear humble, because they are so overtly tied to particular social relations of particular writers and readers, but that only means they reveal to us so clearly and explicitly the sociality that is part of all writing (BAZERMAN, 2000, p. 27).

Isto é, a natureza prática da construção da narrativa da irmã ao irmão se faz presente nos expedientes supracitados porque permitem-nos que entrever os movimentos enunciativos por ela engendrados não são “pure form and meaning”. Já cientes de que ela é mais velha que o irmão e possui algumas lembranças que ele não; de que retornou a Manaus para reencontrar o passado, estamos aptos a, assente numa correlação entre Bazerman (*op. cit.*) acima e Hanks (1996), pensar que o processo de escrita da carta pessoal de cunho rememorativo como uma prática

comunicativa requer que entendamos todos os recursos metadiscursivos referentes ao ato de lembrar que estejam incorporados à estrutura “vou lembrar para você, meu irmão, aqui neste texto” como um de seus aspectos centrais.

Na esteira deste, outro aspecto notório de caracterização da “socialidade”, ou, nos termos de Hanks, da natureza prática da escrita epistolar que o *Relato...* desenvolve, está na temporalidade característica do gênero. E que se configurará na obra por meio de outros expedientes metadiscursivos, com destaque para a rotulação metadiscursiva, que articulam fragmentos textuais de cartas do irmão ao texto do *Relato...*

Hanks (1996, p. 278) estabelece uma distinção entre *temporalização* e *historicização* das práticas comunicativas. A temporalização é inerente à própria prática enquanto evento discursivo que se desenvolve num dada cronologia. É o tempo interno da prática, seu presente que se desenvolve a cada momento e que estabelece uma correlação entre este presente e um campo discursivo mais amplo. Já a historicização da prática é aquela temporalidade que a reifica, tornando-a um objeto passível de ser representado, avaliado e/ou reportado.

A produção textual epistolar não se resume a apenas um artefato textual: uma única carta enviada pelo emissor a seu leitor; efetiva-se como troca. A caracterização do gênero epistolar prevê a possibilidade de circulação de mais de um texto e sua recepção em contextos variados. A depender do grau de intimidade entre remente e destinatário, e a profundidade e/ou urgência do(s) tema(s) de que tratam, a carta pessoal se concretiza mais como uma série, uma sequência de epístolas, do que como um exemplar apenas. Sua temporalização pode ser observada tanto a um nível “macro” – o tempo de duração da sequência, isto é, da própria troca epistolar como um todo – quanto a um nível “micro”, o da duração da escrita de cada uma delas. E, neste sentido, é-lhe constitutiva a retomada constante de temas e/ou aspectos seus de que os missivistas precisam falar. De sorte que neste processo os sujeitos acabam por “historicizá-lo”, no sentido proposto por

Hanks, efetuando comentários metadiscursivos, avaliações e retomadas do discurso de seu interlocutor.

Nos excertos 32 e 34 acima, por exemplo, vimos que do tópico “Soraya Ângela” derivam outros, mais específicos, respectivamente o relógio de Emilie e a boneca da menina. No excerto 35 abaixo chegamos, finalmente, ao episódio de sua morte. A imagem do corpo de Soraya ato contínuo ao atropelamento, é uma das imagens, segundo afirmará a narradora, mais dolorosas de sua infância:

Excerto 35 (HATOUM, 1989, Cap. 1, pp. 21; 22)

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância (...)

Chama nossa atenção no excerto 35 o cunho fortemente pictórico da lembrança que a narradora-personagem guarda consigo. Cores e formas atuam na composição de um quadro um tanto bidimensional e paralisado (“todos pareciam de bronze”), exceto se não fosse pelos elementos que mais sofreram ali no local do acontecimento com o atropelamento: Emilie, com sua saia toda florida; e, evidentemente, a vítima, Soraya Ângela, recategorizada discursivamente como objeto-de-discurso “casulo”, em razão do vermelho que se alastra no lençol (usado para cobrir seu corpo) e vai fenecendo, embora tenha surgido grená, um vermelho bem mais intenso, tão agressivo quanto a explosão que o originou:

Excerto 36 (HATOUM, 1989, Cap. 1, pp. 21; 22)

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi; na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, *escreveste algo assim*: “A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? (...) não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas

que Soraya Ângela existia (...) Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?”

Toda a descrição presente no excerto 35 é rotulada no excerto 36 na expressão nominal “uma das imagens mais dolorosas”. Trata-se de uma expressão nominal rotuladora (como já visto, o rótulo é um recurso de coesão lexical que se caracteriza como um elemento nominal inerentemente não-específico cujo significado específico no discurso necessita ser precisamente decifrado) que se articula ao segmento textual metadiscursivo “insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi” (em cinza).

Note-se que a partir do momento em que narradora cria esse elemento de significado específico no contexto de sua interação com o irmão (o sangue e a força de sua cor no lençol se convertem em “uma das imagens mais dolorosas”) ela reitera o poder de sua memória visual (não nos esqueçamos: ela lembra-se “perfeitamente” do rosto da boneca de Soraya), e nos informa um trauma íntimo. Condensadas no rótulo, as informações se tornam objeto de uma predicação que remete à própria interação entre os irmãos, um recurso metadiscursivo, portanto: “insistido em evocá-la...”. Este expediente glosa sobre a postura da narradora enquanto co-partícipe da interação por meio de cartas com o irmão, revelando que o gênero epistolar se concretiza, com efeito, por meio de trocas, atividade de mão dupla que pode ser metadiscursivamente avaliada no curso de seu processo.

Não apenas o fragmento metadiscursivo “insistido em evocá-la em duas ou três cartas...”, mas também os fragmentos “na tua resposta me chamavas...” e “Numa das cartas que me enviaste, escreveste...” produzem a articulação de fragmentos da prática comunicativa epistolar ao texto do *Relato...* em razão da historicização que a narradora promove acerca de sua prática com o irmão, tornando-a um objeto passível de ser representado, avaliado e/ou reportado, tal como definida em Hanks (1996), e que uma troca epistolar permite à proporção que se desenrola.

Tanto o é que no segundo segmento metadiscursivo do excerto 36, “na tua resposta...”, observamos que a narradora seleciona uma expressão referencial – promovendo uma rotulação metadiscursiva retrospectiva – cujo núcleo (“resposta”) denota a escrita do irmão como um ato ilocucionário (JUBRAN, 2003, p. 97) característico da dinâmica da própria prática epistolar (em que os sujeitos propõem/perguntam tópicos para obterem futuras respostas).

Nota-se, assim, que não obstante a sequência cronológica de cartas que os irmãos vinham trocando não seja mostrada a nós leitores, a troca, revelada nos/pelos segmentos metadiscursivos, se mostra no excerto 36 acima como um mecanismo de operacionalização da progressão do texto do *Relato*.... As cartas do irmão à irmã-narradora não são apenas mencionadas ou aludidas, mas retomadas sob a forma de discurso direto, introduzido por expediente metadiscursivo que, assim, atua decisivamente na/para a construção da narrativa do *Relato*.... Os fragmentos em cinza do excerto 36, portanto, são fortemente metadiscursivos porque apresentam mais de um componente de expressão do metadiscurso. Primeiramente, observamos, em mais de um momento, novamente o fenômeno da rotulação (“em duas ou três cartas”; “numa das cartas que me enviaste”) auto-referencial típica do gênero epistolar.

Em segundo lugar, porque também observamos referências seja ao ato ilocucionário do irmão (“na tua resposta”), seja à sua ação linguageira: escrever (“escreveste algo assim”). O segmento textual “numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim”, entendemos que ele atua como recurso articulador de duas práticas comunicativas: uma carta anterior do irmão e a atual, a que lemos, escrita pela irmã. A expressão “algo assim” a seguir ao verbo escreveste (“escreveste algo assim”) atua como uma espécie de elemento prefaciador do fragmento textual atribuído ao irmão, ao pré-anunciar como teria sido, segundo a rememoração da irmã, seu discurso.

Tomemos então, do excerto 36 acima, a primeira e na última frases do fragmento da carta

que o irmão enviou à irmã. Por meio da primeira, “A vida começa verdadeiramente com a memória”, ele demonstra compreender que o viver está intimamente atrelado ao poder lembrar; já na última, quando afirma “vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?”, ele demonstra indignação de então não poder “estar vivo” de quando do acontecimento, por não conseguir lembrá-lo.

Ora, é quando então retornamos às construções metadiscursivas na escrita da narradora, constatamos que ela colmata esse vazio entre a constatação do irmão e sua indignação: seja ao assumir a ação de lembrar (e demonstrá-lo enunciativamente por meio do “lembro que”), seja quando rotula o discurso do irmão, retomando-o, incorporando-o ao seu, demonstrando o caráter de prática comunicativa de sua escrita. Tanto o é que a pergunta ao fim da carta do irmão é o mote para a abertura, de forma dialógico-responsiva, de um novo tópico, a saber, as “extravagâncias de Emilie” (excerto 37 abaixo), contribuindo para a progressão textual da obra:

Excerto 37 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 22)

“Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?”

Passaste o dia falando dos peixes e dos animais que tinhas visto no mercado, sem entender o alvoroço, a consternação que reinava na casa. Vestias uma camisolinha de cambraia de linho, daquelas em que Emilie bordava duas cabeças de cavalo, ou melhor, bordava o contorno da cabeça e a crina, e o que sobrava pertencia ao tecido transparente, elegia à tua pele. Tu aparecias aos outros vestido assim: a camisola bordada caindo até o joelho, com as iniciais do teu nome bordadas com letras góticas. Era uma incongruência que te cobria da cabeça aos pés: botas, bordados, meias compridas, extravagâncias de Emilie.

No excerto 37 acima vemos, tal como no excerto 36, que o discurso reportado do irmão atua de forma a encetar a progressão do texto da narradora, na medida em que ela responde na presente carta a um ato ilocucionário do irmão, uma pergunta, abrindo assim um novo tópico discursivo no fio narrativo do *Relato*....

Este mesmo procedimento de retomada do discurso do irmão por meio de discurso direto

citado se intensifica num capítulo estrutural do *Relato...*, o **capítulo sexto**. Surgem, evidentemente, novos tópicos neste capítulo, de sorte que surgirá, como corolário disso, uma inversão de papéis entre os irmãos. A irmã-narradora não deixa de continuar seu procedimento de invocar uma memória; no entanto, a memória agora a ser invocada não será apenas a sua própria, mas a do irmão: ela lembra dos relatos e alusões dele nas cartas que ele lhe escreveu. Este fato reitera, uma vez mais, o funcionamento da própria dinâmica da troca epistolar pessoal. As memórias do irmão também são articuladas neste relato que lemos. E aqui, novamente, expedientes metadiscursivos atuam na estruturação dessa articulação.

Quando a narradora-personagem observa, do barco em que atravessa o rio Negro, a cidade de Manaus, ao longe ela em nada se assemelha àquela por que a viajante caminha. O texto do irmão é usado como argumento afetivo que ilumina a transformação a que a cidade vai se submetendo à medida que se aproxima dela:

Excerto 38 (HATOUM, 1989, Cap 6, pp. 123-124)

Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia, estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade. E à medida que me aproximava do porto, pensava no que me dizias sempre: **“Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. Talvez seja um plano, uma rampa, ou vários planos e rampas que formam ângulos imprecisos com a superfície aquática”**

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais.

Como já visto no capítulo anterior deste trabalho, por meio da expressão metadiscursiva “estes dois verbos no infinitivo...” a narradora constata ser inapropriada a correlação estreita entre língua e realidade, pois “remar” equivale a “um gesto inútil” e, conseqüentemente, o verbo “permanecer”, por ilação, perde seu traço semântico fundamental no que diz respeito à sua capacidade de descrição de uma ação no mundo. O que pretendemos destacar agora, no excerto

38 acima, é que essa reflexão da narradora sobre sua própria escrita é articulada ao discurso do irmão também por meio de uma predicação metadiscursiva (marcada em cinza no excerto): “pensava no que me dizias sempre”. Pois a narradora se vale de um verbo referenciador de atividade discursiva (“dizias”), que retoma um fragmento de carta do irmão, reportada sob a forma de discurso direto, que nos remete a um outro momento da comunicação entre eles, momento no qual é o irmão quem demonstrava possuir um conhecimento específico. Aqui, o fragmento de carta do irmão que compõe a tessitura do *Relato...*, articulado pelo procedimento metadiscursivo, revela um movimento contrário: agora é ela que precisa dele, de seu conhecimento, para redigir o relato-memória que se propôs a fazer.

Não só de seu conhecimento, a irmã demonstra precisar da memória do irmão. Assim o percebemos quando o tópico do diálogo epistolar entre os irmãos passa a ser Dorner. Em sua conversa com Dorner no interior de uma igreja em razão da tempestade que se abate sobre Manaus, o diálogo que travam a narradora e o fotógrafo alemão também fá-la glosar, metadiscursivamente, constantemente sobre a escrita do irmão. Ali na igreja, “diante de uma gruta incrustada à direita da nave central”, num “recanto iluminado por chumaços de velas brancas, enormes, que derretiam entre diversos tocos de velas acesas” (p. 130), ela se dá conta de um Dorner com um ar um tanto melancólico, com “a expressão fria de quem definha” (p. 133). Dorner foi uma espécie de preceptor informal do irmão caçula da narradora. Deu-lhe lições de alemão – “proferidas diante de um mapa enrugado, pregado na parede úmida do porão” (*idem*) – ou “sobre fotografia, sobre Leipzig, sobre Berlim vista por Kleist, sobre a guerra e os alemães perseguidos e humilhados até mesmo em Manaus” (*ibidem*).

Dorner era, e continua sendo, assunto nas cartas trocadas entre os irmãos. Observemos os excertos 39 e 40 abaixo:

Excerto 39 (HATOUM, 1989, Cap 6, p. 133)

Ao acabar a frase permaneceu impassível, e o seu rosto recuperou o mesmo ar melancólico, a expressão sombria de alguém que definha. Mais uma vez me lembrei de ti, das *tuas alusões ao outro Dorner* que pouco conheci, te dando lições de alemão ou falando sobre fotografia (...)

Excerto 40 (HATOUM, 1989, Cap 6, p. 135)

Nas tuas raras alusões a Dorner, *falavas*, não de um ser humano, e sim de uma “*personagem misteriosa*”, de um “*náufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios, como uma gota de orvalho surge imperceptivelmente na pele de uma pétala escura num momento qualquer da noite*”. Tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de *inventariar ilusões* no teu refúgio na rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Barrio Chino”, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno [itálico acrescentado].

Nota-se que num primeiro momento a irmã [excerto 39] faz um comentário metadiscursivo referenciador de um ato ilocucionário do irmão (cf. JUBRAN, 2003, p. 97) como “alusões” e, num segundo, “raras alusões”. Ora, a adição do modificador “raras” na rotulação metadiscursiva “tuas alusões”, é indicativa de que Dorner parece ser um assunto, senão “tabu”, um tanto enviesado entre os irmãos. Não é possível, porém, saber o porquê disso. Este é mais um dos mistérios, um dos conflitos não resolvidos que o *Relato...* guarda dentro de si.

Se por “alusão”, define-se como uma referência vaga, feita de maneira indireta, ou ainda como uma “avaliação indireta de uma pessoa ou fato pela citação de algo que possa lembrá-lo” (cf. HOUAISS), com efeito, as duas expressões referenciais empregadas pelo irmão em relação ao personagem Dorner no excerto 40 acima ou possuem um caráter um tanto hiperonímico (“personagem misteriosa” [em itálico]), e, neste sentido, alusivo, ou configuram uma atitude de falsa especificação, que mais esconde o referente em metáforas do que o revela (“náufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios” [também em itálico]). À guisa de comparação, é importante observar como a narradora-personagem constrói uma grande expressão referencial (excerto 41 abaixo [todo o segmento em itálico]) cujo referente é

“Dorner”:

Excerto 41 (HATOUM, 1989, Cap 6, pp. 134; 135)

Pensei também em Dorner, *esse morador-asceta de uma cidade ilhada, obstinado em passar toda uma vida a proferir lições de filosofia para um público fantasma, obcecado pelo aroma das orquídeas, das ervas com folhas carnosas e das flores andróginas*. Ele convivia há muito tempo entre os livros e um mundo vegetal, e era capaz de nomear de cor três mil plantas. Não posso saber se a solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui, escutando a sua própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade especular, perversa e frágil. Nas tuas raras alusões a Dorner (...)

Ora, quando comparamos sua atitude à do irmão no que diz respeito à elaboração de uma expressão nominal que faça referência ao objeto-de-discurso “Dorner”, é ela quem se esforça em, ou parece estar mais comprometida com, construir uma referência discursiva sobre o fotógrafo alemão que seja mais ou menos próxima da história de vida dele no Amazonas (um dado de caráter mais empírico, portanto). Assim, quando observamos a descrição no excerto 40 acima que ela faz sobre o irmão (“tu e a tua mania de fazer dos homens uma mentira, de inventariar ilusões” [em cinza]), constatamos ser esta um expediente metadiscursivo. Ora, como já afirmado, o metadiscurso se caracteriza pela glosa do texto sobre si próprio ou sobre os elementos do processo de produção textual. No caso em questão, ela avalia – e explicita isso ao irmão – o caráter de artifício da construção do discurso dele, seu interlocutor, num dado momento da interação epistolar entre eles.

Este segmento metadiscursivo deve ser cotejado com outros segmentos metadiscursivos por ela construídos que fazem referência às ações linguísticas de seu interlocutor. Tome-se, no princípio do excerto 40, a expressão “tuas raras alusões a Dorner”. Trata-se de uma expressão metadiscursiva justamente porque referencia a atitude do irmão perante a relação *língua x mundo* a partir da forma como ele havia construído expressões referenciais em seu texto sobre este objeto-de-discurso (segmento em itálico no excerto 40). Com efeito, a seleção pela irmã do núcleo “alusão” na expressão nominal metadiscursiva “nas tuas raras alusões...” é de ordem

prática com teor epistêmico: ela demonstra um saber, no curso do seu escrever, acerca do valor dos atos ilocucionários do irmão percebendo o trabalho discursivo por ele desenvolvido ao longo da prática interacional entre eles. E analisa-o: a “mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira” é uma mania de descrever ilusões minuciosamente, em pormenores (“inventariar”), acusando uma certa inclinação para a ficcionalização do real – análise que elucida com clareza a expressão referencial que ele elabora sobre Dorner (“náufrago enigmático que o acaso havia lançado...”).

O que o excerto 40 fundamentalmente nos mostra é que a irmã-narradora avalia a postura do irmão face à relação *lingua x realidade*, a partir de sua forma de lidar com a linguagem, estabelecendo um vínculo entre essa atitude e um espaço físico de privacidade (“refúgio”). Nossa leitura é a de que há aqui o fechamento de um ciclo dentro da obra. “Antes de sair para reencontrar Emilie” (p. 12), no início de seu trajeto, portanto, a narradora mentalizara seu irmão *ocupando um espaço físico no presente*, talvez em algum “banco da praça do Diamante” (*idem*), em Barcelona. Este é um momento no **capítulo primeiro** do *Relato...* no qual um afloramento do passado, que está prestes a principiar, parece, com efeito, combinar-se “com o processo corporal e presente da percepção” – de que fala Bosi (1999, pp.46-47) – da própria narradora, levando-a a pensar no irmão também no presente.

Agora prestes a completar o trajeto, a narradora retoma a figura do irmão uma vez mais, novamente tentando localizá-lo também naquele mesmo espaço físico do presente, o qual ela agora especifica: ele estaria no seu refúgio, de onde tenta “justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível” (p. 135). Chamar Barcelona de “refúgio” não nos parece gratuito da parte dela. Pois a irmã, em momento anterior no *Relato...*, à página 134 da obra, informara-nos que pensou “na tua repulsa a esta terra, na tua decisão corajosa e sofrida de te ausentar por tanto tempo, como se a distância ajudasse a esquecer tudo”.

Estas informações são reveladoras de como a cumplicidade entre os irmãos é marcante. Ganha um sentido mais profundo o pedido do irmão para que ela anotasse tudo o que acontecesse em Manaus. Ele parece não suportar a força “latente e penetrante, oculta e invasora” que uma viagem a Manaus lhe causaria como causou na irmã. Ela, ainda assim, não deixa de ver sua decisão de distanciar-se de Manaus, e do passado, com admiração, como um gesto de coragem.

Fechado este ciclo no **capítulo sexto**, fecha-se também o da própria escrita, no **capítulo oitavo** da obra:

Excerto 42 (HATOUM, 1989, Cap 8, p. 159)

Lembro-me de que na penúltima carta quiseste saber quando eu ia deixar a clínica, e “sem querer ser indiscreto” me fizeste várias perguntas, e até brincaste: “Não se trata de uma inquisição epistolar”. Sei que não era uma carta inquisitória, mas a tua curiosidade exorbitante às vezes me assusta, a ponto de me deixar perplexa e desarmada. O que aconteceu comigo quando morei na clínica? As primeiras semanas vivi imersa na escuridão pacata de um sono contínuo e sem sonhos.

Excerto 43 (HATOUM, 1989, Cap. 8, p. 166)

(...) Na última [carta], ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos”
O teu presságio me deu trabalho.

Pode-se dizer que os excertos 42 e 43 acima, pertencentes ao **capítulo oitavo** da obra, repetem todos os procedimentos metadiscursivos – oferecendo como que uma espécie de combinação final destes – presentes nos capítulos **primeiro** e **sexto** do *Relato...*, que atuam seja na elaboração do discurso memorialístico (porque acentua a marcação de posição do sujeito como agente do discurso, que se percebe em uma relação intersubjetiva) e de traços interacionais do gênero epistolar, seja também, ainda no que diz respeito à construção do próprio gênero epistolar, na elaboração das tomadas e retomadas, por meio de expressões nominais metadiscursivas porque referenciadoras do discurso do interlocutor na/para progressão do próprio texto do *Relato...*

Se, como dito acima, fecha-se o ciclo da própria escrita, notamos que o expediente

metadiscursivo “lembro que” no excerto 42 é convocado desta vez para descrever a natureza sequencial da interação epistolar entre os irmãos, operando segundo uma memória que em vez de “recuperar” um passado distante, organiza a história interacional desde um passado mais recente. Mais uma vez é ele o recurso de marcação do sujeito que se propõe a contribuir para o desenvolvimento da interação. E a partir dele, ela avaliará ações de linguagem do irmão presentes em momento anterior da interação entre ambos. Neste caso, observamos que essa avaliação incide sobre declarações também metadiscursivas que o irmão fizera em carta anterior, declarações acerca de sua atitude na comunicação com a irmã, que possuem ou valor de modalização atitudinal (“sem querer ser indiscreto”) ou, além deste, contém também uma reflexão metagenérica realizada pelo irmão (“não se trata de uma inquisição epistolar”).

Como se pode observar, a interação entre os irmãos ganha diferentes maneiras de manifestação metadiscursiva que contribuem (como visto, ora com referências às instâncias co-produtoras do texto, ora por meio de referências à prática epistolar em processo) para a construção do texto do *Relato...* como prática comunicativa.

A reflexividade metadiscursiva de composição do texto, manifesta explicitamente nos fragmentos do **capítulo oitavo** da obra, em que a narradora comenta diretamente sobre seu processo de escrita, se desdobra nos excertos que compõem a interação epistolar entre os irmãos em uma reflexividade enunciativa construída numa temporalidade dilatada, pressuposta na obra por alusões da irmã, mas também evidenciada pela incorporação do discurso de seu irmão e de suas condições enunciativas em sua própria construção discursiva. Assim, destacam-se as manifestações cuja incidência é destinada a autar na progressão textual da obra, munida de um notório caráter textual-interativo. A distância, seja temporal, seja espacial, não impede um diálogo distendido no tempo; diálogo que, responsivo, retoma, para anuir ou contra-argumentar, a fala do outro; e que, por isso, é rico de empregos do discurso citado na/para a construção

discursiva daquele que escreve.

3.3 Procedimentos metadiscursivos de categorização da conversação face-a-face no *Relato...*

Do que até o momento temos visto sobre a articulação de práticas comunicativas no interior do *Relato...*, podemos afirmar que a narradora-personagem, no contexto interacional epistolar com o irmão, porque assume explicitamente a ação de escrever, assume também com clareza o papel de alguém que engendra um discurso; que atua na prática. Cabe-nos agora observar como ela, para dar vigor a seu projeto de dizer ao irmão, irá valer-se de expressões metadiscursivas que, no interior de seu texto, qualificam as interações face-a-face a serem textualmente construídas e organizadas como unidades composicionais da narrativa do *Relato...* São estas interações: (i) as que a narradora teve com Hakim e Hindié Conceição, que compõem, respectivamente, os **capítulos segundo** e **sétimo** da obra; (ii) as lembradas por Hakim, e que compõem **capítulos terceiro, quarto** e **quinto** da obra; e, por fim (iii) interações, entre a narradora e sua tia Samara Délia e entre Hakim e Hindié Conceição, todas elas representadas como longas narrações no interior de capítulos. Este segundo aspecto estrutural do *Relato...* diz muito sobre a concepção de uma escrita como prática comunicativa que, segundo nosso entendimento, o circunscreve.

No mundo diegético do *Relato...* a importância da conversação face-a-face é a de criação de cronotopos de encontro, no interior dos quais se desenvolvem narrações de cunho mnemônico. Como visto com Bakhtin (2004a, p. 97) no capítulo primeiro deste trabalho, o motivo do encontro, segundo o autor, é fundamental no desenvolvimento do romance. Com efeito, no *Relato...*, todos os demais capítulos que não o **primeiro**, o **sexto** e o **oitavo** são encontros

realizados no passado e rememorados por aqueles com quem a narradora-personagem se encontra. Já em seu ensaio *Discourse in the Novel* (BAKHTIN, 2004c), o autor explica que o romance é um gênero que tem como uma de suas características primordiais a encenação de “speaking person” em interação, isto é, de “sujeitos que falam”, que engendram a realização prática da língua por meio de encontros no interior da obra, encontros de conversas da vida comum (*op. cit.*, p. 320). Trata-se de uma categoria analítica concebida pelo autor para compreender como as mais diversas formas de variação da linguagem e seus usos, a *heteroglossia* inerente a qualquer língua, é incorporada à obra de arte escrita.

No caso específico do *Relato...*, não apenas os encontros que a narradora tem com Hakim e Hindié Conceição, há outros que se configuram como conversas em que um sujeito procura o outro para querer indagar-lhe algo íntimo, ou para despedir-se – o que acaba por gerar um diálogo de natureza confessional. Essas interações, no entanto, não são representadas discursivamente por diálogos de turno e tomada de turno sequenciados, mas representadas como interações em que um interactante na verdade narra algo ao outro, fazendo-o por um período de tempo de narração que será representado no trabalho final de escrita como englobando toda a temporalidade da própria interação. Representados desta forma, eles estão “encaixados na narrativa, constituindo um elemento da composição textual como outros” (cf. KERBRAT-ORECCHIONI, 2005, pp. 315-316). Isso, certamente, demanda, por parte de quem o elabora, um grau considerável de reflexividade acerca de como articulá-los à narrativa que se constitui como realização de um projeto de escrever.

Neste sentido, nota-se novamente a reflexividade da narradora sobre seu fazer textual, reflexividade de natureza prática, quando ela categoriza a conversação como dotada de partes menores e que funciona como uma unidade de estrutura composicional de seu todo discursivo:

Excerto 44 (HATOUM, 1989, pp. 31- 32)

O encontro [com tio Hakim] aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória.

Excerto 45 (HATOUM, 1989, Cap. 6, último parágrafo, p. 141)

Mas não era só o odor que singularizava a presença de Hindié Conceição na manhã do nosso encontro. (...) E eu, que me recusei a velar o corpo de Emilie, ouvi de Hindié a narração de cenas e diálogos; ela gesticulava muito, falava com uma voz meio travada, e quando nos olhos estriavam uns fios vermelhos ela saía da cadeira e vinha me abraçar e beijar. Aqueles olhos graúdos ainda ardiam na manhã do domingo, e os cabelos amarelados e soltos pareciam imprimir no rosto dela uma aflição bem próxima do desespero.

A julgar pelos excertos 44 e 45 acima, uma vez mais nos deparamos com a necessidade de entender que a prática comunicativa é sempre um empreendimento linguístico incorporado a uma situação concreta de interação – e que, por isso, está sob alguma forma de avaliação dos sujeitos. Primeiramente, observamos que a narradora qualifica o diálogo que terá tanto com Hakim quanto com Hindié Conceição como um “encontro” (sublinhado nos excertos). Ora, o encontro, tão recorrente na vida comum, no qual os sujeitos engendram a conversação, é a forma de, no contexto do falecimento de Emilie, ela reaproximar-se de pessoas que há muito não via (ela acaba de regressar a Manaus). Note-se, pois, que, assumido explicitamente ao irmão como um cronotopo narrativo, ela então avalia como será o discurso de seus interlocutores: ambos estão plenos de cenas e diálogos a serem narrados. Essa avaliação está embutida no próprio emprego, pela narradora, de descrições definidas (“cenas e diálogos”, em cinza nos excertos). E é repetida nos dois momentos do *Relato...* que precedem justamente as narrações que se converterão em capítulos inteiros de seu texto final.

Segundo Koch (2002, p. 87), uma descrição definida caracteriza-se “pelo fato de o locutor operar uma seleção, dentre as propriedades atribuíveis a um referente, daquela(s) que, em dada

situação discursiva, é (são) relevante(s) para a viabilização de seu projeto de dizer”. Neste sentido, sua escolha permite ao leitor/ouvinte entrever “informações importantes sobre as opiniões, crenças e atitudes do produtor do texto, auxiliando-o na construção do sentido” (*op. cit.*, p. 88). Ora, a repetição de uma mesma descrição nominal, “cenas e diálogos”, pela narradora da obra, precedendo capítulos em que o falante-narrador e ouvinte estão em contato direto (**capítulos segundo e sétimo**) no *Relato...* enfatiza para o leitor a instauração de um movimento prospectivo a ser promovido no texto. Por um lado ela quer dizer que o que se lerá no capítulo seguinte veio de uma narração oral. Por outro lado, por meio da construção dessa descrição definida ela também significa que tais narrações orais são unidades composicionais desta narrativa que ela escreve, e que se converterão na obra em unidades maiores, capítulos.

Classificamos as expressões “cenas e diálogos” e “narração de cenas e diálogos” como expressões metadiscursivas porque são referidas como unidades composicionais internas aos capítulos do texto que se lê (que, por sua vez, revela traços de sua feitura), revelando uma atitude metadiscursiva por parte da narradora ao ativá-los como tais em seu texto. Sua natureza metadiscursiva confere-lhes, em nosso entendimento, uma função textual coesiva.

Não só os **capítulos segundo e sétimo**, os **capítulos terceiro, quarto e quinto** de alguma forma também são introduzidos sempre dentro de uma percepção de que são partes constituintes de um todo maior de natureza escrita. Se no capítulo primeiro desta pesquisa notáramos os procedimentos de introdução e finalização de cada capítulo do *Relato...*, constatando como era promovida a ancoragem situacional de cada “conversa”, observaremos agora que a narradora aproveita-se de fragmentos metadiscursivos (que de alguma forma se referem à atividade de contar e narrar) daquele que será/foi representado como narrador, situando-os em seu texto de sorte que estes recursos metadiscursivos atuem na montagem do texto do *Relato...*

No excerto 46 abaixo vemos como ela se aproveita de declaração de seu interlocutor

arranjando-a de forma a funcionar, em nosso entendimento, no plano da estrutura composicional da escrita, como expediente metadiscursivo indiciador da montagem de seu próprio texto. Ao fim do **capítulo segundo** do *Relato...*, Hakim avalia a narração que ouviu, a qual é ele quem narra agora:

Excerto 46 (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 60)

Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir (...). A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, **com palavras medidas para não revelar um fato atroz** que eu já havia intuído ao ler as cartas de Virginie Boulad.

Num dos nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai.

No excerto 46, o segmento textual em destaque em cinza, se tomado como discurso do próprio Hakim, incide, com efeito, de forma metadiscursiva sobre um texto oral que será por ele apresentado. Só que, porque não podemos prescindir da interação entre os irmãos (pois é ela que nos permite entender haver uma realização textual-interativa que proporciona a metadiscursividade ao nível mais global do *Relato...*), e porque a irmã assumiu a responsabilidade pela escrita e montagem de sua narrativa, podemos postular que o segmento em cinza do excerto 46 acima acaba por ter valor metadiscursivo ao nível da composição da obra. Vejamos.

Com efeito, Dorner, no **capítulo terceiro**, não consegue explicar o verdadeiro motivo do suicídio de Emir. Não é por meio de sua narrativa que Hakim, a narradora e seu irmão (e nós leitores), tomam conhecimento das razões. É apenas na segunda parte do **capítulo quinto** (à página 84 do *Relato...*) que o próprio Hakim, ao narrar, revelará o que, neste momento do texto (à página 60), ele afirma ter apenas intuído – Emir suicidou em razão de um amor não concretizado, que deixara em Marselha quando vinha para o Brasil. Assim, esse segredo se mantém oculto ao longo dos capítulos **terceiro**, **quarto** e da primeira parte do **quinto**. Essa glosa (“palavras medidas”) de Hakim sobre a narração de Dorner quando este narrou-lhe uma história deve ser

contemplada na dimensão maior do *Relato...*, se observada também como uma glosa de como será a narração do capítulo subsequente (que se abre diante daquele que lê este *Relato...*): também por “palavras medidas”.

Na introdução do **capítulo terceiro** e acabamento do **capítulo quarto** também observamos enunciados metadiscursivos –

Excerto 47 (HATOUM, 1989, Cap. 3, p. 70). DORNER

(...) e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929.

Excerto 48 (HATOUM, 1989, Cap. 5 A, p. 77) DORNER

Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto

– que promovem seja uma espécie de prefaciamento de como será a estrutura do capítulo subsequente (excerto 47), seja uma forma de encapsulamento anafórico de como foi uma narração recém concluída (excerto 48). Observemos, primeiramente, o excerto 47 acima. Trata-se de uma avaliação feita por Dorner sobre a performance enunciativa da narração de uma história por ele ouvida num passado assaz remoto (em 1929!) e que o motivou a retextualizá-la (MARCUSCHI, 2001). Sua força metadiscursiva está embutida na (falsa) pressuposição de que as práticas de escrita são dotadas de "melhores" mecanismos de coesão textual do que as práticas orais. Por outro lado, em nosso entendimento, o segmento textual metadiscursivo destacado em cinza atua como uma espécie de segmento prefaciador do capítulo seguinte: de como será o esquema de composição textual do **capítulo quarto** a ser introduzido: um capítulo dotado de boas articulações textuais, pois, se uma narração bem articulada falada tem como fim ser transformada para a modalidade escrita, é isso o que o leitor encontrará na sequência da obra que ele lê.

Para melhor balizarmos este argumento, observemos o excerto 47 em conjunto com a expressão metadiscursiva por nós destacada no excerto seguinte, o 48. Quando cotejadas, observamos que o **capítulo quinto** do *Relato...* já inicia por meio de uma retomada anafórica encapsuladora mediante o uso do advérbio modal "assim", seguida de um verbo que descreve uma atividade linguageira ("resumiu"), que é justamente a narração que compõe todo o capítulo anterior. Ou seja: a mesma narrativa concebida como "bem concatenada e articulada" por um sujeito da obra (tio Hakim) é recategorizada por este mesmo sujeito como narrativa condensada, um resumo. Coincidentemente ou não, trata-se do capítulo menos extenso do *Relato....* Neste sentido, ao afirmá-la como um "resumo", ele, na própria seleção lexical, revela, na prática de sua enunciação, uma percepção da dimensão textual-discursiva e da dimensão comunicativa do texto que ouviu.

Afinal, este sujeito, mesmo enquanto ente ficcional, pode fazer isso sem necessariamente apartar suas ideias daquilo que ele faz ou pensa que faz (cf. HANKS, 2008, p. 205). Nos excertos 47 e 48 acima, a forma como Hakim entende uma narrativa para retextualizá-la, e a forma como categoriza a enunciação desta narrativa, como um "resumo", demonstram essa visada.

Foi com base neste princípio que, no capítulo anterior deste trabalho, interpretamos a percepção de linguagem como prática da narradora do *Relato...*: nos excertos 44 e 45 novamente vemos esta percepção, ao enunciar, ela própria enquanto "sujeito que fala", que uma narração pode estar repleta de "cenas e diálogos"; que uma narração é um construto.

Neste sentido – e tomando como pontos de observação não apenas os excertos 44 e 45, mas os excertos 46, 47 e 48 – podemos constatar que a narradora apodera-se da fala de outros personagens, localizando tais fragmentos discursivos em seu texto de modo que também estes personagens parecem revelar, na prática de sua enunciação, uma percepção da linguagem como prática. Hakim, tantos anos depois, ainda guarda na memória que a narração de Dorner foi com

"palavras medidas" (excerto 46). A dimensão ilocutória da narração de Dorner ainda lhe é significativa (porque pouco reveladora), embora ele próprio já tivesse desvendado o mistério em torno da morte de Emir. Dorner também, tantos anos depois da conversa com o pai da família-núcleo da obra, ainda guarda na memória o efeito ilocutório – actancial, portanto – da narração que ouviu.

Chama nossa atenção, portanto, a narradora ter posicionado segmentos metadiscursivos presentes na narração (que contém alguma percepção da natureza prática da linguagem) desses personagens de sorte que eles tenham um efeito de articulação de narrativas na montagem de seu próprio texto. No *Relato...*, a fala de Hakim e Dorner, tomados como "speaking person", é cuidadosamente inserida no texto a partir de um trabalho da narradora de entender seu valor metadiscursivo no contexto em que foram enunciadas e no contexto que ela própria cria. Trabalho este, portanto, que não se resume em "apenas trazer" a fala do outro para o texto, mas, mais do que isso, em aproveitar a maneira como estas "speaking person" avaliam (categorizando ou não) as experiências discursivas, as práticas de linguagem, que vivenciaram/experienciaram.

Não apenas a narradora se mostra como uma "speaking person" no *Relato...*, seja quando detalha que os capítulos de seu texto serão repletos de "cenas e diálogos", seja ao reaproveitar os expedientes de natureza metadiscursiva categorial presente na fala de outros "sujeitos que falam" para operá-los na montagem do texto que ela produz⁵⁴.

Estes expedientes de natureza mais categorial, em especial, revelam que o metadiscorso se manifesta frequentemente nas formas como os sujeitos qualificam e avaliam suas próprias interações, sendo assaz presentes em suas práticas de comunicação oral. Observamo-los na obra

⁵⁴ Bakhtin (2004c, p. 335) explica que não se deve associar a "speaking person" apenas aos personagens de uma obra literária. Outras formas de realização de uma "speaking person" no romance podem ser o próprio narrador; ou pode ser a própria incorporação realizada pelo narrador, ou pelo autor, de diferentes gêneros discursivos no interior do próprio romance – embora a interação entre dois personagens seja tida por ele como a manifestação mais proeminente desta categoria analítica.

em tela manifestações deste tipo pela narradora. Observamo-los também no discurso de Hakim – e isso será novamente no *Relato...* trabalhado na/para estruturação da conversação como uma unidade do texto.

Voltemos uma vez mais a Bakhtin (2004c). O autor (*op. cit.*, p. 297) é categórico em afirmar que o romance é o gênero discursivo que encena conversações entre sujeitos do mundo comum, e que o encontro é o cronotopo por excelência da vida ordinária. Logo, se o romance é um gênero de prática em que o "sujeito que fala" fala de seus conflitos, desafios interiores ou de sua realidade social, pode-se inferir que a presença constante da categoria analítica do "sujeito que fala", em interações cujo objetivo é a exposição de algum segredo/intimidade, seria um fator revelador da reflexividade da construção narrativa do *Relato...* sobre o próprio gênero romance como construto formal que dialoga com as práticas comunicativas da vida ordinária. Observa Bakhtin (*op. cit.*) que, diferentemente da narrativa épica, repleta de lições pelo exemplo do herói épico, o romance fala da incompletude de um aprendizado que se dá na prática da vida. E esse "sujeito que fala" – tanto do romance quanto do dia a dia – é livre para falar sobre o que ele vive nesse mundo social problemático e incompleto; é livre para comentar a relação da linguagem com esse mundo; é livre para atentar-se a como os demais sujeitos se engajam na fala, na escrita e em outros meios (tal como pudemos observar nos excertos 46 e 47 acima).

Quando Hakim assume a responsabilidade narrativa do **capítulo segundo** ele se mostra como um narrador cujo discurso é, com efeito, um relato de relatos. Ele e a sobrinha se encontram reservadamente, evitando a possibilidade de mais interlocutores fazerem parte da interação. Um dos tópicos abordados em sua narrativa é aquisição do relógio negro por Emilie. Sua mãe, segundo Hakim, era evasiva em falar de si. Quem realmente lhe revelou como se deu o processo da aquisição foi Hindié Conceição:

Excerto 49 (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 33)

“Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes, desde sempre (...).

Anos depois, ao **arrancar algumas palavras** de Hindié Conceição é que a coisa ficou mais ou menos clara. Ela me contou uma passagem obscura da vida de Emilie. Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuraram-se em busca de uma terra que seria o Amazonas. Emilie não suportou a separação dos pais.

No excerto 49 acima observamos que Hakim reconta à sobrinha a história que Hindié lhe contara sobre a fixação de Emilie por seu grande relógio negro, história que remonta à imigração de Emilie e sua família do Líbano ao Brasil. Em cinza no excerto, observamos uma predicação metadiscursiva construída por Hakim, “arrancar algumas palavras”, para qualificar como teria sido sua interação com Hindié. Note-se que esta expressão possui cunho um tanto cristalizado. Refere-se à interação que tiveram por meio de uma fórmula avaliativa, a saber, de que os conteúdos dessa interação não foram espontaneamente expressos. Entedemo-la como uma predicação metadiscursiva avaliativa e catafórica, pois ato contínuo à sua enunciação, a narração de Hindié ouvida por Hakim (e por ele recontada) será o tópico a ser desenvolvido. Nos excertos 50 e 51 a seguir constatamos como ele reconta toda a narrativa de Hindié por meio do recurso do discurso indireto:

Excerto 50 (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 33; 34)

[p. 33] Ela me contou uma passagem obscura da vida de Emilie. Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuraram-se em busca de uma terra que seria o Amazonas. Emilie não suportou a separação dos pais.

Na manhã da despedida, em Beirute, ela se desgarrou dos irmãos e confinou-se no convento de Ebrin, do qual sua mãe já lhe havia falado. Os irmãos andaram por todo o Monte Líbano à sua procura e, ao fim de duas semanas, escutaram um rumor de que a filha de Fadel ingressara no noviciado de Ebrin. Foi Emir quem armou o maior escândalo ao saber que sua irmã aspirava à vida do claustro (...) [p. 34] sacou do bolso um revólver e encostou o cano nas têmporas ameaçando suicidar-se caso ela não abandonasse o convento (...)

Foi um golpe terrível na vida de Emilie.

No convento em Ebrin, Emilie teria visto um relógio na sala da Madre Superiora, Virginie

Boulad, e teria se encantado com o mesmo:

Excerto 51 (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 34)

Ao entrar pela primeira vez nesse aposento [a sala de Virginie Boulad], exatamente ao meio dia, Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas, antes mesmo de ouvir a voz da religiosa. **Hindié Conceição me repetiu várias vezes** que a amiga cerrava os olhos ao evocar aquele momento diáfano da sua vida.

Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo (...). Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio onde ela polia os anjos de pedra (...).

Observe-se no excerto 51 acima como Hakim elabora um segundo comentário metadiscursivo (o primeiro está destacado no excerto 49) a respeito de sua interação com Hindié, comentário no qual ele glosa sobre a atitude enunciativa de sua interlocutora. Se no primeiro comentário metadiscursivo ele glosava sobre a interação qualificando-a como uma espécie de operação de difícil obtenção de informações, por meio deste segundo expediente – que nos remete à própria cena enunciativa entre ele e a interlocutora – ele indiretamente nos leva a perceber uma mudança na dinâmica desta interação. A atitude de Hindié de repetir um aspecto da história é indicativa do envolvimento dela com aquilo que narra. E ação de Hakim de perceber este movimento e de comentá-lo é uma atitude reflexiva deste ator no curso de sua prática comunicativa com a sobrinha.

A percepção metadiscursiva de Hakim não para por aí. Vejamos como ele conclui a narração que ouvira de Hindié sobre essa passagem da vida de Emilie:

Excerto 52 (HATOUM, 1989, Cap. 2, p. 35)

Ela [Emilie] interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico.

Isso foi tudo o que Hindié me contou a respeito do relógio e da permanência de minha mãe no convento de Ebrin, há mais de meio século. Sem largar o cabo do narguilé, abanando-se com um leque descomunal feito de frios

trançados e enfeitados com penas de pássaros, ela só parava de matraquear para tomar fôlego e enxugar o suor do rosto com a ponta da saia (...) e seguia sua voz sem pestanejar, e quase sem chances de intrometer-me no fio sinuoso da conversa de que só ela participava. Na verdade, estava premedida por uma vontade tão grande de falar, que num minuto de monólogo era capaz de mesclar o mau humor de ontem ao episódio ocorrido às vésperas de um natal remoto, quando ainda morávamos na Parisiense.

Nota-se no excerto 52 acima que Hakim se vale de expedientes metadiscursivos que (i) encapsulam toda a narrativa que contou (“isso foi tudo o que Hindié me contou”) e (ii) referem-se à cena enunciativa de sua interação com Hindié, avaliando, nela, em especial, a ação de Hindié de narrar (“ela só parava de matraquear”, “fio sinuoso da conversa de que só ela participava”). Constatamos novamente que atitude reflexivo-prática de Hakim (pois reflete sobre uma narração ao mesmo tempo em que a articula a uma outra), manifesta no/pelo metadiscursivo, é mais voltada para o aspecto interacional da forma como Hindié, segundo ele, narra, do que sobre sua narrativa *per se*. No primeiro segmento metadiscursivo “isso foi tudo o que Hindié me contou”, o emprego de um encapsulador genérico segundo a fórmula Pron + “tudo” + Mod [Oração Relativa] – e o próprio verbo “contar” – não demonstra o mesmo teor avaliativo presente numa predicação metadiscursiva como “ela só parava de matraquear” e do comentário “fio sinuoso da conversa de que só ela participava”. Como se pode observar, Hakim encapsula metadiscursivamente, de forma um tanto “neutra”, a narrativa que reconta, mas sempre explicita sob um viés avaliativo a montagem de sua interação com Hindié. Isto é, desta interação são destacados aspectos de sua engrenagem enquanto prática comunicativa. É por causa destes comentários metadiscursivos que conseguimos perceber uma mudança de atitude de Hindié acerca do que narra, porque Hakim a transmite a nós leitores.

Ora, se é constitutivo às práticas comunicativas, como visto com Hanks (1996), a auto-reflexividade – e se o metadiscorso é, de fato, a textualização dessa reflexividade –, vemos que nestes fragmentos do **capítulo segundo** do *Relato...* o metadiscorso está, com efeito, a serviço

dessa reflexividade prática, e a serviço da composição do texto da obra. Pois estes recursos de metadiscurso acabam por delimitar uma conversação rememorada como unidade de composição de uma outra, que está em curso, de cuja montagem o sujeito vai dando indícios à proporção que narra.

O que observamos na sequência dos excertos acima é que não é operada a reconstrução de conversações face-a-face que abrangem a disputa de turnos de fala, ou a intercalação destes entre os interactantes, tão recorrentes em conversações ordinárias – e passíveis de serem reconstruídas como tal em obras literárias. Ao leitor do *Relato...*, ao contrário, vai sendo oferecida uma narração de um “sujeito que fala” que narra para um outro; outro este que é representado como figura um tanto silente, que contribui para a produção de sentidos assumindo, no passado distante, o papel de um ouvinte atento a esta narração; e no presente próximo ao tempo de escrita da obra, como um sujeito que insere aquela prática narrativa (com um olhar avaliativo, ressalte-se) no interior de sua própria.

Se a confissão de Hindié a Hakim de um episódio tão nebuloso da vida de Emilie ganha forma de discurso indireto – e que está encaixada, via procedimentos metadiscursivos, à narração de Hakim à sobrinha –, observamos por parte da narradora personagem o uso do discurso direto para trabalhar a narração daqueles com quem ela interage. Diferentemente de Hakim, optar por apresentar diretamente a narração de seu interlocutor, tal como ela o faz, constitui uma estratégia metadiscursiva de textualização: mostrar o discurso do outro “tal como” ele é/foi em sua realização na prática e como, em sua configuração própria, ele passa a ser incorporado a um outro texto que está sendo produzido.

Assim é representada a “conversa” de despedida entre a narradora-personagem e sua tia, Samara Délia, quando aquela está prestes a ir morar no sul (**capítulo primeiro** do *Relato...*). Observaremos como essa conversa na verdade é recortada e editada pela narradora ao ser

redistribuída ao longo de seu texto, da página 14 à página 20 da obra. Sua entrada no fio discursivo se dá pela rememoração de uma palavra, ou uma expressão, da interlocutora. É a memória que é “puxada” pela palavra para invadir a consciência do ato presente de narração: em que o movimento de busca de um fio do relato do outro se dará por meio de um expediente de natureza metadiscursiva.

Observamos no excerto 53 abaixo que o desenvolvimento do tópico da surpresa causada pela suposta alfabetização inusitada de Soraya Ângela é interrompido para a inserção da “conversa” entre a narradora e sua tia Samara. A citação é longa, mas é imprescindível que seja assim:

Excerto 53 (HATOUM, 1989, Cap. 1, pp. 13; 14)

[p. 13](...) Anastácia Socorro entrou correndo na copa, gritando “a menina já é letrada” e quase todos acorreram ao quintal (...) Emilie chegou depois, e todos se afastaram para que ela visse Soraya Ângela sentada entre os tajás brancos e com um giz [p. 14] vermelho à mão esquerda rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome tão familiar:

– Foi o melhor presente de natal – exclamou Emilie, após soletrar seu próprio nome, com os olhos fixos na carapaça do quelônio. Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro.

Muitos anos depois da morte da filha, numa conversa que tivemos antes de eu deixar Manaus, tia Samara me disse que se arrependeu de ter sido feliz naquele instante.

– Ainda era ingênua – desabafou ela. – Pensava que meus irmãos haviam me perdoado por ter tido uma filha, mas tudo não passou de uma encenação para conquistar a simpatia de minha mãe; Emilie pensou que eles tivessem quebrado o gelo comigo, mas só me cumprimentavam na frente dela; disse isso a minha mãe e sabes o que me respondeu? Tua filha nasceu surda e muda e tu estás ficando insensível; teus irmãos te adoram, às vezes são incompreensíveis contigo porque ainda são meninos: a adolescência é a idade da rebeldia.

– Sim, eram adolescentes e cínicos – continuou tia Samara. – No dia em que minha filha faleceu tiveram a audácia de encomendar flores de organdi suíço à Madame Verdade. Acho que pressentiam a morte de Sorainha porque logo depois do acidente a cabecinha esfacelada estava coberta de flores de tecido. Nunca me senti tão humilhada. Passaram seis anos sem falar comigo, sem fazer um mimo na menina, e de repente enfeitam sua cabeça sem vida com flores que valem uma fortuna!

Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz.

A configuração textual-discursiva do excerto 53 acima aponta-nos com clareza o (i) uso do discurso direto como forma de representação e estruturação da interação entre as duas

personagens e o emprego (ii) de verbos predadores da atividade linguageira predicando as ações daquela que detem o turno de fala [sublinhados].

Com efeito, o emprego de verbos que descrevem a ação de linguagem por um terceiro é assaz fundamental a toda representação do discurso alheio. O que chama nossa atenção, diferenciando este diálogo entre narradora e Samara daquele narrado por Hakim, entre ele e Hindié Conceição, é o emprego da descrição nominal indefinida metadiscursiva “uma conversa que...” (que pode ser descrita pela estrutura Det + N + Mod [Oração Relativa]) e a extensão da representação em discurso direto da narrativa de Samara. Como estão correlacionados estes fenômenos linguístico-discursivos?

Nossa leitura é a de que a expressão metadiscursiva atua como um segmento textual que anuncia o que virá a seguir no curso do texto: a própria conversa, que, ato contínuo, integra a escrita. Em nossa percepção, é possível postular, tendo em vista a reflexividade da narradora sobre seu fazer textual, que a narradora parece buscar reviver uma vez mais sua própria interação com Samara, destacando a narração dela, quando introduz metadiscursivamente a fala de Samara e a expõe segundo como ela teria sido. É como se, reproduzindo a mesmas estruturas linguísticas, as mesmas palavras ditas por outra pessoa naquela ocasião, a narradora voltasse ao passado pela via da linguagem, apresentando aquela prática comunicativa a seu leitor como se estivesse em andamento (cf. PRETI, 2004, p. 23), mas que ele sabe ser reificada e tomada como unidade de uma escrita presente. Repare-se que a retomada do discurso da própria narradora no texto vem por meio do recurso metadiscursivo, de acentuado caráter interacional, “não sei se tu te lembrás”. Ele articula a narração de Samara à da narradora, que volta a entrar em destaque.

Esse padrão de estruturação desta prática comunicativa se repete ao longo do **capítulo primeiro** do *Relato*.... A cada vez que a narradora retoma o tópico Soraya Ângela, e, mais especificamente, fatos ou episódios que não o de seu convívio com Soraya em casa, ela remonta

necessariamente ao discurso de Samara Délia (mãe da menina Soraya). Essa informação não é trivial na obra. Pois a narradora tem, *de per si*, mais forte em sua memória o dia da morte da menina Soraya e/ou elementos que fizeram parte da fatalidade (a boneca de Samara; as cores do vestido de Emilie [ver excerto 34 neste capítulo]).

No excerto 54 abaixo constatamos procedimento semelhante ao do excerto 53 acima:

Excerto 54 (HATOUM, 1989, Cap. 1, p. 16)

Foram dias de exaltação, de descobertas. Soraya, que parecia uma sonâmbula assustada, começou a abstrair; desenhava formas estranhas, geralmente sinuosas, na superfície de pano que cobria a mesa da sala; reproduzia formas idênticas nas paredes, nos mosaicos rugosos que circundavam a fonte, e na carapaça de Sálua onde o nome de Emilie ainda não se apagara. Tia Samara, numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e os pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstrai-las do mundo.

– Quando a vi assim, tão compenetrada, dei meia volta, andando na ponta dos pés, para não distraí-la. Foi a primeira e única vez, depois de cinco anos, que esqueci a surdez de Soraya –, confidenciou com uma voz amargurada que podia exprimir também a agonia de Emilie.

Sempre estranhei o silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido. Eu, pasmada, olhando para a rua (...). Procurava Soraya ao meu redor.

Isto é, observamos novamente um segmento metadiscursivo que qualifica uma forma de atuar, na interação, de Samara (“poucas alusões à filha”). Repare-se assim que mediante a expressão metadiscursiva “poucas alusões à filha”, a narradora foca na ação locutória de sua interlocutora. Se a rememoração acerca de Soraya promovida pela narradora também se dá pela rememoração do discurso de um terceiro (Samara), ela vai compondo seu discurso a partir da retomada (sempre avaliativa) do discurso desse terceiro enquanto prática, focando nas ações de linguagem que a interlocutora tinha (ela fazia “alusões” ou “confidenciou” [sublinhado]).

Como se pode observar, constatamos no *Relato...* a reconstrução de conversações face-a-face que não abrange a disputa de turnos de fala, ou a intercalação destes entre os interactantes, tão recorrentes em conversações ordinárias – e passíveis de serem reconstruídas como tal em obras literárias. Ao leitor do *Relato...*, ao contrário, é oferecido recorrentemente um “sujeito que

fala” [speaking person] para um outro que é representado como figura um tanto silente, que combrui para a produção de sentidos assumindo o papel de um ouvinte atento a uma narração.

Essa busca de “relatos de relatos” não está isenta de ser “full of transmissions of other people's words” – para retomarmos as palavras de Bakhtin (2004c). Assim, por um lado, como visto, a maneira como Hakim se refere à conversação como uma prática de linguagem permite-nos entrever suas formas de categorização, avaliação e rotulação cunho metadiscursivo. A narradora-personagem também. Ao longo de todo o *Relato...*, suas diferentes descrições nominais e predicções de natureza meta sobre a conversação, ao serem enunciados, nos permitem perceber sua percepção que, de maneira mais ou menos reflexiva, nos dá a visão de que ela concebe a realização da língua como prática comunicativa.

Considerações finais

É chegado o momento de avaliarmos o percurso desenvolvido neste trabalho e de o concluirmos com algumas reflexões acerca da proposta de leitura por nós defendida.

Ao longo de nossa pesquisa nosso esforço foi o de, partindo sempre de fragmentos textuais da obra em tela, desenvolver as reflexões teóricas necessárias para argumentarmos que há no *Relato de um certo oriente* uma correlação direta entre uma concepção de linguagem como prática, que entende a língua como uma miríade de gêneros de práticas comunicativas, e o desenvolvimento da escrita da obra. E que essa concepção de linguagem tem como um de seus fundamentos conceber o sujeito social como um agente estrategista da produção textual, que é capaz de, no curso da atividade interacional em que se encontra, tomar um certo distanciamento da interação e analisá-la, comentar sobre seu desenvolvimento (podendo quiçá interferir nele ou não), refletir, enfim, de forma mais ou menos controlada acerca do que faz com e na língua(gem). Defendemos que os expedientes metadiscursivos, enquanto “formas de gestão da produção verbal desencadeadas pelo locutor no processamento formulativo do texto” (RISSO, 1999, p. 204) e que realizam a introjeção da instância da enunciação na estrutura dos enunciados textuais, são os mecanismos de textualização desta reflexividade, atuando na articulação e categorização de práticas comunicativas no interior da obra.

A pesquisa permitiu-nos constatar que a relação entre linguagem e reflexividade (manifesta no metadiscurso) no *Relato...* se concretiza em diferentes instâncias do processo de sua produção textual. Com base em nossas análises ao longo dos capítulos deste trabalho, pudemos depreender que essa reflexividade tendeu a demonstrar um teor mais controlado ao

nível mais “macro” de elaboração do texto, bem como em predicções – que textualmente se configuravam em longos segmentos textuais – que tratam mais explicitamente, mais diretamente, do processo de escrita da obra. Por outro lado, à proporção que desenvolvemos análises de expedientes metadiscursivos (em nosso último capítulo) assaz recorrentes nas práticas comunicativas representadas na obra, observamos que estes expedientes, em alguns casos, parecem ser, senão inalienáveis, praticamente incorporados à própria prática em questão. São, por assim dizer, de uma reflexividade calculada, com efeito, mas assaz atrelada à dinâmica da prática comunicativa em cuja construção atuam.

A questão fundamental do trabalho então – quais são os recursos metadiscursivos que revelam, na materialidade linguística do texto, a visada de linguagem como prática promovendo a articulação e categorização de práticas comunicativas ao longo de seu desenvolvimento, de sorte que sua escritura possa ser concebida como uma prática? –, para ser respondida, precisou contemplar o *Relato...* tanto ao nível de seu acabamento interno, isto é, na organização de sua voz narrativa; na identificação dos cronotopos narrativos ao longo de cada capítulo da obra; no trabalho de categorização e articulação de práticas comunicativas em seu interior, atuando assim na composição interna de seus capítulos; quanto ao nível da obra como um todo: na organização de seus capítulos em uma arquitetura textual que revelasse o lado mais meticuloso, mais controlado da reflexividade que preside a obra; arquitetura cujas vigas são os **capítulos primeiro, sexto e oitavo** do livro, tal como por nós postulado.

Foram estes os dois caminhos que decidimos trilhar: analisar (i) o acabamento da obra como um todo; analisar (ii) o acabamento em seu interior. Optamos por iniciar nossa pesquisa pela opção do nível da obra como um todo.

Nosso percurso foi, num primeiro momento, o de realizar uma análise de como os cronotopos internos à obra vão se sucedendo, e de como são ancorados – seja pela citação de suas

circunstâncias espaço-temporais, seja pelo foco na ação desenvolvida pelo sujeito que lembra, o narrar. Realizar uma leitura que visse na montagem da arquitetura da obra um trabalho calculado. Essa proposta de leitura não teve outro objetivo senão o de lidar de antemão com a faceta mais explícita da reflexividade de que a feitura da obra está imbuída.

Com efeito, o que se pôde observar foi um sujeito da produção textual, a narradora do *Relato...*, como um franco sujeito estrategista: que 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. A constatação de um *détournement* na sequência de narrativas (como mostra a figura 4, em nosso primeiro capítulo), quando os cronotopos narrativos que se desenvolviam até o capítulo quarto da obra são retomados como num movimento especular até alcançarem novamente o cronotopo da interação dela com o irmão, nos dá mostras de que o *Relato...* não é uma obra que pretende representar "a" memória. Antes, trata-se de uma obra que encena a narração de memórias, narração esta que não pode ser desvinculada de uma situação concreta de interação: a troca epistolar entre os irmãos. Em outras palavras, o discurso memorialístico que o *Relato...* se propõe a representar é o discurso de uma memória voluntária, acionada no interior de um projeto de dizer, de uma realização textual voltada unicamente para esta situação concreta. Isto nos levou a crer que, ao determo-nos no trabalho calculado de montagem da arquitetura do texto, inevitavelmente tornou-se necessário discutir o controle do fluxo das memórias envolvidas e a arregimentação de tantos discursos sob uma única voz narrativa – ponto tido por autores como Santiago (1989), Süsskind (1989) e Hardman (2007) como “problemático”, posição da qual discordamos. Entendemos a escolha pela narradora de sua própria voz como solução condizente com o controle ativo do fluxo de memórias no texto.

Destacam-se no **capítulo oitavo** da obra, conforme assinalado na pesquisa, segmentos

textuais metadiscursivos de maior extensão⁵⁵ – se comparados aos constatados a outros presentes nestes capítulos, e nos demais – reveladores de uma reflexividade que pensa a estrutura da obra como um todo, não escamoteando uma reflexão metagenérica sobre a função do texto que se escreve, bem como reflexões sobre o enquadramento interacional entre os irmãos para o desenvolvimento deste texto. Afinal, quando a narradora afirma abertamente ao irmão que para juntar fragmentos de memórias alheias era preciso gravá-las e transcrevê-las, mas que se sentiu “incapaz de ordenar coisa com coisa” (p. 165); quando afirma que seu texto seria uma “carta que seria a compilação abreviada de uma vida” (p. 166); ou ainda, quando em momento anterior, ela diz que não saberia dizer se seu relato era “conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou fórmula literária” (p. 163), ela opera reflexões metadiscursivas que acusam a tomada de uma certa distância daquilo que realiza. De fato, uma das “funções” do pensar do sujeito acerca de seu fazer textual é evidenciar os objetivos deste fazer. No caso destes fragmentos metadiscursivos aludidos, esse pensar mostra os focos (e os caminhos a serem seguidos) que o sujeito adota para levar a cabo sua produção textual.

A questão é que esse mesmo pensar pode também revelar algumas contradições ou imprecisões que ele, o pensar, e o fazer dele decorrente, encerram. Foi a partir deste momento então que nos propusemos a problematizar que uma percepção de língua como prática comunicativa – que, segundo informa Hanks (2008, p. 205), não é algo que os sujeitos fazem entendido em separado daquilo que fazem ou pensam que fazem – não necessariamente aparta uma perspectiva reflexiva de visada mais controlada sobre o fazer linguístico daqueles usos reflexivos que parecem ser, senão constitutivos, assaz atrelados a determinadas práticas comunicativas, no caso da obra em questão, a epístola pessoal rememorativa e a conversação face-a-face. É assim que entendemos a complexidade narrativa do *Relato de um certo oriente*. E

⁵⁵ Como visto nos excertos A e B de nosso primeiro capítulo.

foi com base nesta percepção que elaboramos nosso capítulo teórico (capítulo segundo) e procedemos às análises (capítulo terceiro do trabalho).

Primeiramente, ativemo-nos a argumentar que o **capítulo oitavo** do *Relato...* foi concebido para realizar não tão somente o “fechamento” do enredo da história, mas o próprio narrar o livro, que se assume como um trabalho, um labor com a linguagem. Em nossa avaliação a função deste capítulo da obra é localizar as manifestações metadiscursivas em que a narradora-personagem tematiza aberta e mais detidamente o processo de escrita – em dois momentos distintos: numa clínica de repouso e durante sua estadia em Manaus – daquela que seria/será sua *grande narrativa* sobre a família libanesa ao irmão.

Nosso intuito foi o de explanar a natureza das explicações fornecidas pela narradora acerca de seu fazer textual nestes dois momentos distintos. Foi com base nesta percepção (que, no entanto, precisava ser construída segundo uma costura entre dado e teoria) que nosso capítulo segundo objetivou debater, num primeiro momento, as noções de reflexividade e de prática, com base na relação entre uso linguístico e práticas sociais em que o sujeito toma parte. O estudo do *Relato...* nos permitiu interpretar, neste aspecto, que o mesmo sujeito social, situado num mesmo espaço social (no caso, a clínica de repouso), revela variação de manifestações de reflexividade sobre seu fazer textual pressupostas nas diferentes interações de que participa. A percepção da linguagem pelo sujeito está fortemente imbricada aos processos e tramas sociais em que ele se vê envolvido.

A incerteza da narradora, de quando internada na clínica, sobre enviar ou não um relato ao irmão, e enformar este relato segundo um gênero discursivo, tão diferente de como ela agiu quando definitivamente enviou-lhe uma carta, interpretamo-la como uma manifestação viva de que no *Relato...* é marcada a relação entre espaço social da produção textual e a reflexividade presente neste processo. A reflexividade da/na produção textual, na verdade, mesmo imbuída de

um caráter controlado, permite-nos entrever que o ator social não consegue explicar com precisão suas ações, embora nunca deixe de perceber o funcionamento da linguagem como um procedimento de/para ação. A partir da análise de manifestações metadiscursivas como “pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que, rasguei o original” (p. 163)⁵⁶ demo-nos conta de que sua reflexividade, as explicações que a irmã fornece ao irmão acerca do processo de composição de seu relato, possuem ligação com a própria estadia da personagem na clínica de repouso. É da natureza das práticas comunicativas o desenvolvimento de algum aprendizado sobre a própria comunicação por parte do sujeito; um aprendizado de como proceder, na prática, para interpretar e combinar silêncios, gestos e recursos linguísticos com o contexto da produção discursiva em questão.

Com base então na teoria da prática comunicativa de Hanks (1996), e articulando-a ao conceito de metadiscurso de Risso & Jubran (1999), Risso (1999) e Koch (2004), congregamos recursos teórico-analíticos para compreendermos as manifestações metadiscursivas por nós selecionadas ao *Relato...* como procedimentos de textualização da reflexividade, podendo funcionar a nível ideacional ou a nível interacional do processo de produção textual da obra.

Esperamos, sinceramente, que a pesquisa tenha conseguido revelar que a articulação dos estudos da metadiscursividade, da linguística textual, de um lado, e do conceito de prática comunicativa, advindo da linguística antropológica, de outro, tenha sido profícua. Um texto, para ser compreendido como prática comunicativa, deve ser compreendido como atualização contextualmente situada de um gênero discursivo, cujos aspectos interacionais de sua construção são inalienáveis à sua constituição enquanto processo comunicativo. Se se pode afirmar como uma das contribuições centrais da teoria da prática comunicativa para este trabalho a concepção de que o fenômeno textual não deve ser pensado à parte do mundo social a que está incorporado,

⁵⁶ Excerto 20, capítulo segundo desta pesquisa.

nem tampouco à parte das ideias que os atores constróem sobre este mundo e sobre a própria linguagem, dos estudos textual-interativos a contribuição central reside em propor que essa(s) formulação(ões) são elementos fundamentais da estruturação textual e de indiciamento do posicionamento enunciativo do sujeito.

Assim, e finalmente, assente nestas percepções, procedemos à análise dos recursos metadiscursivos no interior do *Relato...* atinentes à carta pessoal e à conversação face-a-face, práticas comunicativas que compreendemos como basilares à obra.

A pesquisa confirmou a constatação de Risso & Jubran (1998, p. 232) de que em virtude da possibilidade infinita de diversificação dos mecanismos indicadores de metadiscursividade, uma “listagem” dos mesmos seria bastante extensa e complexa, quiçá impossível, dificultando a criação de classes de categorias das unidades metadiscursivas. Nossa atenção se voltou, com efeito, portanto, para segmentos textuais metadiscursivos mais recorrentes nas práticas comunicativas selecionadas para análise.

Da carta pessoal de forte teor memorialístico, por exemplo (**capítulo primeiro** do *Relato...*), pudemos constatar que o metadiscurso se concretiza em manifestações enunciativas de teor epistêmico por parte do sujeito (a narradora da obra) que se posiciona na função do agente que lembra para um outro, agente que narra, portanto. Ao longo de sua rememoração acerca da morte de Soraya Ângela, a narradora vale-se de expressões como “lembro que”, “não sei se tu te lembras” típicas do lembrar quando concebido como prática social. Matizado como prática social, o significado do verbo lembrar é trazer à memória (própria ou de outrem). É necessariamente fazer o passado invadir o presente por meio de uma interação pela linguagem, atividade intersubjetiva que visa a uma comunhão. Neste sentido, estas expressões presentes no discurso da narradora são metadiscursivas porque instanciam enunciativamente uma atitude reflexiva de chamar à memória (própria e do irmão) o passado. O caso de “não sei se tu te

lembras” é mais específico ainda: de função fortemente interacional, opera uma espécie de checagem da memória de seu interlocutor.

Mas a memória daquele que narra não é sempre segura, e a expressão metadiscursiva “parece que”, também de valor epistêmico, traz à interação escrita entre a irmã-narradora e seu irmão um outro movimento reflexivo, menos assertivo, e mais modalizador. “Parece que” indica uma relativização do grau de certeza do sujeito sobre a veracidade ou precisão do que narra. O que concluímos do uso destes expedientes metadiscursivos é que atuam de forma conjugada para a construção do sentido de uma ação memorialística cuja reflexividade se anuncia na prática, no ato de narrar na epístola.

Vimos também que recursos metadiscursivos de referenciação de atividade linguageira dos interlocutores mostraram-se patentes não apenas no **capítulo primeiro**, mas nos capítulos **sexto** e **oitavo** do *Relato*..... Isto é, os capítulos que atribuem à obra configuração epistolar. Defendemos que a carta pessoal não raro não se resume a apenas um artefato textual. O gênero se concretiza pela possibilidade de mais um texto, podendo em larga medida caracterizar-se mais como uma série, o que configura a interação, a troca. Donde constatamos que aí viceja a metadiscursividade que sinaliza a carta pessoal como um processo dinâmico, dotado de uma temporalidade própria. Este aspecto será trabalhado no *Relato*... como recurso de composição textual. Expressões como “na tua resposta...”, “em duas ou três cartas”, “numa das cartas que enviaste, escreveste algo assim”, “pensava no que me dizias”⁵⁷ – todos eles seguidos pela apresentação do texto do outro via discurso direto – “costuram” as memórias de cada interlocutor ao texto central, contribuindo para a progressão textual da obra. Enquanto, no contexto epistolar interacional, o segmento “na tua resposta” se caracteriza como uma rotulação metadiscursiva, denotando a ação textual do interlocutor como um ato ilocucionário (“resposta”), as expressões

⁵⁷ Estes recursos estão presentes nos excertos 36 e 38 de nossa pesquisa.

“em duas ou três cartas” e “numa das cartas” sinalizam a possibilidade de, no curso da troca epistolar, os sujeitos fazerem referência ao próprio gênero discursivo em questão. E de fato o fazem na obra. E evidenciam, em especial em razão do uso de verbo referenciador de atividade discursiva (“pensava no que me dizias”), o lembrar conjunto construído na interação epistolar. A irmã também precisa dos conhecimentos e da memória do irmão caçula para fazer progredir o texto que se propôs fazer. Novamente, a metadiscursividade se manifesta sob diferentes roupagens. Constatamos, por exemplo, o uso de glosas metadiscursivas como “tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira” (excerto 40), de valor qualificativo descritivo, levando-nos a entender que num processo de produção textual enquanto prática os sujeitos avaliam a natureza da produção discursiva de seu interlocutor, e incorporam fragmentos textuais desta produção na composição de seu próprio texto.

Finalmente, a categorização de conversações face-a-face no interior do *Relato...* por meio da metadiscursividade nos leva uma vez mais a perceber que a produção textual que é a obra, seja quando expressa-se como trabalho de escrita (elaborado pela narradora-personagem), seja quando representa o discurso oral (a narração feita por tio Hakim a ela de sua “conversa” com Hindié Conceição), encontra no metadiscurso um recurso forte de estruturação textual.

No *Relato...* “encontros” e “conversas” se configuram como unidades narrativas em que um sujeito procura o outro para querer indagar-lhe algo íntimo, ou para despedir-se – o que acaba por gerar um diálogo de natureza confessional, bem como memorialístico. O que pudemos constatar foi que as “conversas” não são representadas discursivamente por diálogos de turno e tomada de turno sequenciados. São representadas como interações em que um interactante na verdade narra algo ao outro, fazendo-o por um período de tempo de narração que será representado no trabalho final de escrita como englobando toda a temporalidade da própria interação.

Neste sentido, a categoria analítica bakhtiniana do “sujeito que fala” foi-nos imprescindível para pensarmos que a escrita da obra incorpora o caráter prático que a conversação face-a-face demonstra justamente por tratar-se de uma prática comunicativa repleta de metadiscursividade referenciadora de sua dinâmica. Assim, se por um lado, representados como “encaixados na narrativa, constituindo um elemento da composição textual como outros” (cf. KERBRAT-ORECCHIONI, 2005, pp. 315-316), as “conversas”, as “cenas e diálogos”, os “encontros” revelam por parte de quem assim categoriza uma interação a reflexividade de um sujeito que se ocupa de pensar a obra como um todo; por outro lado, revela que as referências ao discurso, a falas, a narrações que da vida ordinária são lugares possivelmente reveladores da reflexividade da construção narrativa do *Relato...* sobre o próprio gênero romance como obra que dialoga com as práticas comunicativas da vida ordinária.

A pesquisa permitiu-nos constatar que, da parte da narradora, essa categorização é voltada para como articular tais unidades narrativas à narrativa que se constitui como realização de seu projeto de escrever. A repetição de uma mesma descrição nominal metadiscursiva, “cenas e diálogos”, pela narradora da obra, precedendo capítulos em que o falante-narrador e ouvinte estão em contato direto (**capítulos segundo e sétimo**) no *Relato...* enfatiza para o leitor a instauração de um movimento prospectivo a ser promovido no texto, que faz referência à sua própria construção. Elas apontam para um movimento de atenção do sujeito da produção textual para as unidades composicionais internas aos capítulos do texto que se lê, significando que são narrações orais convertidas unidades composicionais desta narrativa que ela escreve, e que se converterão na obra em unidades maiores, capítulos. Concluímos daí que sua natureza metadiscursiva confere-lhes, em nosso entendimento, uma função textual coesiva.

Assim, a pesquisa também apontou que, quando observamos as categorizações metadiscursivas elaboradas por Hakim ou pela própria narradora ao narrarem uma conversa que

tiveram com um terceiro, o *Relato...* encena um "sujeito que fala" – pertencente ao universo do romance e possivelmente ao da vida comum. E este sujeito é atento, quando participa de práticas narrativas, à forma como os demais sujeitos se engajam nas narrações que já promoveram, sejam elas faladas, sejam escritas – caracterização central da percepção de língua como prática comunicativa, segundo Hanks (2008, p.205). As análises da segunda parte de nosso último capítulo mostraram que a forma como Hakim se refere à conversação, a julgar por como a categoriza, avalia e rotula metadiscursivamente, guarda uma percepção da linguagem como prática. O mesmo se afirma sobre a narradora-personagem. Suas diferentes descrições nominais e predicções de natureza meta sobre a conversação, ao serem enunciados, nos permitem concluir que ela concebe, segundo uma reflexividade mais ou menos acurada, a realização da língua como prática comunicativa.

Para efeitos desta conclusão, tomemos o caso de Hakim. É ele um narrador de relatos e de relatos de relatos. Em sua categorização de conversações por expedientes metadiscursivos, as análises demonstraram ser expressivos da atitude reflexivo-prática de Hakim, enquanto narrador, de refletir sobre uma narração ao mesmo tempo em que a articula a uma outra, valendo-se de metadiscurso voltado para o aspecto interacional da forma como Hindié, segundo ele, narra (“isso foi tudo o que Hindié me contou”, “ela só parava de matraquear” e “fio sinuoso da conversa de que só ela participava” [excerto 52]). Ou então, quando o próprio Hakim vale-se de procedimentos metadiscursivos como “ao arrancar algumas palavras de Hindié” (excerto 49) ou “Hindié Conceição me repetiu várias vezes” (excerto 51), dentre outros, dando mostras de que uma narração oral não pode prescindir de expedientes de natureza metadiscursiva avaliativa e catafórica. Não pode prescindir de recursos de metadiscurso que centram a própria construção discursiva em uma dinâmica própria.

Este trabalho, enfim, resultou de uma proposta de leitura de uma obra literária a partir da

tentativa de articulação teórica de dois campos distintos. Esperamos com ele ter conseguido dar um primeiro passo de um percurso de reflexão teórica sobre a natureza da produção textual de sentidos – tarefa fundamental da linguística do texto – a partir de uma melhor compreensão do metadiscurso como um rico e dinâmico recurso inalienável a toda produção textual.

Referências bibliográficas

- BABCOCK, B. (1980). “Reflexivity: definitions and discriminations”. *Semiotica*, 30-1/2, pp. 1-14.
- BAKHTIN, M/VOLOSHINOV, M. (2000 [1929]) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, M. (2004a [1938]). “The chronotopes in the novel”. In: *The Dialogical imagination – for essays*. Austin: University of Austin Press.
- _____. (2004b). *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2004c). “Discourse in the novel”. In: *The Dialogical imagination – for essays*. Austin: University of Austin Press.
- BARROS, K. (1999) [Org.] *Produção textual: interação, processamento, variação*. Natal: Editora da UFRN.
- BARTON, D. & HALL, N. (2000). *Letter writing as social practice*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- BAUTIER, E. (1995). *Pratiques langagières, pratiques sociales. De la sociolinguistique à la sociologie du langage*. Paris: Editions L'Harmattan.
- BAZERMAN, C. (2000). “Letters and the social grounding of differentiated genres”. In: BARTON, D. & HALL, N. (Orgs.). *Letter writing as social practice*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- BENJAMIN, W. (1994 [1936]). “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BENTES, A.C. & MUSSALIM, F. (2004). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez.
- _____; KOCH, I.G; NOGUEIRA, C. (2003). “Gênero, mídia e recepção: sobre as narrativas televisivas e seus espectadores”. In: MORATO, E.; BENTES, A.C.; CUNHA-LIMA, M. (Org.). *Cadernos de Estudos Linguísticos – homenagem a Ingedore Koch*. Campinas, n° 44, Jan/Jun. pp. 265-282.

- BENVENISTE, E. (1988). *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes.
- BORILLO, A. (1985). “Discours ou metadiscours?”. *DRLAV*, 32, pp. 47-61.
- BOSI, E. (1999). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAIT, B. (2005). *Mikhail Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.
- CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. <http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores>. Acesso em 14/11/2009.
- CARNEIRO, F. (2005). “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”. In: _____ (Org.). *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CARVALHO, M.A. (2005). *O funcionamento textual-discursivo dos rótulos em artigos de opinião*. Tese de Doutorado IEL/UNICAMP. 297pp.
- DUCROT, O. (1987). *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes Editora.
- DURANTI, A. (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2001). *Key terms in language and culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- _____. (2004). *A companion to linguistic anthropology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- FARINACCIO, P. (2004). *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado. IEL/UNICAMP. 301pp.
- FAVERO, L.L. & KOCH, I.G.V. (1988). *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez.
- FORNIEL, M.; OGIEN, A.; QUÉRÉ, L. (Orgs.). *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*. Paris: Éditions La Découverte.
- FRANCIS, G. (2003). “Rotulação do discurso: um aspecto da coesão lexical de grupos nominais”. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B.B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto.
- GERALDI, J. W. (2001). *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- GIDDENS, A. (2003). *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- GOFFMAN, E. (2002 [1969]). “A situação negligenciada”. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002. pp. 13-20.

_____. (2002 [1979]). "Footing". In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002. pp. 107-148.

GUMPERZ, J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.

HANKS, W. (1990). *Referential practice*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. (1996) *Language and communicative practices*. Boulder: Westview.

_____. (2008). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. Organização: BENTES, AC.; REZENDE, R.C.; MACHADO, M.A. São Paulo: Cortez.

HOLANDA, S.B. (2005 [1936]). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

HOUAISS, A. (sd.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Edição eletrônica. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm> Acesso em 18/07/2010.

JAKOBSON, R. (1969). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

JUBRAN, C. (1999). "A propriedade auto-reflexiva do metadiscorso". In: BARROS, K. (Org.). *Produção textual: interação, processamento, variação*. Natal: Editora da UFRN, pp. 203-214.

_____. (2003). "O discurso como objeto-de-discurso em expressões nominais anafóricas". *Cadernos de Estudos Linguísticos*, nº 44, pp. 93-103, jan-jun.

_____. (2005). "Especificidades da referenciação metadiscursiva". In: KOCH, I.; MORATO, E.; BENTES, A. (Org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto.

_____. & KOCH, I. (2006). *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP.

_____. (2009). "O metadiscorso entre parênteses". *Estudos linguísticos*, 38 (3):293-303.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin.

KEATING, E. & EGBERT, M. (2004). "Conversation as a cultural activity". In: DURANTI, A. (Org.). *A companion to linguistic anthropology*. Oxford: Blackwell Publishing.

KOCH, I. & MARCUSCHI, L.A. (1998). "Processos de referenciação na produção discursiva". *DELTA*, vol. 14, pp. 169-190.

_____. (1987). *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez.

_____. (1989). *A coesão textual*. São Paulo: Contexto.

_____. et. al. (1992). *Gramática do Português falado*. Vol 2. Campinas: Editora da

UNICAMP.

_____. (1999). A referenciação textual como estratégia cognitivo-interacional. In: BARROS, K. S. M. (org.). *Produção textual: interação, processamento, variação*. Natal: EDUFURN, p. 69-80

_____. (2002). *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez.

_____. (2004). *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2006). “Especificidade do texto falado”. In: JUBRAN, C. & KOCH, I. (Orgs.). *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP.

_____. (2008). "A enunciação em diferentes perspectivas". *Mimeo*.

_____; MORATO, E.; BENTES, A. (2005). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto.

LIMA, F.F. (2009). *Metadiscursividade e persuasão em entrevistas com candidatos à Prefeitura de São Paulo*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP. 302 pp.

LUCY, J. (1993). *Reflexive language: reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1993). “Reflexive language and the human disciplines”. In: LUCY, J. (Org.). *Reflexive language: reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9-32.

_____. (2001). “Reflexivity”. In: DURANTI, A. (Org.). *Key terms in language and culture*. Oxford: Blackwell Publishers.

MARCUSCHI, L. A (2001). *Da fala para a escrita - atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

MOISES, M. (2004). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

MORATO, E. (2005). “Metalinguagem e referenciação: a reflexividade enunciativa nas práticas referenciais”. In: KOCH, I.; MORATO, E.; BENTES, A. (Org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto.

_____. (2008). “O estatuto sociocognitivo do contexto na orientação argumentativa das práticas referenciais”. *Investigações*, vol. 22, nº 2. Disponível em: http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.21.2/Edwiges_Morato.pdf. Acesso em 24/04/2010.

_____; BENTES, A.C.; CUNHA-LIMA, M. (Org.). *Cadernos de Estudos Linguísticos – homenagem a Ingedore Koch*. Campinas, nº 44, Jan/Jun. pp. 265-282.

OGIEN, A. (2001). "L'autre sociologie". In: FORNIEL, M.; OGIEN, A.; QUÉRÉ, L. (Orgs.). *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*. Paris: Éditions La Découverte.

PELLEGRINI, T. (1996). *Gavetas vazias: ficção e política no anos 70*. Campinas: Mercado de Letras.

_____. (1999). *A imagem e a letra. Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras.

PRETI, D. (2004). *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna.

RESENDE, B. (2008). "A literatura brasileira na era da multiplicidade". In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

RICOEUR, P. (1995). *Tempo e narrativa*. (Tomo II). Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

RISSO, M. & JUBRAN, C. (1998). "O discurso auto-reflexivo: processamento metadiscursivo do texto". *DELTA*, vol. 14, pp. 227-242.

_____. (1999). "A propriedade auto-reflexiva do metadiscorso". In: BARROS, K. (Org.). *Produção textual: interação, processamento, variação*. Natal: Editora da UFRN.

SANTIAGO, S. (1989). *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras.

SHAW, H. (1978). *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SOBRAL, A. (2005). "Ato/atividade e evento". In: BRAIT, B. (Org.). *Mikhail Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.

WARNER, C. (2006). *Legitimizing Lives: Stylistic Elements of Testimonial Practice in Contemporary German Literature*. Tese de Doutorado, UC Berkeley, 215 pp.

Obras de e sobre Milton Hatoum

ALEIXO, M. F. (2007). “O mito de origem em Dois irmãos”. In: CRISTO, M. L (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.

ARRIGUCCI JR. D. (1999). “Relato de um certo oriente”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

CRISTO, M.L. (2000). *Memórias de um certo relato*. Dissertação de Mestrado FFLCH/USP. 192 pp.

_____. (2005). *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo oriente e Dois irmãos*. Tese de Doutorado FFLCH/USP. 212 pp.

_____. (2007). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.

FIDELIS, A. (1998). *Entre orientes – viagens e memórias. A narrativa de Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum*. Dissertação de Mestrado IEL/UNICAMP. 152 pp.

FREIRE, (2006). *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico nos romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de Doutorado FFLCH/USP, 235 pp.

HARDMAN, F.F. (2007). “Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum”. In: CRISTO, M. L (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.

HATOUM, M. (2005 [1989]). *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2000). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2005). *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2008). *Órfãos do eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras.

MAQUÊA, V. L. (2007). *Memórias inventadas: um estudo comparado de Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto*. Tese de doutorado FFLCH/USP, 301 pp.

MATA, R. (1996). “El orient de una novela”. *Remate de Males* (16), pp. 101-108.

PELLEGRINI, T. (2004). “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”. *Luso-brazilian Review*, vol. 41 (1) pp. 121-138, University of Wisconsin, Madison.

RIAUEDEL, M. (2009). “Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a resistir”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 84, julho/2009, pp. 251-261.

SANTIAGO, S. (1989). “Autor novo, novo autor”. In: *Jornal do Brasil*, 26-4-1989. Caderno de idéias, p. 04.

SCRAMIM, S. (2007). “Um certo oriente: imagem e anamnese”. In: CRISTO, M. L. (Org.) *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.

SILVA, N.R. (2007). “Ruínas e memória: Dois irmãos e um 'novo' regionalismo”. *Gragoatá*, n°23, pp.205-221.

SUSSEKIND, F. (1989). “Livro de Hatoum lembra jogo de paciência”. *Folha de São Paulo*, 29-04-1988. Letras G. 6.

TECHIMA, S. (2005). *Vidas em trânsito: as ficções de Milton Hatoum e Samuel Rawet*. PUC-RJ. Tese de Doutorado. 157pp.

_____. (2007). “Na biblioteca de Hatoum: leituras e mediações”. In: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. *Alguma prosa: ensaios sobre Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

TONUS, J. L. (2005). “O efeito exótico em Milton Hatoum”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n°26, pp.137-148.