

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS

STÉLIO RAFAEL AZEVEDO DE JESUS

TEMPO E NARRATIVA: INTERSEÇÕES ENTRE FILOSOFIA E RELATO
DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM

BELÉM, PA

2020

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS

STÉLIO RAFAEL AZEVEDO DE JESUS

TEMPO E NARRATIVA: INTERSEÇÕES ENTRE FILOSOFIA E RELATO
DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, Linha de Pesquisa Literatura, Memória e Identidades, como requisito à obtenção de título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo

BELÉM, PA

2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

J58t Jesus, Stélio Rafael Azevedo de
Tempo e narrativa : Interseções entre filosofia e Relato de um
certo oriente, de Milton Hatoum / Stélio Rafael Azevedo de Jesus.
— 2019.
100 f. : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2019.

1. Tempo; Narrativa; Paul Ricoeur; Milton Hatoum;
Literatura.. I. Título.

CDD 809.9113

STÉLIO RAFAEL AZEVEDO DE JESUS

TEMPO E NARRATIVA: INTERSEÇÕES ENTRE FILOSOFIA E RELATO
DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM

BANCA EXAMINADORA:

Luís Heleno Montoril del Castillo

Orientador
Doutor
Programa de Pós-graduação em Letras,
Universidade Federal do Pará.

Antônio Máximo Von Sohsten Gomes Ferraz

Membro interno
Doutor
Programa de Pós-graduação em Letras,
Universidade Federal do Pará.

Vitor Chaves de Souza

Membro externo
Doutor
Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião
Universidade Metodista de São Paulo.

Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

Membro suplente
Doutora
Programa de Pós-graduação em Letras,
Universidade Federal do Pará.

Defesa da dissertação examinada em:

29 de outubro de 2019

Para minha família, que também é construída de
tempo e narrativa

AGRADECIMENTOS

Nesta pesquisa, agradeço à Universidade Federal do Pará que, para mim, é uma espécie de santuário relacionando-me aos campos subjetivo, cultural, social, político, ético-estético e existencial e que também se conecta com a “produção de subjetividade”, parafraseando Félix Guattari. Da mesma forma, ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), a Luís Heleno Montoril del Castilo, cujas palavras foram e são fundamentais ao desenvolvimento de um estudo consistente e sedimentado e a minha formação humanista e sensibilidade artística. Às vozes dos professores da UFPA. Ao amigo Anderson Luiz Fernandes, intelectual e escritor. Ao grupo de pesquisa Makunaíma. Agradeço também aos membros da banca, professor Antônio Máximo Von Sohsten Gomes Ferraz e ao professor Vitor Chaves de Souza, pelas valorosas palavras na qualificação, contribuindo para um trabalho mais denso e significativo. Sem estas pessoas este estudo não seria completo.

A geração que pertence é tumultuosa. Mas é tempo de chegar à clareza da consciência.

Georges Bataille, *A literatura e o mal*

RESUMO

Esta dissertação discorre acerca de tempo e narrativa, focando nas interseções entre filosofia *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Utiliza a obra *Temps et Récits*, de Paul Ricoeur, como guia fundamental na análise da díade proposta. Além disso, o caráter fenomenológico do tempo fornece uma chave para um estudo qualitativo da análise do tempo em *Relato*, ao mesmo tempo um estudo da narrativa, perpassando pela *Poética* de Aristóteles como elemento importante para o desenvolvimento da noção de tríplice *mimese* e teoria narrativa, presente na obra teórica em questão. Pensar o fenômeno do tempo e seus aspectos essenciais para a fabulação da escrita é elemento fundamental que resulta na constatação da experiência de escrever a temporalidade. Nesse sentido, a escrita dessa temporalidade em *Relato de um certo Oriente* refigura a experiência humana no tempo e suas formas de produzir signos e abstrair sentidos, ao transpor ao mundo da linguagem a recriação artística da imagem-tempo.

Palavras-chave: Tempo; Narrativa; Paul Ricoeur; Milton Hatoum; Literatura.

ABSTRACT

This dissertation discusses about time and narrative, focusing on the intersections between philosophy and *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum. It uses Paul Ricoeur's *Temps et Récits* as a fundamental guide in the analysis of the proposed dyad. Moreover, the phenomenological character of time provides a key to a qualitative study of the analysis of time in *Relato*, at the same time a study of narrative, passing through Aristotle's *Poetics* as an important element for the development of the notion of triple *mimese* and narrative theory, present in the theoretical work in question. Thinking about the phenomenon of time and its essential aspects for the fabulation of writing is a fundamental element that results in the observation of the experience of writing temporality. In this sense, the writing of this temporality in the account of a certain East re-forms the human experience in time and its forms of producing signs and abstracting meanings, by transposing the artistic recreation of image-time into the world of language.

Keywords: Time; Narrative; Paul Ricoeur; Milton Hatoum; Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. A EXPERIÊNCIA DO TEMPO EM RELATO DE UM CERTO ORIENTE.....	13
1.1. Percurso do reconhecimento.....	13
1.2. O deslocamento da temporalidade.....	20
1.3. A alma se distende no tempo.....	31
2. O TECER DA NARRATIVA	45
2.1. Um estudo da <i>Poética</i> de Aristóteles e a noção de tessitura da intriga, segundo Paul Ricoeur.....	48
2.2. A intriga viva	61
2.3. A narrativa age no tempo.....	63
2.4. Emaranhados de Tempo e Narrativa: um retorno ao tempo.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERENCIAL TEÓRICO	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo de Tempo e Narrativa em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, teoricamente, caminha ao lado da obra de Paul Ricoeur, *Temps et Récits*. A fenomenologia, como ciência fundamental para a discussão sobre temporalidade, revela condições objetivas e essenciais para uma investigação qualitativa. Se ater somente a um aspecto psicológico da investigação é reduzir a fenomenologia a um único modo de estudo. Benedito Nunes (1967) em *A Filosofia Contemporânea*, diz: “o ato de conhecimento pertence ao sujeito psicológico-empírico. Mas o conhecimento mesmo é indissociável de conteúdos objetivos, válidos, quaisquer que sejam as oscilações da experiência individual”.¹ A fenomenologia, portanto, acompanha o pensamento na construção do conhecimento.

A apreensão do conteúdo do tempo, como unidade significativa, representa um desafio potente e rico para os estudos teóricos aplicados à obra literária, especificamente à narrativa de ficção. Em sua tese sobre Ricoeur, intitulada *A dobra da Religião em Paul Ricoeur*, Victor Chaves de Souza nos dá a direção: “O tempo é percebido existencialmente devido a vivência do antes e do depois, de modo a formar uma narrativa. Portanto, a narrativa, para Ricoeur, é chave para a temporalidade”.² Nesse sentido, é importante ressaltar que Ricoeur concede de modo mais profundo a relação da narrativa ficcional como “a experiência humana da temporalidade”.³ Entretanto, em nossa perspectiva, o desafio maior é fazer surgir o tempo operado pela narrativa dentro da obra de Milton Hatoum, ao mesmo tempo em que a narrativa também entra em contato com as reverberações da memória articuladas com outras temporalidades.

Heráclito de Éfeso, ao transfigurar o rio, escreveu que o real é fruto da mudança, em um devir eterno, pois ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Por outro lado, segundo Ricoeur, se o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo,⁴ a expressão literária da experiência humana na escala temporal, portanto, é autêntica, pois a escrita caminha para reencontrar-se com o tempo. Nesse quesito, retém-se a escrita como

¹ NUNES, Benedito. *A filosofia Contemporânea*. São Paulo Editora S. A., São Paulo, 1967. p. 118.

² DE SOUZA, Vitor Chaves. *A dobra da Religião em Paul Ricoeur*. Santo André: Kapenke, 2017. pp. 172-173.

³ DIMITROV, Chavdar. Literature and the Extra-temporal: Paul Ricoeur on Proust's Novels of Time. *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies (LLIDS)*. 1, 4, p. 45. (2018). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326019686_Literature_and_the_Extratemporal_Paul_Ricoeur_on_Proust's_Novels_of_Time/download. Acesso em: 03 Abril 2019. p. 45.

⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

modo de “dizer” no interior do tempo, narrar o tempo, formar o seu *status* irreal da experiência temporal, maneira de mergulhar no rio de Heráclito e apreendê-lo dentro de uma lógica particular, inserida para além do presente e passado não como simples forma de dizer deveras sobre tempo, mas sim de produzir outras lógicas de sentido às qualidades que subsistem “na” temporalidade fabulada, inserida em um lugar tênue, em uma zona de fronteira entre o agora e ontem, mas móvel, em um trânsito constante no entre-lugar⁵ que a escrita está e é reinventada. Assim, a escrita desenha um mapa-múndi subjetivo, uma geografia simbólica que faz gerar riscos, linhas garatujadas pelo signo temporal, infinitas linhas traçadas no plano da expressão do espaço ficcional. Impalpável, o tempo emerge de um sono e é movimentado pela narrativa.

Considerando o estudo de tempo e narrativa e o entrelaçamento entre filosofia e *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, evidenciamos a seguinte pergunta de investigação: “Como tempo e narrativa se apresentam na interseção entre filosofia e *Relato de um certo oriente*?”. Para responder essa questão, dividimos este trabalho em dois capítulos, o primeiro aborda sobre tempo e o segundo sobre narrativa. O primeiro capítulo, intitulado “A experiência do tempo em *Relato de um certo oriente*”, apresenta o estudo desenvolvido sobre a experiência temporal e algumas formulações no pensamento ocidental correlacionadas com a obra escolhida para o estudo. Nesse sentido, apontamos que a experiência humana na esfera temporal é complexa, apesar de cada ciência abordar à sua maneira esse fenômeno que se apresenta na consciência humana. É, pois, o tempo que se liberta da história, conquista sua autonomia e realiza-se como experiência irreal da ficção. Entretanto, fragmentos da experiência histórica do tempo circundam a experiência ficcional nas correlações de temporalidades. O estudo do tempo em Platão, especificamente em *Timeu*, apresenta o tempo como a imagem móvel da eternidade, em Aristóteles como movimento e em Agostinho como expansão da alma. Nosso estudo, a partir da luz fenomenológica de Paul Ricoeur presente em *Temps et Récit*, constitui um percurso cuidadoso e fundamental no desenvolvimento desta pesquisa, pois desenvolve esta temática como força motriz deste discurso. Com efeito, disserta sobre o tempo fenomenológico (ou o tempo da alma), sobre o tempo do mundo (tempo físico) e suas relações com a memória.

Ao lado desse arcabouço teórico, a obra de Milton Hatoum dialoga com os aspectos filosóficos recolhidos na pesquisa. A leitura do romance nos permite compreender melhor como opera o funcionamento do estudo sobre tempo e narrativa ao lado de uma interpretação original

⁵ O “entre-lugar”, segundo Bhabha, fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. Ver mais em: BHABHA, Homi, K.. *O Local da cultura*. Trad. Myrian Ávila et al Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 20.

da obra literária. Mais precisamente: como o tempo fenomenológico aparece e como a narrativa funciona conforme esta interpretação. Nossa intenção, por conseguinte, é investigar o reduto interior do tempo tramado pela linguagem que dinamiza a compreensão e leva a consciência a experimentar as qualidades que existem dentro do tempo, para além de um sentido linear ou retilíneo de sua representação, enfatizando constantemente a relação entre filosofia e *Relato de um certo oriente*.

No segundo capítulo, intitulado “O tecer da narrativa”, dissertamos sobre os aspectos da narrativa, como elemento organizador da experiência humana no tempo. Neste ponto, a abstração do tempo e alguns paradoxos surgidos durante o primeiro capítulo são resolvidos pela tessitura da intriga, isto é, a intriga, presente em nosso estudo da *Poética* de Aristóteles e fornece a chave para organizar o tempo em forma de narrativa. O estudo da narrativa apresenta a tríplice *mimese*, nos âmbitos da figuração e refiguração do tempo pela narrativa, além da necessidade da intriga de se metamorfosear para sobreviver em meio às mudanças da narrativa, sobretudo quando relacionada aos romances moderno e contemporâneo, que têm sua autonomia interna e potencializa a narrativa. A narradora de *Relato*, ao utilizar a experiência da refiguração da sua vida pela narrativa, reativa o poder da reconstrução do seu real anterior e o figura no presente ao escrever-se ao outro.

Além disso, a liberdade temporal do artista faz-lhe experienciar outro mundo sem a exigência das marcas espaciotemporal constitutivas do tempo cronológico. A experiência temporal do narrador de ficção não está presa ao sistema de datação imposto pela cronologia, pois “o tempo da narrativa de ficção está livre das restrições exigidas pelo tempo do Universo”.⁶ Em relação a isso, cada experiência temporal-ficcional fundamenta seu próprio mundo e cada um de seus mundos é singular, visto que atravessa as limitações de um único mundo e salta a mundos imaginários. A língua, com seus sistemas de verbos, sua autonomia para organizar a temporalidade, emerge no real como potência imaginária, engendrada pela expressão artística.

É importante ressaltar que este itinerário teórico permite contribuir, além de conceitos fundamentais sobre tempo e narrativa – dentro de nossa perspectiva – para o estudo de *Relato de um certo oriente*. Essa obra, cuja narradora inominada retorna à cidade de sua infância a fim de dar ordem ao caos da memória (a intriga ordena a discordância do tempo), é o ponto de chegada desse percurso que não se encerra aqui. Após essas considerações iniciais, iniciemos o primeiro capítulo, desdobrado entre a leitura do romance e a leitura de obras filosóficas.

⁶ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit: Le temps raconté*. Tome III. Éditions du Seuil. Paris, 1985. p. 230.

1. A EXPERIÊNCIA DO TEMPO EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

1.1. Percurso do reconhecimento

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com ele construir a razão mística da história

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*

A obra *Relato de um certo Oriente* é um convite à vida refigurada pela linguagem. O percurso construído pela personagem, a narradora⁷ sem nome que retorna a Manaus após anos de ausência, é trilhado de modo complexo, porque as pistas que indicam o reencontro com a sua identidade – ou o seu Eu – perpassam por outras vozes, outras narrativas que formam uma espécie de caleidoscópio narrativo. Esse termo diz respeito à complexa estrutura narrativa, feita de idas e vindas, inseridas na temporalidade cosmológica e na fenomenológica, isto é, em como as personagens se veem e constroem narrativamente o tempo.

A literatura organiza e mobiliza seu povo.⁸ As vozes que narram são as que evocam povos psíquicos ou reais, reais reinventados que potencializam a lógica interna da narração. A ficção possui suas leis próprias, sua organização interna que gira a engrenagem do entendimento que pode não fazer sentido ao mundo exterior (extratextual), entretanto a coerência independe do tal mundo para realizar-se como ficção, como arte a refigurar a vida. Nesse aspecto, a *mimese II* se utiliza de elementos reais e os insere no que poderia ter sido, isto é, no mundo ficcional, onde opera a imaginação. Assim se desenha o início do mapa abstrato de *Relato*.⁹ Aqui, é oportuno citar as palavras de Brandão (2008), que deixa patente esta abordagem:

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

⁷ Narradora é o termo utilizado nesta pesquisa para nomear a narradora inominada de *Relato*, a compiladora de vozes e principal personagem.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 15. 176 p.

⁹ *Relato* é o termo utilizado para abreviar o nome completo da obra e, assim, evitar repetições.

leitura desatenta, se desejarmos, como leitores, alcançar um bom entendimento do enredo.¹⁰

Na primeira ação na obra, cronologicamente, a narradora abre os olhos: “Quando abri os olhos”.¹¹ Embora pareça um ato corriqueiro, pertencente à vida ordinária, é o primeiro ato que abre o mundo da memória no tempo. O advérbio “quando” liga-se ao verbo “abrir”, conjugado no passado perfeito: “Quando abri”. E o que abre? Os olhos à lógica narrativa e ao tempo. Insiste-se no verbo abrir, sinônimo de abertura: um retorno à luz, à vida. Antes de acordar, a narradora estava em outro lugar, em outro tempo, em uma escuridão cega relacionada ao sono, e, ao abrir os olhos, retorna ao real.¹² Mais precisamente: a sua chegada, relacionada ao dormir e ao acordar, é uma chegada ao presente da memória, visto que, a partir do instante em que esse retorno se aproxima do reconhecimento, a voz opera na reconstrução do tempo imprimido na casa, nos dois leões de pedra entre mangueiras ou, simplesmente, na mulher e na criança, figuras desconhecidas:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua.¹³

Assim, notemos que a narradora de *Relato de um certo oriente*, ao abrir os olhos, retorna ao mundo após uma noite mal dormida e desloca um mundo que estava parado à espera de movimento. O início do movimento corporal e simbólico é um ponto de partida que os cinco sentidos irão sustentar, além da busca de si mesma. Assim, seu relato mobiliza o tempo. Relatar é fazer uma viagem, viagens da memória, para tentar encontrar a forma nas asas do imaginário: “Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória”.¹⁴ Em uma teia de tempos advindos das vozes, a narrativa toma fôlego e as conduz a uma viagem não só à cidade flutuante, mas a uma Amazônia

¹⁰ Cf. BRANDÃO, Antonia Marisa Rodrigues. *O narrador-ouvinte de “Relato de um certo oriente”, romance de Milton Hatoum*. Kalíope, São Paulo, ano 4, n. 2, p. 82-108. jul./dez., 2008. Pag. 85. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3819>. Acesso em: 06 ago. 2019.

¹¹ HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. Companhia das Letras. São Paulo: 2008, p. 7.

¹² Real referente ao real no âmbito ficcional.

¹³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

intermediada pelos conflitos humanos. Nesse sentido, abrir os olhos acentua a tentativa do reconhecimento em meio à sonolência. A narradora acorda-se e nota que está sendo observada como uma estranha:

A mulher se aproximou de mim e, sem dizer uma palavra, afastou com o pé uma boneca de pano que estava entre o alforje e o meu rosto; depois continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta, enquanto a criança apanhava o corpo de pano e, correndo em ziguezague, alcançava o interior da casa.¹⁵

Esse primeiro encontro resulta na tentativa de “reconhecer o rosto daquela mulher”¹⁶ e configura-se como uma procura, a busca de um rosto que pudesse estar “em algum lugar da infância e tivesse convivido com ela”, mas não encontra “nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado”.¹⁷ Esses aspectos já indicam que a narrativa se configura com um misto de aproximação e afastamento, como a mulher que está próxima, mas que afasta com o pé a boneca de pano,¹⁸ bem como a claridade indecisa da manhã, a tentativa de visualizar o espaço e reconhecê-lo. São esses os primeiros traços que ajudam a compreender a progressão e o regresso da narrativa e sua relação do tempo com *Relato de um certo oriente*. O termo “progressão” está aqui no sentido de avanço e introdução a outras vozes, “regresso” no sentido de retorno ao tempo da memória que passa a existir à medida que é provocada pelo reencontro com o espaço do qual emanam símbolos, desregula a cronologia linear e dá outro direcionamento ao tempo. Na obra *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*, Roger Chartier (2007) defende que o apagamento é fundamental à escrita e o esquecimento é valioso à memória, que, por si só, é falha.¹⁹ Mesmo retornando, a narradora esforça-se para reconhecer elementos confundidos pelo tempo e ausência.

Dessa forma, após se apresentar, dizendo quem ela é, a narradora ingressa na casa, e, dentro dela, encontra a filha de Anastácia Socorro que diz já haver “arrumado um quarto para mim e preparado o café da manhã”,²⁰ isto é, sua visita já era esperada. No interior da casa, surgem indícios de que haverá uma viagem no tempo, deslocamentos, saltos entre épocas, que força o agir humano em seu espírito, inclinado ao mesmo tempo a uma expansão do tempo: “a atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o

¹⁵ Ibidem, p. 7.

¹⁶ Ibidem, p. 7.

¹⁷ Ibidem, p. 7.

¹⁸ Ibidem, p. 7.

¹⁹ CHARTIER, R. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: 2007. p. 82.

²⁰ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 7.

pátio da outra casa”.²¹ Neste ponto, os sentidos iniciam o trabalho de recolhimento sinestésico e a temporalidade começa a agir na memória da narradora e movimenta na memória os tempos, a sua alma se expande, ou seja, a sua memória viaja a outros tempos e provoca a extensão de sua perspectiva, pois, no seu presente, inicia o trabalho de expansão, de espriar-se e acordar o tempo da alma, como veremos mais à frente em nosso estudo sobre o tempo. A narrativa cruza-se com o tempo como ação “no” tempo, a exprimir a experiência humana na temporalidade, nas qualidades temporais existentes na ação humana. Aqui, o tempo da memória e seus saltos nas datas têm a capacidade de atravessar o tempo humano – ou o tempo cosmológico, extratextual –, para se manter vivos no embate contra o esquecimento.

Segundo Luís Heleno Montoril del Castilo, “a abertura de *Relato de um certo oriente* traz uma forma recorrente na escritura de Hatoum”,²² como “a de perlaboração do passado, em que a origem é um traço de uma ausência ou uma rasura que se deixa ver ou se expressa em um ato de linguagem paradoxal”.²³ Assim, essa “perlaboração do passado” realiza-se em uma travessia do tempo de modo íntimo, dilatado no ato do retorno e o reconhecimento é um processo que consiste em reconhecer o que antes já era conhecido, em um processo de rememorar e esquecer. Nesse sentido, o reconhecimento se dá na reelaboração do tempo. Os resquícios de transversalidade de culturas distintas estão subjetivados nos traços árabes e nos traços amazônicos, ou Oriente e Ocidente. Na busca do reconhecimento, ao olhar os aposentos da casa, os quartos, os tapetes, as salas que, “além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces”,²⁴ a narradora nota traços orientais em objetos reproduzidos num espelho sob uma perspectiva caótica. Como traços amazônicos, há o rabisco de uma criança na parede que,

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.²⁵

²¹ Ibidem, pp. 7-8.

²² CASTILO, Luís Heleno Montoril del. Milton Hatoum: técnicas de retorno e alegorias da história pós-ditatorial. ERIK SCHØLLHAMMER, Karl e SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Org.). *Memórias do presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 90.

²³ Ibidem, p. 90.

²⁴ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 8.

²⁵ Ibidem, p. 8.

O desenho intriga a narradora e algo lateja em sua memória, “algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas”.²⁶ Esse latejar é o horizonte temporal se estendendo pouco a pouco ao avançarmos com a narradora inominada e atesta que o tempo se movimenta enquanto as ações do olhar caminham pela memória, além de elevar ao nível do sensível a relação com o passado. A figura “franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água”,²⁷ intensifica a nossa tese da ação no tempo, pois ação não se restringe apenas ao deslocamento de um corpo ou ao movimento de uma personagem no espaço e no tempo, mas a escavação²⁸ desse tempo, resultado do alargamento do campo da ação como mudanças interiores e redirecionam o curso temporal. A respeito disso, Ricoeur pontua:

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa agir.²⁹

A ação do retorno lateja na memória³⁰ como algo que “remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas”.³¹ A antiguidade greco-romana formulou o tempo como elemento circular, dentro da ideia de continuidade, a sua imutabilidade pode ser traduzida como um tempo fechado em si mesmo. Em outras palavras, o tempo cíclico está relacionado ao eterno retorno. Segundo Agamben (2008):

Dado que a mente humana tem a experiência do tempo, mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais. A concepção que a antiguidade Greco-romana tem do tempo é fundamentalmente circular e contínua. ‘Dominado por uma ideia de inteligibilidade que assimila o ser autêntico e pleno àquilo que é em si e permanece autêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável, o grego considera o movimento e o devir como graus inferiores da realidade, em que a identidade não é mais compreendida senão – no melhor dos casos – como permanência e perpetuidade, ou seja, como recorrência. O movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, e a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é absoluta imobilidade.’³²

²⁶ Ibidem, p. 8.

²⁷ Ibidem, p. 8.

²⁸ Para mais precisão, escavação é um termo que se utiliza aqui como sinônimo de “investigação”.

²⁹ RICOEUR, Paul. Tomo II. *La configuration dans le récit de fiction*. 1984, pp. 19-20.

³⁰ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 8.

³¹ Ibidem, p. 8.

³² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, destruição da experiência e origem da História*. Trad. Henrique Barigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 112.

O termo “Eterno retorno” significa eventos que não seguem sequências lineares, isto é, o aspecto cíclico do tempo configura-se como uma eterna repetição de fatos, a perpetuação do movimento circular, de acontecimentos reeditados a repetir-se na história.³³ A inexistência da singularidade histórica não deixa de cessar e consiste, também, na inexistência do princípio e do fim e assume a face de eternidade.

A eternidade é um lugar que não existe tempo, tudo é absoluto. Essa ideia propõe pensar também em algo que não cessa, algo que é a-cronológico, que continua na rota da “ilusão da sequência”.³⁴ Essa ideia de ilusão corresponde à relatividade da questão da sequência, pois, se ligada ao tempo do universo, liga-se à sequência cronológica, mas, se ligada ao tempo da alma (fenomenológico), sua lógica é a da fenomenologia da consciência do tempo. A força simbólica do tempo está relacionada ao processo de criação, origem, de fundação da subjetividade, e, aqui, o processo narrativo é motivado pela aporia do tempo.³⁵ Assim, o salto na temporalidade é a ação do espírito da narradora no tempo, o retorno da alma à memória³⁶ que, mesmo confusa devido ao regresso ao espaço da infância, busca saltar à busca de si nos vestígios encontrados:

Perguntei à empregada quem o desenhara; ela não soube dizer e até ignorava a existência do quadrado de papel na sala onde todas as manhãs ela entrava para fazer a limpeza. Passei então a indagar-lhe sobre a vida da cidade, se a criança era sua filha ou enteada, mas ao bombardeio de perguntas ela soltava um grunhido e confinava-se novamente no seu mutismo ancestral.³⁷

Neste ponto se inicia o reconhecimento, acontecimento relacionado ao presente do passado,³⁸ e o interesse também sobre como estava “a vida da cidade”,³⁹ quem era a criança que fizera o desenho, tantas perguntas para buscar respostas às interrogações de si. O “bombardeio de perguntas” já nos conecta à procura pelos indícios que pode associá-la ao seu tempo, cujo movimento do retorno está disponibilizado como signos do passado, correlacionado com o presente. A verdade é que a narradora está ainda em um processo de desconexão com o presente,

³³ Cabe pontuar aqui as palavras de Eliade, que escreve: “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Ver mais em: ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006, 179p., p. 11.

³⁴ RICOEUR, Paul. *Narrative Time*. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), p. 169.

³⁵ DE SOUZA, Vitor Chaves. *Op. cit.*, p. 170.

³⁶ Aqui tem-se a noção de “distensão do espírito”, presente em Santo Agostinho.

³⁷ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, pp. 8-9.

³⁸ O remo, “presente do passado”, além de fazer referência à tríplice presente de Agostinho, esclarece que a voz da narradora inominada conta sobre seu retorno, pois os verbos, traços linguísticos que permitem identificar que ela está no presente, mas sua voz situa-se no passado, conta a experiência do retorno.

³⁹ *Ibidem*, p. 9.

paradoxalmente ligada a ele. Por mais confuso que possa parecer, essa desconexão é uma maneira de manter-se lúcida entre temporariedades caóticas.

Com isso, interrogações de si é a forma que aborda para exemplificar que tantas interrogações buscam respostas, soluções que preencham o lapso de tempo em que a narradora inominada se situou, situou-se fora do tempo enquanto permaneceu em uma clínica, um lugar escuro, sombrio e silencioso, um abismo existencial e solitário. Por isso, após essa grande ausência em uma clínica (um lugar que figura a experiência da eternidade), o retorno da narradora à casa da infância é a volta ao passado, à casa-tempo e, concomitante a isso, a um presente confuso, potencializado pela tentativa de reconstituir a sua identidade e tentar fazer vencer a ordem sobre o caos da memória. A noção de caos, aqui, compara-se a pensada por Hesíodo, cujo conceito, segundo Gutiérrez (2016), é de que:

O caos era escuro, sóbrio e silencioso. Era o abismo primordial do qual todas as coisas vieram à existência. Em Hesíodo, encontramos a noção de um caos (χάος) primitivo anterior à ordem. “Antes de tudo surgiu o caos, depois a Terra de amplo seio, para sempre firme alicerce de todas as coisas” (Ἡ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ).⁴⁰

O Caos, como “abismo primordial”, possui uma visibilidade metafórica na obscuridade interior da personagem. Se do Caos surgem todas as coisas, a narradora parece ter experimentado o mundo primitivo do silêncio para, em seguida, reiniciar o movimento de reconstrução, utilizando a memória como alicerce de todas as coisas referentes à sua subjetividade.

Assim, a experiência temporal da narradora dita a apreensão do fenômeno do tempo, o modo de vê-lo faz de seu olhar um exercício reflexivo sobre o presente, mas ao mesmo tempo deslocando constantemente a temporalidade. Na busca pela ordenação de vozes, de apreender tempos e dar forma ao caos do passado, a narradora, à espreita e ainda envolvida pelo inferno de lembranças que pairam em sua consciência, faz do retorno o espelho de seu Eu. É por isso que, saindo de si, utiliza esse Eu para ser espelho do outro, cuja ordenação de memórias faz com que o seu mundo confuso seja preenchido pela (re)descoberta de si própria e de seu passado, elementos da procura de si. É na tentativa de dar ordem à desorganização, de domesticar uma selvageria temporal que faz da narradora alguém que tem a escrita como

⁴⁰ GUTIÉRREZ, Jorge Luis. *Literatura e religião: o conceito de caos no mundo antigo*. In: Ciências da Religião: história e sociedade, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 45-63, jul./dez. 2016. Ver especificamente o capítulo Hesíodo: “Antes de tudo, surgiu o Caos”. p. 56.

reformulação humana, em uma luta contra o apagamento do sujeito e do universo simbólico e cultural que o formou. Sua voz é narração e memória.

Em *Relato de um certo oriente* o retorno de uma mulher inominada à casa de sua infância é o retorno a algo já conhecido, entretanto acinzentado na memória. É precisamente esse espaço cinzento no qual transita a narradora, apanhando fragmentos de vozes que formam o coro, o Uno de tantas vozes evocadas no tempo.

1.2. O deslocamento da temporalidade

A representação do tempo segue há séculos o viés tradicional como uma continuidade – um *continuum* – um sentido linear que ocorre devido a uma sucessão lógica e coerente. Essa continuidade está muito mais ligada ao sentido histórico da temporalidade judaico-cristã.⁴¹ É importante expressar que é o Cristianismo que separa a ideia de tempo do universo para “fazer dele um evento essencialmente humano e interior”.⁴² Porém, na literatura, especificamente na ficção, o tempo ganha outra dimensão, pois, embora de certa forma esteja ligado à historicidade – se o narrador optar em apagá-la ou não em seu interior – sua lógica é outra, assim como é outra a sua formulação e o modo de concebê-lo.

O tempo também expressa medo. Ente que devora o ser humano, o tempo é a chave da profecia de Daniel: “afortunado portador de infortúnio, desafiando o tecido por ele tecido, alvas e longas barbas, foice na mão, dispara célebre o Velho Tempo, *tempus edax rerum*, o tempo que tudo devora”.⁴³ O tempo como juiz já surge em Anaximandro: ele julga e regulamenta a vida em seu tribunal.⁴⁴

Para Platão, o tempo é a imagem móvel da eternidade. O célebre aforismo consiste em afirmar que o tempo é medido pelo movimento dos astros ou das esferas celestes. O argumento de Platão, em *Timeu*, é o de que o tempo (*chronos*) é a imagem móvel da eternidade (*aión*).⁴⁵ Na relação entre mundo sensível e inteligível, o tempo cronológico é a esfera móvel, já a eternidade é a esfera imóvel. Mais precisamente, para Platão, o tempo possui uma aparência mutável, porém sua essência é imutável e eterna:

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.*, p.115.

⁴² *Ibidem*, p. 115.

⁴³ CHAUI, Marilena. *Sobre o medo in Os sentidos da paixão*. São Paulo. Cia das Letras, 1998, p. 35.

⁴⁴ KIRK, G. S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. In: *O decreto do Tempo*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Fundação Caouste Gulbenkian. Lisboa, 1994. p. 120.

⁴⁵ PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Edições do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2011. p. 109.

Ora, quando o pai que o engendrou se deu conta de que tinha gerado uma representação dos deuses eternos, animada e dotada de movimento, rejubilou; por estar tão satisfeito, pensou como torná-la ainda mais semelhante ao arquétipo. Como acontece que este é um ser eterno, tentou, na medida do possível, tornar o mundo também ele eterno. Mas acontecia que a natureza daquele ser era eterna, e não era possível ajustá-la por completo ao ser gerado. Então, pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu, construiu, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo.⁴⁶

O tempo, como ser eterno, possui unidade – é Uno – e sua imagem avança com o número. O tempo, ligado ao movimento, está em constante mudança,⁴⁷ como um devir eterno que tem sua lógica nos fenômenos da mudança. O tempo é a imitação da eternidade – eternidade como elemento que não tem início e nem fim.

A criação da temporalidade liga-se à criação do cosmos a partir do caos. Platão mobiliza a ideia de Uno, o cosmos e o tempo são um só. Se o cosmos tem uma origem, ele não é eterno, pois na eternidade não existe tempo. A possível criação do tempo deriva de um possível amor de Deus por suas criaturas.⁴⁸

A imagem móvel da eternidade, que avança com os números, constitui a imagem das esferas celestes em movimento cíclico. Há em Platão a ideia de um movimento vicioso, pois, se o tempo avança para o mesmo lugar, a sua imutabilidade reforça um ideal eternamente estático, tal a promessa feita por Abraão no nascimento de uma progenitora: “A eternidade nas Escrituras é a vida do mundo inteligível, como a do mundo sensível é o tempo”⁴⁹.

Para haver movimento não basta necessariamente haver tempo, pois é preciso também haver ordem. Portanto, só houve tempo quando nasceu o céu: “Antes do nascimento do céu não havia senão um movimento indefinido, como uma matéria temporal sem forma e sem estrutura”.⁵⁰ Se a criação do tempo é a da ordem, o universo ordena o caos. A imagem móvel da eternidade repete-se em Santo Agostinho e, assim, a frase enigmática de Platão potencializa esta argumentação sobre o tempo proposto no presente estudo, pois o tempo, na visão ocidental, é um assunto obscuro ligado tanto ao conceito neoplatônico de temporalidade – o eterno – quanto ao aspecto linear, a linearidade histórica.

É especificamente a noção da criação do tempo como ordenação do caos que o olhar da narradora de *Relato de um certo oriente* desloca e refunda. Em nossa perspectiva, a recriação

⁴⁶ Ibidem, p. 109.

⁴⁷ BRAGUE, Rémi. *O tempo em Platão e Aristóteles*, Trad. de Nicolas Nyimi Campanário, Edições Loyola, São Paulo, 2006, p. 197.

⁴⁸ DROZ, Geneviève. *Los mitos platónicos*. Barcelona, Labor, 1993. p. 118.

⁴⁹ BRAGUE, Rémi. *Op. Cit.*, p. 18.

⁵⁰ Ibidem, p. 24.

do tempo é o termo certo para expressar o retorno à ordem. Se há uma aparência mutável do tempo e a sua essência permanece imutável e eterna, há especificamente um aprisionamento no tempo, fundamentando a ideia circular platônica que reverbera em *Relato*.

Dessa forma, a presença do movimento que avança no número, isto é, nas datas, constitui o deslocamento estabelecido no retorno. Sem dúvida, o retorno da narradora de *Relato de um certo oriente* se dá em um jogo simbólico com o reconhecimento, que pressupõe logicamente algo já conhecido, cujo movimento reedita a imagem móvel da eternidade, isto é, traz à tona o que existia na experiência da narradora com o tempo, para ordenar o caos da temporalidade interior.

Diante da narradora, a mulher informa que Emilie, a avó da intrusa,⁵¹ “há muito tempo não dorme”,⁵² e “sonha dia e noite”⁵³ com os dois netos. Isso permite constatar que a narradora é neta de Emilie, ao mesmo tempo em que a fala da mulher intensifica “uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento”.⁵⁴ Nesse sentido, não é apenas um simples retorno, mas um *ritornelo*, um regresso ao interior do tempo subjetivo, figurado pela memória. O ritornelo retorna ao lugar de onde veio, visto que, apesar do retorno, o tempo não é mais o mesmo. Segundo Souza (2018), na obra *Mircea Eliade e o Pensamento Ontológico Arcaico*, “a função e objetivo do retorno é a regeneração total da vida e do ser”.⁵⁵ Ora, sem dúvida o retorno da narradora é uma tentativa de regeneração de sua existência ligada à sua experiência em Manaus. Regenerar é, em suma, reconstruir. Assim, os primeiros nomes surgem na memória da narradora:

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 quatro 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.⁵⁶

O tempo se desloca ao passado, para os quatro filhos de Emilie, dois deles “ferozes”, os quais “tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo”.⁵⁷ É o indício das intrigas, da tessitura dos conflitos humanos que fomentam oscilações de sentimentos e estados figurados pelas experiências do passado. Quando a narradora retira “do alforje o caderno, o gravador e as

⁵¹ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, pp. 8-9.

⁵² *Ibidem*, p. 9.

⁵³ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁵ DE SOUZA, Vitor Chaves. *Mircea Eliade e o Pensamento Ontológico Arcaico*. Santo André: Kapenke, 2018. 268p. p. 94. Ver especificamente o capítulo *Origem e retorno*.

⁵⁶ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

cartas”⁵⁸ que o irmão lhe enviara da Espanha, os objetos revelam que ela retornou para recolher documentos pessoais nos aspectos presente e ausente, isto é, documentar a sua vida, até então em estado incoerente, a fim de organizar o caos da memória.⁵⁹ O relógio no braço, “que naquele dia iria consultá-lo mil vezes, muitas inutilmente, outras para que o tempo voasse ou desse um salto inesperado”,⁶⁰ empreende o voo da narrativa no tempo, o regresso da voz em meio à ânsia paradoxal da aproximação e do afastamento. É este o instante de um incidente explosivo, pois a voz edifica uma construção semiótica, relacionada à diversidade de sons:

Um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja.⁶¹

O telefone é ligado à voz e à escuta, relógio e sino marcam o tempo, os três elementos semanticamente representam tempo e narrativa e participam de uma significação que implica em uma “identidade entre a linguagem e a literatura”.⁶² Ora, os sons emitidos configuram-se como a chave do presente em que está a narradora, um incidente polissêmico, que expõe com sutileza ao movimento temporal da personagem a saltar no tempo. De todo modo, com sua capacidade de reconfigurar o significado das coisas, o tempo assume a forma de sons que reverberam no espaço da consciência e saltam pelo calendário. Notemos que, ao assumir outras formas, visualizamos traços do tempo fenomenológico na obra, tanto o emergido da memória sobre as pessoas quanto o surgido da memória das coisas. Antes de sair para encontrar Emilie, a narradora pensa no irmão que “estaria em Barcelona”,⁶³ talvez pensado nela, na sua “passagem pelo espaço da [...] infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...”.⁶⁴ Notemos esse rico indício de temporalidade: “fundada numa manhã de 1954”.⁶⁵ O tempo histórico ou físico emerge metamorfoseado em número, datado sob as vestes de um calendário

⁵⁸ Ibidem, p. 9.

⁵⁹ É necessário esclarecer que a repetição do vocábulo “caos”, articulado com derivadas palavras ligadas à noção de tempo, é recorrente nesta etapa da pesquisa, pois a narrativa é a agulha que costura as vestes caóticas da temporalidade.

⁶⁰ Ibidem, p. 9.

⁶¹ Ibidem, p. 9-10.

⁶² BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 24

⁶³ Ibidem, p. 10.

⁶⁴ Ibidem, p. 10.

⁶⁵ Ibidem, p. 10.

e apresenta um momento do dia, “manhã de 1954”, para agir ao lado do tempo fenomenológico da alma a ecoar entre tempos.

Dessa forma, a narradora desloca-se do presente para o passado, para a manhã de 1954. A escrita é direcionada à segunda pessoa: “Tu ainda engatinhavas naquele natal de 54”,⁶⁶ e pressupõe o tom do diálogo. Ir para a manhã de 1954 é o instante da ação do espírito no tempo, pois revela o desdobramento da cronologia, para que a memória opere como um “pássaro gigantesco e frágil plana sobre outras vozes”⁶⁷ sobre outros tempos. Notemos que a referência à data, “naquele natal de 54”,⁶⁸ liga-nos à temporalidade histórica, portanto nos situa no número, que é a base do tempo físico. Além disso, na contração da preposição “em” mais o pronome indicativo “aquele”, a formar “naquele”, impulsiona a narrativa ao deslocamento no tempo, isto é, saltar datas, retornar para (re)conhecer.

O tempo histórico assume um papel fundamental em conduzir o real pelas linhas imaginadas da historicização dos eventos “sucessivos” ligados às datas, às gerações, ao calendário e aos rastros. A tradição judaico-cristã lega à civilização oriental e ocidental a consciência sucessiva de tempo: tudo caminha a um fim e o ser humano caminha à eternidade. A descoberta e apresentação de rastros, fósseis, marcas da cultura humana obriga a cronologia a recuar e a reconstruir uma linearidade no “tempo da natureza”.⁶⁹ Darwin, ao afirmar que o ser humano evoluiu a partir de um ancestral comum, embaralha a ideia de tempo e insere na história a noção de que “vida adquire uma genealogia”.⁷⁰ Além disso, a teoria do Big Bang constrói noções da formação dos corpos celestes e a formação de sistemas cosmológicos. A noção de que o tempo segue uma linha reta, como escala temporal, é edificada pelo “critério narrativo”, isto é, como “uma *mimese* de ação”.⁷¹

A ideia de tempo mortal e tempo cósmico (finito *versus* infinito) é um assunto debatido pelas mais antigas tradições, como a “elegia da condição humana, modulando entre a lamentação e a resignação, não cessa de cantar o contraste entre o tempo que resta e nós que passamos”.⁷² Quando o ser humano se esquece da morte, de que é um ser finito diante da grandeza do tempo, ele “contempla o céu e constrói calendários e relógios”,⁷³ pois é no tempo histórico que se situa a linguagem da experiência humana no tempo. Ora, esquecer a

⁶⁶ Ibidem, p. 11.

⁶⁷ Ibidem, p.148.

⁶⁸ Ibidem, p. 11.

⁶⁹ RICOEUR, Paul. Tomo III. *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁰ Ibidem, p. 166.

⁷¹ Ibidem, p. 167.

⁷² Ibidem, p. 167.

⁷³ Ibidem, p. 167.

preocupação ou a morte projeta a mente a outras rotas, a outras conquistas. Entretanto, quando confrontado com a morte, o ser humano se depara com a ideia de que buscou fugir:

E, de repente, o mostrador de um deles [calendário ou relógio] surge em letras fúnebres o *momento moris*. Um esquecimento apaga o outro. E a angústia da morte volta à carga, estimulada pelo silêncio eterno dos espaços infinitos. Podemos, assim, oscilar de um sentimento ao outro: da *consolação*, que podemos sentir ao descobrir um *parentesco* entre o sentimento de estar jogado no mundo e o espetáculo do céu, em que o tempo se mostra, à *desolação*, que continuamente renasce do contraste entre a fragilidade da vida e a potência do tempo, que de preferência destrói.⁷⁴

O mostrador é a inexorabilidade do tempo, é a existência de algo maior que ainda permanece suspenso, mas ao mesmo tempo permite reinscrever noções mais específicas e abrangentes. Por exemplo, a história se sustenta nos rastros de fatos que são tomados como verdades, os documentos e os artefatos são materiais para dissertar sobre a existência de civilizações, fatos políticos, pois a história traz à luz temas e acontecimentos e reinsere-os no presente com a sua “narrativa histórica” – no sentido real do termo –, e “se relaciona com eventos que realmente ocorreram no passado”.⁷⁵ Há, no tempo histórico reinscrito pelo historiador, uma “ontologia implícita”,⁷⁶ que ambiciona reinscrever ou reconstruir o real, a fim de figurar a representação. Nessa perspectiva, a história também refigura o tempo. A utilização de documentos, rastros, calendários, a formulação de uma ideia de sequência cria a relação entre o “tempo vivido e o tempo universal”.⁷⁷

A noção de tempo mítico limita o ser humano ao aspecto passageiro e demonstra a sua dependência ao tempo do calendário. O calendário é algo do número, diz Aristóteles. Assim, mito e rito do tempo enquadram-se na brevidade da vida humana regida pela grandiosidade de uma entidade mítica.⁷⁸ Mas há grande relação entre o tempo mítico e o tempo ligado aos números. Desse modo, o tempo do calendário se assemelha ao tempo físico, “pensado pelos Antigos como sentido linear e uniforme, aliado aos estudos da astronomia sobre os corpos celestes, especialmente do Sol e da Lua”.⁷⁹

As datas, os rastros e calendários são significativos para representar o tempo físico e reaparecem na mente humana quando o exercício da memória se utiliza do processo do reconhecimento.⁸⁰ A consciência de ter uma posição no tempo, de estar no tempo traz à tona a

⁷⁴ Ibidem, p. 174.

⁷⁵ Ibidem, p. 174.

⁷⁶ Ibidem, p. 175.

⁷⁷ Ibidem, p. 175.

⁷⁸ Ibidem, p. 181.

⁷⁹ Ibidem, p. 183.

⁸⁰ Cf. RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 18.

noção de caminho que vai da ignorância ao conhecimento, isto é, a noção de posição revela a consciência de “estar” no tempo.

Para Aristóteles, o tempo é algo do movimento. No livro *Física IV*, o pensador defende que tempo é movimento, pois para haver movimento é preciso haver mudança. Em seguida, na progressão de seus argumentos, refuta-se, ao afirmar que o tempo não é um movimento, entretanto não existe tempo sem movimento. Se o tempo não é o movimento, terá de ser algo que pertence ao movimento. Nesse sentido, o tempo é ligado à ordem, o espaço e o movimento ordenados correlacionam-se com o número. O cosmos não possui eternidade, pois é numerável, temporal e possui duração limitada. A noção de “estar” no tempo revela uma visão de que o tempo é tanto número quanto medida de mudança. Se algo está no tempo,

é apenas no caso de haver um tempo que é o seu número ou, de forma equivalente, seu *ser* é medido pelo tempo. Se alguma coisa dura para sempre, algo dura para sempre, não há tempo que é o seu número (uma vez que não podemos contar um Agora em que começa e um agora em que termina) e seu ser não pode ser medido pelo tempo.⁸¹

Segundo Ricoeur (1985), em Aristóteles, a ideia de tempo verbal é apagada, para dar voz a um tempo que se enquadra no aspecto subjetivo, ontológico: o ser do tempo. Se o tempo é, ele existe. O movimento é uma palavra-chave que garante a noção de deslocamento.⁸² Em Aristóteles, o *agora* se estabelece entre existência do anterior e do posterior. Portanto, o Ser, o agora, é *ser* situado, em relação a um anterior e a um posterior, assim o tempo é a medida do movimento segundo o antes e o depois. Para Agamben (2008), Aristóteles dialoga com Platão sobre a circularidade do tempo. O autor sustenta:

Eis porque o tempo parece ser o movimento da esfera, porque é este movimento que mede os outros movimentos e mede inclusive o tempo... e também o tempo parece ser uma espécie de círculo... razão pela qual dizer que as coisas geradas constituem um círculo é dizer que existem um círculo do tempo.⁸³

A experiência do tempo no pensamento aristotélico “determinou por dois mil anos a representação ocidental do tempo”.⁸⁴ Nesse sentido, o tempo, conceituado como o número do

⁸¹ COOPE, Ursula. *Time for Aristotle. Physics IV. 10–14*. Oxford University Press Inc., New York, 2005. No original: “Something is in time, he says, just in case there is a time that is its number or, equivalently, its *being* is measured by time. The surprising claim that things that last forever are not in time is a consequence of this. If something lasts forever, there is no time that is its number (since we cannot count a now at which it begins and a now at which it ends) and its being cannot be measured by time (since it does not have a deWnite measurable duration) (221b4–5)”. p. 143.

⁸² RICOEUR, Paul. *Temps et Récit: Le temps raconté*. Tome III. Éditions du Seuil. Paris, 1985. p. 22.

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 112.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 113.

movimento segundo o antes e o depois, permanece com a ideia de continuidade e de divisão em instantes – passado, presente e futuro. O *agora*, por conseguinte, é a parte do tempo que não possui extensão. Nesse sentido, o *agora* ou *instante* divide o tempo ao infinito e ao mesmo tempo é o que confluí o porvir e o passado e garante a sua continuidade.⁸⁵ Nesse aspecto, ao envolver a alteridade, o instante adquire o caráter destrutivo, pois o instante se torna o início e o fim, o fim do passado e início do futuro.

O tempo, em si, apresenta o seu caráter dramático ao penetrar na consciência humana, pois cria e destrói ao devorar seus próprios “filhos da terra”.⁸⁶ O que se dispõe para o debate neste estudo é que Aristóteles defende que o tempo tem relação direta com o número, ligado ao movimento e, portanto, com o tempo do mundo, isto é, baseado na cosmologia. A relação entre alma e tempo é obscura em Aristóteles, visto que, “por trás de Aristóteles delineia-se toda uma tradição cosmológica, segundo a qual o tempo nos circunscreve, nos envolve e nos domina, sem que a alma tenha o poder de gerá-lo”.⁸⁷ De qualquer forma, a noção de movimento anuncia o deslocamento dos corpos no tempo. Além disso, o movimento “no” tempo sustenta a ideia de que a existência da temporalidade independe do homem, devido à dimensão do fenômeno.

A temporalidade física é o fio condutor de uma teoria que busca esclarecer o enigma temporal, pois a sua abordagem é ligada ao “tempo do mundo, da natureza, do universo”.⁸⁸ O tempo é análogo ao movimento, sem ser o próprio movimento, ou seja, não se confunde com ele.⁸⁹ O tempo, porém, origina-se na Natureza por essência: “La nature est un principe (*arkhè*) et une cause (*aitia*) de mouvement et de repôs pour la chose en laquelle elle réside immédiatement, par essence et non par accident”.⁹⁰

O movimento surge quando uma coisa muda. Embora mudança e movimento sejam aqui sinônimos, o tempo está em tudo,⁹¹ em todas as partes e em todos. A mudança pode ser lenta ou rápida, mas o tempo não pode ser velocidade. Apesar de velocidade comportar tempo, ela não pode ser definida como tempo.⁹² Se o tempo está em tudo, compreende-se que o envelhecimento do corpo como matéria orgânica é fruto do tempo, mas o apanhar das coisas invisíveis, como o passado, a fim de mantê-lo vivo e como resistência ao seu envelhecimento,

⁸⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁸⁶ NUNES, Benedito. *Tempo e história: introdução à crise*. In *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 134.

⁸⁷ Ver mais em: RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome III. Op. Cit.*, p. 21. No original: “Or, à l’arrière d’Aristote, se profile toute une tradition cosmologique, selon laquelle le temps nous circonscriit, nous enveloppe et nous domine, sans que l’âme ait la puissance de l’engendrer”.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁰ Este fragmento relaciona-se à ideia aristotélica ligada à obra *Física II*.

⁹¹ RICOEUR, Paul. Tomo III. *Op. cit.*, p. 27.

⁹² *Ibidem*, p. 27.

é tentativa de manter vivo o embate contra o apagamento de si ou de sua coletividade compartilhada, que também é tempo.

Se o tempo passa, a percepção correlaciona-se à existência de “certo movimento”.⁹³ Se não há movimento, não há tempo, isto é, um depende do outro. Entretanto, o tempo não é nem o movimento e não existe sem o movimento, o que se configura como aporia. É esta a primeira conclusão de Aristóteles sobre o tempo e demonstra também a dependência do tempo em detrimento do movimento. O antes e o depois só possuem sentido porque estão *no* tempo: *no* tempo que está em movimento e, além de tudo, possui grandeza. O tempo é o antes e o depois no movimento, isto é, é o infinito do instante. A grandeza, o movimento e o instante como sucessão “estão no mundo antes de estar na alma”,⁹⁴ ou seja, antes mesmo da atividade do espírito. É importante enfatizar que o tempo existe independente dos seres vivos, principalmente do humano. Se o tempo existe e está em tudo, ele existe independente da alma, já que ele é captado pela atividade da inteligência, quando o espírito questiona e inquirir a sua natureza. Sobre isso, Ricoeur escreve:

Pois é isto o tempo, o número do movimento segundo o antes e o depois. O argumento baseia-se numa característica da percepção do tempo, a saber, a distinção pelo pensamento de duas extremidades e de um intervalo; a alma, a partir daí, declara que há dois instantes e os intervalos delimitados por esses instantes podem ser contados. Em certo sentido, o corte do instante, como ato da inteligência, é decisivo: “Pois é o que é determinado pelo instante que nos parece como essência do tempo; consideremos isso como certo” (219 a 29). Mas nem por isso o privilégio do movimento é diminuído. Se, por certo, é preciso uma alma para determinar o instante – mais exatamente para distinguir e contar dois instantes – e para comparar entre eles os intervalos com base numa unidade fixa, de qualquer forma a percepção das diferenças se funda na percepção das continuidades de grandeza e de movimento e na relação de ordem entre o antes e o depois, que “segue” a ordem da derivação entre os três contínuos analogados. Assim pode Aristóteles precisar que o que importa para a definição do tempo não é o número numerado, e sim numerável, o qual se diz do movimento antes de se dizer do tempo. Decorre daí que a definição aristotélica do tempo – “o número do movimento, segundo o antes e o depois” (219 b 2) – não comporta nenhuma referência explícita à alma, a despeito de se remeter, em cada fase da definição, as operações de percepção, de discriminação e de comparação que só podem ser de uma alma.⁹⁵

Aristóteles constrói um conceito de tempo ao dizer que é “o número do movimento segundo o antes e o depois”, o que caracteriza o argumento como a percepção do tempo, a revelar como essência do tempo o instante.⁹⁶ Aqui, a alma determina o instante, para comparar

⁹³ Ibidem, p. 27.

⁹⁴ RICOEUR, Paul. Tomo III. *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁵ Ibidem, p. 29.

⁹⁶ Ibidem, p. 29. “Car c’est bien ce qui est déterminé par l’instant qui nous apparaît comme l’essence du temps ; tenons cela pour acquis”.

e contar outros dois instantes. Daí se extrai a ideia de que o tempo é o movimento segundo o antes e o depois, segue a “ordem de três contínuos contíguos” que são percebidos e numeráveis,⁹⁷ não numerados. Ricoeur nos dá pistas que, na *Física IV*, o tempo é numerado e ele esconde-se da relação com a alma como tema bastante oculto em Aristóteles. Entretanto, a relação entre o tempo do mundo e o tempo da alma é a questão fundamental em nossa meditação. A ligação de Aristóteles com o tempo do mundo busca preservar a “dimensão mais que humana do tempo”⁹⁸ na *Physis*, pois o movimento dinâmico preserva o caráter humano do tempo. É a natureza que preserva a dimensão do tempo e a sua grandeza – grandeza como quantidade imensurável. O pensamento da antiguidade grega contém a ideia de que o ser humano não produz tempo, mas “que ele nos rodeia, nos circunda e nos domina com seu formidável poder”.⁹⁹

Ao discutir a tradição filosófica na *Física IV*, Aristóteles questiona qual o significado de “*estar no tempo e quais coisas estão no tempo*”.¹⁰⁰ Assim, “Estar no tempo é estar no número, é ser envolvido pelo número”.¹⁰¹ O tempo, transfigurado em número, possui dimensão maior do que as coisas que ele envolve. Como não recordar a tradição mitológica de Cronos? “O tempo consome, tudo envelhece sob a ação do tempo, tudo se apaga graças ao tempo”.¹⁰² Assim, se o tempo é o número do movimento, o número avança como a destruição personificada.¹⁰³

O tempo é responsável pela criação e destruição. Mas, em contrapartida, não é o tempo que destrói, “mas a destruição se produz, por acidente, no tempo”.¹⁰⁴ Segundo Ricoeur, algumas passagens em Aristóteles criam problemas de difíceis soluções, mas, a noção de instante tem um papel fundamental em nossa análise. O espírito faz um corte no tempo e apreende o instante, isto é, “faz um corte na continuidade do movimento enquanto ele é numerável”.¹⁰⁵ O espírito corta o movimento contínuo e distingue dois instantes, o antes e o depois, que relaciona com sucessão, não com passado e futuro. O movimento do espírito é denominado sucessão. Portanto, presente e instante são duas coisas distintas, mas essa solução só se torna clara quando a narrativa opera no tempo dando-lhe uma solução poética. O instante é a “essência do tempo”,

⁹⁷ Ibidem, p. 29: “O tempo, sem ser o próprio movimento, é algo do movimento”.

⁹⁸ Ibidem, p. 30.

⁹⁹ Ibidem, p. 32.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 32.

¹⁰¹ Ibidem, p. 32.

¹⁰² Ricoeur cita Aristóteles para demonstrar que o pensador grego faz eco à tradição pré-socrática.

¹⁰³ Ibidem, p. 33. A ideia original: “Car, par lui-même, le temps est plutôt cause de corruption : c’est qu’il est nombre du mouvement, or le mouvement abolit ce qui existe”.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 34.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 30.

pois “o instante é fim do antes e o começo do depois, sendo, também, o intervalo entre dois instantes que é mensurável e numerável”.¹⁰⁶

O que se deve reter deste percurso no estudo do tempo em Aristóteles é a relação de dependência¹⁰⁷ entre tempo e movimento, pois ela constitui movimentos e temporalidades, a tempos revisitados por meio da memória a qual se movimenta *no* passado a fim de trazer ao presente imagens que não *são* mais.

Ora, é por meio dos rastros deixados no número que o ontem da memória age para apanhar o tempo e ressignificá-lo no presente. Nossa digressão é para demonstrar que em *Relato de um certo oriente* o olhar da narradora abstrai do tempo histórico o subjetivo, ao mesmo tempo em que sua voz, fundada no presente ficcional, forma constantes significados reiterados pela fala de si e pela escuta do outro, resignificando a realidade ou recuperando-a. Entretanto, o tempo físico em *Relato* é rasgado por uma fratura narrativa, subvertendo a linearidade coerente quando o olhar desvela o retorno de coisas esquecidas. Apesar da importância da noção de tempo histórico, que está presente em *Relato*, insere-se aqui também noção fenomenológica do tempo, que dá qualidade às três dimensões da temporalidade, sobretudo a noção de presente “distinto de um instante qualquer”, mas que possui qualidades que une três tempos, como a ideia do amanhã da espera e o do ontem da memória. Em uma categoria lógica, conforme Alfredo Bosi (2008), no artigo *O tempo e os tempos*, “o momento passado, o momento anterior, já passou e, matematicamente falando, não volta mais”.¹⁰⁸ Se o momento passado não retorna mais, ele já não é mais. Entretanto, o simples ato de lembrar de algo é um ato de subjetividade, cujo caráter inventivo da subjetividade reinventa o tempo, reinventa “a memória que é do passado”.¹⁰⁹

A memória, portanto, emerge “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o ser humano pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.¹¹⁰ A narradora relê fatos e produz novas significações ao objeto lembrado. Situada no tempo histórico, a personagem lembra o passado, pois rememorar é trazer à vida o que não é mais. Para a narradora, relembrar é fazer com que o real permaneça no tempo e retorne a outro real – ao real imaginado –, é também fazer do real imaginado qualquer coisa de duradoura, a fim de

¹⁰⁶ Ibidem, p. 30.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 32. “Em Aristóteles, o tempo está dependente ao movimento, princípio último da física”.

¹⁰⁸ BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. In: Tempo e história. Companhia das letras, São Paulo, 1992. p. 18.

¹⁰⁹ RICOEUR, Paul. *O tempo, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François [et al.] Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007. p. 35.

¹¹⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.] Editora da UNICAMP, Campinas, 1990. p. 443.

retornar por meio da imaginação do tempo que não é mais. Por conseguinte, esse caráter ontológico da memória reforça que a ideia de lembrar é fazer durar enquanto tudo em volta muda. A narradora relembra e traz ao instante a representação do real vivido, mas, por ser representação, não é o real em si, mas é o como se fosse. Há nesse jogo de “como se fosse” relação estabelecida entre tempo e movimento. O retorno a Manaus é o instante de recolher memórias, para, em seguida, fazer a passagem para outro tempo, o do imaginário.

O itinerário pelo tempo físico reforça que a narradora se situa em uma temporalidade histórica, ligada ao tempo físico que, por sua vez, está estritamente dependente do movimento. O retorno à cidade de sua infância, o encontro com a mulher, a intensão de visitar Emilie acontece “por acidente, no tempo”.¹¹¹ Mas, onde está o tempo subjetivo? Aristóteles busca apagar o tempo da alma, mas, na narradora de *Relato de um certo oriente*, há o tempo da memória, um tempo que não segue a lógica física, que trilha por outros caminhos semânticos e chega à distensão da alma.

1.2. A alma se distende no tempo

A narradora desloca-se do presente para o passado, para a “manhã de 1954”.¹¹² A escrita é direcionada à segunda pessoa: “Tu ainda engatinhavas naquele natal de 54”¹¹³ e pressupõe o tom do diálogo. Em segunda pessoa do discurso, a narradora evoca suas reminiscências: “Lembro”.¹¹⁴ O lembrar – trata-se aqui da força da palavra em questão, pois o teor da representação que se forma enfatiza a memória como pensamento – aplica o exercício da memória como reconstrução, substantivo trazido para exercer o papel de compilador dos fragmentos de vozes. Entretanto, para escrever ao irmão o salto ao tempo da memória, a alma da narradora produz distensão.

No Livro XI das *Confissões*¹¹⁵ de Santo Agostinho, encontramos duas noções da alma humana sobre a temporalidade, *intentio* e *distentio animi*. Tanto no *Relato* quanto em Agostinho, a reflexão sobre o tempo constrói a relação direta entre tempo e eternidade.¹¹⁶ Por

¹¹¹ Ibidem, p. 34.

¹¹² HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 10.

¹¹³ Ibidem, p. 11.

¹¹⁴ Ibidem, p. 11.

¹¹⁵ Aurélio de Agostinho ou Santo Agostinho nasceu em Tagaste em 354 e faleceu em Hipona em 454. Foi um dos principais autores do pensamento católico. Suas obras se estendem a outras áreas do saber como história e literatura.

¹¹⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 20.

outro lado, segundo Ricoeur, Agostinho evoca a ideia de eternidade para justificar na própria argumentação que a referência à eternidade é um modo de hesitação diante da marcação forte da “deficiência ontológica característica do tempo humano”,¹¹⁷ a fim de medir as aporias que afligem as concepções do tempo.¹¹⁸ Em *Relato*, metaforizada na clínica, a eternidade se mostra como um lugar sem tempo e apresenta a experiência da narradora com a temporalidade. Nesse sentido, o livro XI das *Confissões*, ao apontar ao viés aporético,¹¹⁹ cujo entendimento do tempo revela que “nenhuma das teorias antigas do tempo, Plotino e Platão, leva a tal grau de acuidade”¹²⁰, guia este estudo a estabelecer relações com a obra de Milton Hatoum. A crítica filosófica de Ricoeur, neste caso, é justamente a que busca esclarecer questões sobre a experiência do tempo. Contudo, as teorias de Agostinho suscitam dificuldades tão complexas que ultrapassam a própria certeza. Ou seja: tendo como base as aporias da tradição – Platão, Aristóteles e Plotino –, Agostinho lança suas teorias que, ao serem resolvidas, logo originam novas questões e dificuldades:

O que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele falam. O que é, por conseguinte, o tempo? [...] de que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?¹²¹

O fragmento de Agostinho evidencia a representação discordante do tema. Se o tempo é um assunto corriqueiro, por que suscita tantas questões? Obviamente, tem-se a noção de instante presente que, do ponto de vista da relação com o “agora”, desloca-se ao futuro ou ao passado por meio do pensamento. De fato, como afirmar a existência do que virá e a do que se foi se um ainda não existe e outro já não existe mais? Para Agostinho, Deus é o criador do tempo, Deus é a eternidade, de modo que na eternidade não existe tempo. Essa visão, influenciada profundamente pelo pensamento neoplatônico e medieval, guia a análise

¹¹⁷ Ibidem, p. 20.

¹¹⁸ GILSON, E. *Introdução ao estudo de Santo Agostinho*. São Paulo: Discurso, Paulus, 2006. p. 37.

¹¹⁹ JAPIASSÚ Hilton; MARCONDES Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001. Para esclarecer o termo: “Aporia (gr. aporia: impasse, incerteza) 1. Dificuldade resultante da igualdade de raciocínios contrários, colocando o espírito na incerteza e no impasse quanto à ação a empreender. 2. Dificuldade irreduzível, seja numa questão filosófica, seja em determinada doutrina. Em outras palavras, dificuldade lógica insuperável num raciocínio. Uma objeção ou um problema insolúvel: tudo o que faz com que o pensamento não possa avançar”.

¹²⁰ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 20.

¹²¹ Cf. AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Edit. Abril, Coleção Os Pensadores, 1973. pp. 243-244.

agostiniana sobre o tempo. Não obstante, o que nos interessa neste estudo é a noção de *distentio animi*.

Ao questionar “O que é, por conseguinte, o tempo?” surge, dessa singela questão, outras muitas, na tentativa de dar uma resposta assertiva e consistente à aporia. Assim, para Agostinho, só se pode medir aquilo que *é*, o que evidencia a questão do ser e não-ser do tempo.¹²² Se o tempo *é*, é possível pensá-lo, embora seu fenômeno labiríntico se configure como aporia: “Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele falam”.¹²³ Sendo assim, Agostinho dispara a dúvida: “O que é, afinal, o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém me pergunta e quero explicar, não sei mais”.¹²⁴ Se o passado não é mais, o futuro não é ainda e se o presente nem sempre é, como o tempo pode ser? Desse paradoxo ontológico extrai-se aos poucos a teoria da *distentio animi*, provocada enquanto intenção (*intentio*) do espírito.

Contudo dizemos tempo *longo* ou *breve*, e isto, só o podemos afirmar do futuro ou do passado. Chamamos “longo” ao tempo passado, se é anterior ao presente, por exemplo, cem anos. Do mesmo modo dizemos que o tempo futuro é “longo”, se é posterior ao presente também cem anos. Chamamos “breve” ao passado, se dizemos, por exemplo, “há dez dias”; e ao futuro, se dizemos, “daqui a dez dias”. Mas como pode ser longo ou breve o que não existe? Com efeito, o passado *já não existe* e o futuro *ainda não existe*. Não digamos: “é longo”; mas digamos do passado: “foi longo”; e do futuro, “será longo”.¹²⁵

Agostinho utiliza a linguagem para afirmar e problematizar, ao fazer dela um guia para suas afirmações.¹²⁶ Dessa forma, ao medir o tempo presente e atestá-lo como um tempo “que não tem nenhum espaço”,¹²⁷ o tempo presente não pode ser medido, pois passa rapidamente do futuro ao passado, o passado que não possui nenhuma duração¹²⁸. O que se mede é o passado e o futuro, pois, ao inseri-los no presente – passado e presente intermediados pela memória e espera –, transfere para a memória e para a espera a ideia de um longo futuro e um longo passado.¹²⁹ Em sua máquina argumentativa,¹³⁰ Agostinho dramatiza suas certezas, pondo-as em

¹²² PALACIOS, P.M. (Org.) *Tempo e razão: 1600 anos das Confissões*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 47.

¹²³ AGOSTINHO, S. *Op. cit.*, p. 244.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 244.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 244.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 244. As afirmações seguidas de dúvidas confundem qualquer leitor, para guiá-lo, por meio da argumentação, à cartada final da “expansão do espírito”.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 245.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 245.

¹²⁹ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 23.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 23.

dúvida ao rogar a Deus respostas: “Não afirmo, ó Pai. Apenas pergunto. Meu Deus, assiste-me e dirige-me”.¹³¹

Só é possível perceber e medir o tempo quando ele está decorrendo, no “instante pontual”,¹³² pois, quando ele decorreu, já não se pode medi-lo, pois ele já decorreu,¹³³ já não é mais: “Se existe coisas passadas e futuras, onde estariam elas?”.¹³⁴ Um dos elementos que chama a atenção é o de que, mesmo se acontecimentos reais são narrados, é a memória que relata não os próprios acontecimentos que já passaram, “mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios”.¹³⁵ Ora, são esses vestígios os elementos que existem no passado o qual já não “são” mais.

O tempo, portanto, não é somente uma sucessão de instantes separados, mas um elemento contínuo que, para ser medido, não deve ser separado em antes e depois, mas deve-se perceber sua extensão no instante em que decorre: o presente. Ao indagar sobre a existência do futuro e do passado, Agostinho reitera que não se pode ver as coisas futuras por que elas ainda não existem e que aqueles que narram os fatos passados não poderiam contá-los veridicamente senão os visse com a alma.

Se o presente reverbera no tempo, ele seria o único tempo existente e o que se chama de passado e futuro não existiria? Agostinho defende que sim, ou seja, o presente se triplica, estende-se a outros tempos, os quais são ramificações do presente, portanto pertencentes a ele. Chega-se, portanto, a um ponto crucial na análise: o encontro com o tríplice presente, expressão utilizada por Ricoeur para designar a ramificação do presente em três tempos – presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras. Com isso, a ideia de um tríplice presente é equivalente a “lembranças presentes das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.¹³⁶

A noção de presente é pensada como a de instante ou até mesmo como “instante pontual”.¹³⁷ Mas a noção de instante pontual paradoxalmente está relacionada ao de movimento, de transição e passagem para as outras ramificações do presente: “É no momento em que

¹³¹ Ibidem, p. 23.

¹³² Ibidem, p. 24.

¹³³ AGOSTINHO, S. *Op. cit.*, p. 244.

¹³³ Ibidem, p. 246.

¹³⁴ Ibidem, p. 244.

¹³⁵ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 24.

¹³⁶ Ibidem, p. 245.

¹³⁷ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 25.

passam que medimos os tempos, quando os medimos os percebemos”.¹³⁸ E “No momento pois em que o tempo passa, ele pode ser medido”.¹³⁹ Os impasses gerados pela oposição entre certificar e duvidar são frequentes. O mais significativo neste itinerário por Agostinho é certificar não os elementos superficiais definidos nas denominações *futuro, presente e passado*, vistos como elementos superficiais, mas na investigação às “qualidades temporais que podem existir no presente, sem que as coisas de que falamos quando as narramos ou as predizemos ainda existam ou já existam”.¹⁴⁰

O que Agostinho expõe é o que Benedito Nunes chama de duração interior, ou seja, a “experiência da sucessão dos nossos estados internos”.¹⁴¹ A duração interior é uma das facetas do tempo ligada ao tempo psicológico. Esse tempo psicológico liga-se à percepção do indivíduo em relação ao tempo físico, pois o tempo do mundo rende-se à duração interior. Assim, “o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”.¹⁴²

Compreender as coisas futuras e passadas porque elas *são* intensifica as qualidades do tempo, cuja travessia do presente permite chegar *na* alma do tempo, nas “qualidades temporais implicadas na narração e na previsão,¹⁴³ como multiplicidade interna da noção de temporalidade. Ricoeur esclarece as noções de previsão e espera:

Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é a impressão deixada pelos acontecimentos e que permanecem fixada no espírito. E [...] é graças a uma espera presente que as coisas futuras estão em nós como porvir.¹⁴⁴

A narração implica memória (sob um aspecto extratextual que recai na criação literária ou sob uma voz narrativa que conta por meio do passado) porque narra-se a memória. Com isso, um escritor mobiliza por meio da língua suas memórias e insere voz em seres ficcionais. Entretanto, sob a ótica interna, fenomenológica, uma narração implica tanto memória quanto acontecimento, o presente emana da produção da voz com seus traços simultâneos, o agora é a voz da duração interior. O passado, portanto, não existe mais, mas a sua imagem que permanece gravada no espírito, a exemplo da infância, que não *é* mais, pois *está* no tempo passado, mas é

¹³⁸ Ibidem, p. 25.

¹³⁹ Ibidem, p. 25.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 26.

¹⁴¹ NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. Ática: São Paulo, 1995, p. 18.

¹⁴² Ibidem, p. 18.

¹⁴³ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 27.

contemplada no presente, “porque está *ainda* na memória”.¹⁴⁵ Nota-se que o advérbio *ainda* marca algo que ainda permanece, provisório, que não desapareceu.

É importante lembrar que Agostinho observa o tempo como dimensão da existência e da experiência humana, pois, embora investigue e nomeie o tempo em seu caráter relacionado à eternidade (dirige-se a Deus), reconhece a dificuldade de compreendê-lo em sua totalidade.

Com isso, o texto agostiniano é uma máquina de aporias. O jogo com a linguagem insere as dificuldades da compreensão do tempo como fator perceptivo, ligado à fundamentação do não-cronológico. Agostinho tenta se livrar de suas angústias ao dar a aporia do tempo uma “solução elegante”.¹⁴⁶ Ele confia à “memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras”.¹⁴⁷ O presente, portanto, é configurado como “acontecimento pontual”,¹⁴⁸ o agora.

A memória é o vestígio que ainda permanece gravado no espírito. Mas, se a memória pertence ao passado e é constituída de vestígios gravados no espírito ela é um elemento que já não é mais. Então: “como é possível que as imagens-impressões, os *vestigia*, que são coisas presentes, gravadas na alma, sejam, ao mesmo tempo, *a propósito do* passado?”.¹⁴⁹ E o futuro: como é possível o futuro não possuir algo que ainda não é, mas já pode estar dentro do presente, pois o futuro “já é dito antecipadamente?”.¹⁵⁰ Não causemos confusão: a resposta das questões está na teoria do tríplice presente, que se multiplica para levar uma lembrança do passado ao futuro. É por isso que as imagens-impressões, que são vestígios no presente, pertencem ao mesmo tempo ao passado e ao futuro.

Para resolver a solução do enigma temporal, Agostinho busca a solução na alma. De maneira mais precisa, propõe observar os movimentos do tempo no interior humano e libertar-se da objetividade natural da teoria grega. Observemos que a resolução do enigma descarta a solução cosmológica, ou seja, a solução ligada aos astros, aos números aristotélicos. A solução está *na* alma, no tempo da alma e a noção de *distentio animi* se apresenta como nova teoria do tempo. O principal argumento de Agostinho contrasta com a tese cosmológica de Aristóteles, cujo tempo é o “movimento de qualquer corpo”.¹⁵¹ Refutada a ideia, Agostinho afirma que “o movimento dos astros poderia variar, logo, acelerar e tornar-se lento”.¹⁵² Se os astros parassem

¹⁴⁵ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 29.

¹⁵¹ Ibidem, p. 249.

¹⁵² RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 31.

e ao mesmo tempo a roda do oleiro continuasse a mover-se, deixaria de haver tempo para poder medir a sua volta? ¹⁵³ Em síntese, os astros têm duração distinta em tempos distintos. Assim, é a distensão da alma que cria o vínculo entre tempo e eternidade. A experiência humana no tempo, entretanto, é vivida com base na expansão do espírito. Agostinho, ao estudar a hipótese de o tempo ser o movimento dos corpos celestes, busca refutar a teoria aristotélica ao estudar a medida do tempo.

Agostinho reconhece a sua ignorância quanto à compreensão do enigma: “Sei que meu discurso sobre o tempo está no tempo; sei pois que o tempo não é o que medimos. Mas não sei o que é o tempo, nem como o medimos: pobre de mim, que não sei sequer o que não sei”. ¹⁵⁴ Entretanto, após reconhecer sua ignorância e clamar dramaticamente a Deus, reconhece que o tempo não é senão a distensão da alma: “Por consequência, pareceu-me que o tempo não é senão a distensão, mas de quê? Não sei e não seria surpreendente que não fosse do próprio espírito”. ¹⁵⁵ O drama de Agostinho não deixa de ter certa dose de humor, pois os enigmas o fazem, a cada novo argumento, desesperar-se, reconhecer sua ignorância, mas, como saída, foge para a retórica teológica.

Mas, se a *distentio animi* é a distensão da alma, o instante dessa distensão se utiliza do tríplice presente, pois o presente se expande para movimentar algo já gravado no espírito a fim de relacionar presente do presente, presente do passado e presente do futuro. Entretanto, novamente Agostinho insere novas dificuldades em forma de questões:

Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, porque não tem extensão, nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou? ¹⁵⁶

As interrogações sugerem respostas, mas, em seguida, as respostas trazem novas interrogações. Nesse jogo de idas e vindas, as respostas esclarecem os enigmas quando se aplica a ideia da *distentio animi*. No ponto de vista do tempo do calendário, relacionado à lógica histórica ou cosmológica, haveria um sentido coordenado pelos números, mas o tempo, aqui, precisa ser analisado no espírito: “Em ti, meu espírito, meço os tempos”. ¹⁵⁷

Se algo precisa *ser* para existir, pois o passado não é mais e o futuro *ainda* não é, o presente triplicado esclarece esse ponto, pois os tempos estão gravados no espírito para serem

¹⁵³ AGOSTINHO, S. *Op. cit.*, p. 249.

¹⁵⁴ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵⁷ AGOSTINHO, S. *Op. cit.*, p. 254.

movimentados pelo presente. Da mesma forma, se o presente não tem extensão e por isso seria impossível medi-lo, somente a distensão da alma soluciona essa dificuldade. Entretanto, paradoxalmente, “a tese da distensão do espírito é chamada para resolver o enigma da extensão de uma coisa que não tem extensão”.¹⁵⁸

Entretanto, nasce um estimulante paradoxo: a oposição entre *distentio* e *intentio*, que se traduz na intensão do espírito e produz tensão entre distender e intencionar. A ideia principal é a de que o espírito se estende em direção à eternidade. Enquanto o espírito se recolhe, paradoxalmente se estende. A noção de *distentio animi* se traduz, portanto, em um espírito estendido “em direções opostas”¹⁵⁹ e está situado entre a espera, a memória e a atenção. O que nos interessa, além disso, é a ação do espírito.

Agostinho dá um exemplo da citação do verso de Santo Ambrósio, no qual, no instante exato da recitação, o espírito, enquanto age, espera, está atento e recorda. É por isso que “o espírito espera e recorda-se e, contudo, a espera e a memória estão na alma, a título de imagens-impressões e imagens-signos”.¹⁶⁰ Dessa forma, não é somente a questão de um presente ser atravessado pelo tempo, mas, no exato momento em que o é atravessado, o espírito atento se faz *intentio*, isto é, “a intensão presente faz passar o futuro em direção ao passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro, até que, pelo esgotamento do futuro tudo tenha se tornado passado”.¹⁶¹ O resultado de tudo isso é que: “o espírito espera, atravessando aquilo que a que está atento, passa (*transeat*) para o que ele recorda”.¹⁶² Nesse sentido, Ricoeur expõe a alma do entendimento da *distentio animi* e sua relação com o tríplice presente:

A teoria do tríplice presente, reformulada em termos de tríplice intensão, faz jorrar a *distentio* da *intentio* eclodida. É preciso citar o parágrafo inteiro: “eu me preparo para cantar um canto que conheço. Antes de começar, minha expectativa estende-se, (*tenditur*) ao conjunto desse canto, mas, quando comecei, à medida que os elementos antecipados da minha expectativa tornam-se passado, minha memória estende-se (*tenditur*) por sua vez em direção a eles; e as forças vivas de minha atividade (*actionis*) são distendidas (*distenditur*) em direção à memória por causa do que eu disse, e em direção à expectativa por causa do que eu vou dizer. Contudo, minha atenção (*attentio*) está aí, presente; e é por ela que transita o que era futuro, para tornar-se passado. Quanto mais essa ação avança (*agitur et agitur*), mais se abrevia a espera e alonga-se a memória, até que seja esgotada a espera, quando a ação inteira acabou e passou para a memória.”¹⁶³

¹⁵⁸ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶² *Ibidem*, p. 38.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 39.

As temáticas da espera, da memória e da atenção integram-se quando o espírito se estende (expectação, atenção e memória).¹⁶⁴ As coisas futuras já existem, pois a expectativa já está no espírito, e as coisas pretéritas ainda existem, pois ainda permanecem na alma a memória das coisas passadas. Notemos as duas palavras fundamentais que indicam linguisticamente a relação da alma com o tempo: do advérbio “já” abstraímos a afirmação de que o futuro já existe no presente e do *ainda* subtraímos que o passado *ainda* permanece gravado no espírito. O presente não precisa de espaço para ser medido, pois a atenção perdura, através dela abstrai-se o que era presente. Dessa forma, o futuro é vinculado à expectativa e o passado, vinculado à memória. Assim, ambos já existem na alma.

Ora, a distensão da alma, em Agostinho, é um ponto chave para o nosso olhar sobre *Relato de um certo oriente*. O espírito se distende para apreender os tempos já existentes, a fim de trazê-los ao presente. Com certeza, o presente é o tempo mais significativo em Agostinho. Todavia, em *Relato*, o presente representa as ruínas da lembrança, a perda da identidade, um quase apagamento de si. É nesse sentido que, para a narradora, fazer surgir esse passado é rever o horizonte do presente, para o resgate de uma estrutura discursiva mais coerente, em oposição ao desordenamento de seu pensamento. Se os tempos já existem na alma, a da narradora – ou seu pensamento – estende-se no tempo e proporciona uma distensão da memória. É essa distensão que permite a narradora recordar fatos que já estão gravados na memória. O essencial retorno à infância reencontra as marcas de uma convivência tempestuosa. Nesse sentido, sob a luz do tríplice presente agostiniano, no presente do passado que viveu a narradora, sua atenção se volta muito mais ao outro, à apreensão do mundo por meio dos sentidos e constata que essa apreensão foi significativa, por isso as lembranças deslizam pela sua memória. O romance de Milton Hatoum é uma “arquitetura imaginária: a arte de reconstruir, no lugar das lembranças e vãos do esquecimento, a casa que se foi. Uma casa, um mundo”.¹⁶⁵ A narradora, nesse sentido, é uma pesquisadora, à procura de indícios e o acesso a outras vozes e tomam outras direções para encaixar-se no quebra-cabeça narrativo e girar o caleidoscópio do tempo. Mais precisamente, é uma espécie de arqueóloga a desenterrar resquícios simbólicos que implicam na reconstrução de peças autênticas da própria identidade: o Eu.

Soraya Ângela, que nasceu sem audição e fala, é filha de Samara Délia, tia da narradora. A linguagem dos gestos e os gestos primitivos da infância como o de rabiscar paredes guardam o tempo como rastros materiais. O rabisco do nome de Emilie conservou-se na carapaça da

¹⁶⁴ AGOSTINHO, S. *Op. cit.*, p. 254.

¹⁶⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. *Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 330.

tartaruga Sálua. Samara Délia, angustiada e em constantes conflitos com os irmãos, permanece no campo das aflições, o qual Spinoza chama de “nível dos afetos”¹⁶⁶ e dá consistência ao tempo na voz da narradora, como o atropelamento de Soraya Ângela, que culmina em sua morte: “Tudo aconteceu de uma forma rápida e inesperada, como se o golpe fulminante da fatalidade perseguisse o corpo de Soraya Ângela”.¹⁶⁷ A morte de Soraia Ângela relampeja na memória da narradora, ilumina o momento obscuro das intrigas familiares. Assim, os excertos “Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz”¹⁶⁸ e “Ela engatinhava para brincar contigo, e vocês catavam os sapotis crivados de dentadas de morcegos”¹⁶⁹ demonstram um modo de reativar no outro uma lembrança compartilhada, que acorda um tempo que dorme no tempo.

Apesar de não estar presente, o campo semântico do passado gravita em torno das experiências individual e coletiva da família. A morte é símbolo do apagamento material de um indivíduo como passagem da presença à ausência. A narradora relembra-se das brincadeiras de infância com Soraya Ângela, de quando “Soraya me ajudava e era curiosa a sua maneira de colher os jambos e as papoulas umedecidos pelo sereno”,¹⁷⁰ ou testemunhava a menina brincar com a boneca de pano, a mesma que encontra quando chega a Manaus. Do incidente da morte de Soraya Ângela ramifica-se a diversos incidentes, conflitos e intrigas familiares entre Samara Délia e o irmão Hakim, que levava a sobrinha a passeios, atitude reprovada por Emilie, que sabia do desconforto da filha:

Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas, primeiro os irmãos gêmeos a narrar uma história sem fim ao cachorro, sempre na mesma hora da manhã e no mesmo banco da praça sombreado por uma acácia; ela imitava ambos ao mesmo tempo, alternando os gestos rápidos com uma súbita expressão de interesse e incompreensão, os olhos meio arregalados, as mãos apoiando-se no chão; primeiro os irmãos gêmeos com o cachorro, depois vinham os tiques repetitivos de duas mãos entrecrocando-se enquanto o dorso balançava-se. Todos, à exceção dos dois tios, riam dessas imitações que se prolongavam até a hora da sesta.¹⁷¹

Soraya Ângela faz parte das lembranças que tomam lugar na narrativa e caminham para um emaranhado de vozes. Os detalhes das ações da criança desaguam nas atitudes da tia e dos

¹⁶⁶ Para esclarecer essa expressão, Espinosa explica que os sentimentos humanos estão dentro do campo dos afetos, cuja mente produz, como exemplo as aflições e angústias. Ver mais na *Ética*, de Espinosa, especificamente o capítulo “A origem e a natureza dos afetos”, p. 97.

¹⁶⁷ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 12.

tios e também são formas de buscar um certo oriente. Ao mesmo tempo em que a criança é o centro da atenção dos tios e primos, os irmãos de Samara Délia, mãe solteira, perseguem-na. A narradora, dessa forma, partilha com o irmão suas “experiências temporais”.¹⁷² Por enquanto, está-se ainda nos arredores do ano de 1954, mas, o avançar da narrativa faz ceder o chão do tempo a outras camadas que se entrecruzam como fios de voz e tempo. Notemos que as intrigas familiares tomam a imagem da memória, espalha-se pelos conflitos familiares e pela nomeação de cada membro da extensa família: tios, primos, avôs, conhecidos, com o intuito de informar e avivar a memória do irmão sobre seu passado coletivo. Nesse contexto, o espaço da casa, em *Relato de um certo oriente*, é “um espaço vital. Trata-se de uma arquitetura imaginária que visa inventariar as perdas emocionais”.¹⁷³

O esposo de Emilie, árbitro da intriga entre os filhos, desiste de tentar reconciliá-los e “conformou-se em dizer que o destino dos filhos já não lhe interessava”.¹⁷⁴ À medida que a sua idade avança, perde a lucidez, pois, ao enaltecer a filha, Emilie estranha e comenta sobre o “estado mental do marido”: “— Não entendo mais nada — balbuciava. — Não sei onde começa a lucidez e onde termina o devaneio do meu marido”.¹⁷⁵ Entretanto, ao contrário do que parece aos olhares externos, o patriarca está extremamente lúcido, mas por ter fama de homem sisudo é visto como alguém mentalmente confuso. Essa sugestão de loucura retorna quando a narradora é internada em uma clínica. Nessas circunstâncias, a morte da pequena Soraya Ângela torna-se uma imagem marcante:

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.¹⁷⁶

Em uma carta enviada ao irmão, a narradora relata os fatos do incidente e com minúcia apreende as movimentações ao redor do fato. A imagem impactante e a dor como consequência do incidente são fixados na memória, garantindo a reescrita desses eventos que, apesar de extremamente sensíveis, guardá-los permite a narradora acessá-los. A narradora diz ao irmão: “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,

¹⁷² RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. cit.*, p. 192.

¹⁷³ EL GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed. *Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo oriente e sua pré-tradução árabe*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 58

¹⁷⁴ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória”.¹⁷⁷ A resposta do irmão é a certificação da importância de reavivar o passado: “A vida começa verdadeiramente com a memória”,¹⁷⁸ e sente “uma ponta de inveja”¹⁷⁹ ao afirmar à irmã sobre como Emilie se vestia, o incidente com Soraya e sobre seu desaparecimento:

[...] 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? Vestido de marinheiro, não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou, como Emilie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?¹⁸⁰

Chega-se a um lugar surpreendente: a narradora, além de buscar recuperar a sua identidade, reacende na memória do irmão a chama da lembrança, como fio construtor do tempo, pois, enquanto para a narradora o tempo e o passado estão carregados de significados, para o seu irmão não guarda como a irmã os detalhes da vida na infância. Assim, a manhã ensolarada e fatídica é trazida à luz em lembranças vagas, pois o irmão “não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros”,¹⁸¹ enquanto a irmã, de sensibilidade aguda, apreendeu a vida do passado.

Em nossa escavação, os artefatos linguísticos indicam que a narradora, em seu presente do passado, estava atenta aos acontecimentos e guardou o que o mundo sensível lhe permitiu. Além do ato interpretativo da pesquisa, o leitor tem o privilégio de conhecer o interior das personagens, olhar pelos seus olhos, ouvir suas vozes, falar pelos seus timbres, saltar tempos, fazer o percurso que vai da ignorância à consciência, tudo permite o “célebre efeito de conhecer e reconhecer”.¹⁸² Aqui, em nossa perspectiva, a ação da *distentio animi* empreende as imagens mentais na narradora e deriva da recordação de imagens gravadas no espírito.

A narradora não entende a morte de sua prima, o seu desaparecimento, às vezes indo procurá-la no quintal. Sua lembrança recai no “relojão negro”,¹⁸³ seu “nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emilie o ciclo repetitivo dos

¹⁷⁷ Ibidem, p. 19.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 19.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 19.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 19.

¹⁸¹ Ibidem, p. 19.

¹⁸² RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 21. O tempo materializado em concomitância com as experiências de vida é uma das metáforas da obra aqui estudada.

dias; aquele relógio de parede, o mais silencioso de todos os que conheci, era um dos objetos que mais fascinava Soraya”,¹⁸⁴ o relógio é o fascínio de Soraya, pois, “ela permanecia horas diante dele os seus olhos cravados no movimento pendular da haste dourada, no ponteiro de minutos, esperando o salto regular e também calado da flecha negra”.¹⁸⁵ Soraya se “dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam; basta dizer que ao meio-dia as pancadas graves e intensas me doíam os ouvidos, e eu me distanciava da fonte sonora”. Os sons das pancadas tornam-se insuportáveis, “que surgiam bruscamente, como trovões”.¹⁸⁶ Uma criança surda-muda, em um diálogo mudo com o relógio, fomenta a materialização do tempo. O diálogo mudo é um paradoxo que retorna à memória da narradora, pois, desde a infância, o tempo está presente em sua experiência “com” o tempo, assim como em suas ações “no” tempo. Mas o relógio, de origem misteriosa, não dita as horas da cidade, visto que,

em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite.¹⁸⁷

O tempo cosmológico, adaptado à simbologia do norte, possui outra significação e orquestra o movimento de um lugar. Notemos que o tempo da natureza dita as regras da vida em comunidade. Naturalmente, essa temporalidade, pertencente ao tempo físico, modela as ações e os costumes comparados nas duas cidades expressas no excerto.

Em *Relato de um certo oriente*, o interesse de Emilie pelo relógio é um mistério. Hakim é uma “fonte de segredos”¹⁸⁸ e, quando chega a Manaus, a pedido de seu tio Emilio, depara-se com o incidente-chave do romance: a morte de Emilie. A narradora fala: “no momento em que ele [Hakim] desembarcou, Emilie já tinha expirado”.¹⁸⁹ A voz narrativa passa a Hakim que, ao contar sobre suas memórias, torna-se uma peça fundamental para restaurar a lógica identitária da narradora e solicita um diálogo com ele, a fim de escutá-lo. Hakim responde: “Posso passar o resto da minha vida falando do passado”.¹⁹⁰ O encontro entre tio e sobrinha ocorre na noite

¹⁸⁴ Ibidem, p. 21.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 21.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 22.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 24.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 25.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 25.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 28.

de domingo e se estende até a manhã de segunda-feira, pois permanece “com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória”.¹⁹¹

Milton Hatoum, ao falar sobre seu primeiro romance, *Relato de um certo oriente*, diz:

O tempo narrativo, no livro, é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória: essa espécie de vertiginoso vaivém no tempo e no espaço. [...] No *Relato* tentei fazer da memória um tema que se desdobra em várias direções da narrativa. Memória dos personagens, que, por sua vez, evocam espaços afetivos da casa, da cidade, do passado de cada um confrontado ou em diálogo com o passado do outro.¹⁹²

O próprio autor dá a direção da estrutura e temas que são fundamentais nesta pesquisa. A memória, que pressupõe passado, desdobra-se a “várias direções” a fim de rerepresentar o lugar afetivo vivenciado e percebido individualmente. Os relatos, portanto, são elaborados na memória dos narradores e vêm à tona fragmentos de lembranças, vividas na infância e no retorno a Manaus após vários anos de ausência. É nesse ponto, o da recuperação de um passado que não existe mais, que a distensão da alma não descarta, no romance, a intrínseca relação com o tempo do mundo e a memória amplia o *corpus* ficcional nas vozes narrativas, que transportam para o presente a noção poética da temporalidade, pois a recuperação da memória traz consigo não somente lembranças, mas lembranças em estado de palavra. Nesse sentido, em um deslocamento teórico, a alma da narradora expande-se ao narrar ao irmão a expansão da de Hakim, que narra a ela. A *distentio animi*, como ação do espírito, é um lance fundamental para esse deslocamento e ao aparecimento do tempo, para agir em outros tempos sob o signo temporal da experiência da voz.

¹⁹¹ Ibidem, p. 28.

¹⁹² FRANCISCO, Denis Leandro. *10 passeios pelos bosques da ficção – Entrevista concedida por Milton Hatoum a Denis Leandro Francisco*. Revista do Centro de Estudos Portugueses, nº 33, Jan-Dez, Belo Horizonte, UFMG, 2004, pp. 355-361.

2. O TECER DA NARRATIVA

*Tudo é construído, a pintura, a narrativa, a poesia*¹⁹³

(Paul Ricoeur. *Philosophe de tous les dialogues*)

O narrador de memória transita entre acontecimentos e imaginação, criando imagens a partir de elementos do passado e sobre tempos distintos. A linguagem da memória pode ser dialética, embora se demonstre contraditória, pois a literatura desconstrói um mundo para reconstruir outro, cheio de sentidos e traços altamente significativos e, convenhamos, às vezes até muito mais organizado que o mundo real. Segundo Walter Benjamin (1994), há dois grupos de narradores tradicionais: o narrador que acumula a experiência concreta de viagens e que ultrapassou as fronteiras geográficas é “alguém que vem de longe”¹⁹⁴ e o outro, que carrega experiências arcaicas e conhece as “histórias e tradições”¹⁹⁵ de seu país. Os dois grupos de narradores originaram suas famílias de narradores com suas características próprias.¹⁹⁶ Assim, são o “mestre sedentário e os aprendizes migrantes”,¹⁹⁷ cujo trabalho cooperativo entrecruzavam vozes, formando um sistema “corporativo” que “associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.¹⁹⁸

As experiências humanas são fundamentais para transportar à voz acontecimentos. As vivências, trazidas para a voz, necessitam ser organizados de modo narrativo, a fim de apresentar coerência. E se esses acontecimentos forem forjados e suas aparências parecerem tão reais quanto o real, pode-se tomá-lo como espelho fiel do mundo concreto? Estaríamos caindo na armadilha da *mimese* platônica como cópia fiel do objeto. Narrar é forjar o real e a literatura abala a ordem do mundo e metaforiza a vida. A “vida” é justamente a produção humana na escala cultural, produção de símbolos que se tornam metáforas capazes de renovar-se sempre que são lembradas, pensadas e recontadas, em um processo de durabilidade e resistência aos acontecimentos do presente e às projeções futuras.

¹⁹³ Declaração presente no documentário chamado *Paul Ricoeur, Philosophe de tous les dialogues*, produzido por Caroline Reussner, França, 2007.

¹⁹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 198.

A narrativa de *Relato de um certo oriente* transmite significação “no” tempo. No tempo humano, sob o aspecto coletivo, narrar é um ato de resistência ao esquecimento ou à tentativa de silenciar a experiência humana em termos imaginativos e reais. Resistir ao tempo é reconstituir a memória, eis a principal busca da narradora em *Relato*. O retorno à “esfera da infância”¹⁹⁹ é o instante de recolher documentos que deem indícios à organização de seu pensamento. Na eternidade não há tempo, há uma “duração sem princípio ou fim”.²⁰⁰ Com o caderno de diário, gravador, as fitas e as cartas do irmão, que pediu para que ela anotasse todos os acontecimentos nessa visita, a narradora busca registrar minuciosamente todos os indícios, as impressões sobre a cidade.²⁰¹ Notemos que os objetos portados pela narradora são do território do registro, da produção e captação de vozes. A dificuldade é imensa, como ela deixa explícito na seguinte passagem do romance:

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.²⁰²

As tentativas de organizar as vozes e dar a esse “coral de vozes dispersas”²⁰³ uma coerência implica na tentativa de escrever o relato, de tecer o caos do tempo e domesticar a selvageria da memória, o mundo caótico do passado e seu “inferno de lembranças”.²⁰⁴ A dificuldade, refletida nas inúmeras tentativas de compor um relato, “quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação”,²⁰⁵ é o instante da utilização da narrativa, que conduz a temporalidade do mundo e da alma e as organiza. Tentativas, hesitações, espaços vazios que suspendem a ordenação do relato são a tentativa de encadear a sua própria voz. A memória é um elemento que não está presente em apenas um tempo, entretanto se divide em vários tempos,

¹⁹⁹ HATOUM, Milton *Op. cit.*, p. 147.

²⁰⁰ Para saber mais sobre a noção de eternidade, ver: SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p.14.

²⁰¹ HATOUM, Milton *Op. cit.*, p. 147.

²⁰² *Ibidem*, p. 147.

²⁰³ *Ibidem*, p. 147.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 147.

registrando em diferentes formas os fatos, recuperando-os por meio do mundo sensível, selecionando aspectos mnêmicos, numa dinamicidade flexível que é reelaborada *a posteriori*.

Assim, tempo e narrativa se entrecruzam em uma fronteira tênue que não cessa de aproximar-se e distanciar-se. Às vezes, confundem-se, por, em nossa perspectiva, reinscrever os fios semânticos da arte de narrar o tempo. O ato de narrar é um embate entre tempos, presente e passado se confrontam, a reverberar no futuro. Narrar é tecer, construir e edificar a vida na ficção. E, da destruição provocada pelo tempo do calendário, a voz emerge de tempos imaginados, para solidificar a experiência humana no aspecto criativo. É importante ressaltar que a narradora do *Relato* se utiliza da intriga, em nossa perspectiva a intriga aristotélica especificamente, para reorganizar sua memória e dar coesão às ações do espírito.

A narrativa de ficção, ao carregar o tempo do mundo ao tempo da imaginação, dá qualidade ao que poderia ter sido e humaniza o tempo monumental. A imagem móvel da eternidade, a distensão da alma, o algo do movimento, tornam-se humanos ao serem articulados de modo narrativo,²⁰⁶ pois “a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição à experiência temporal”.²⁰⁷ Segundo Fiorin (1996):

A passagem do caos à ordem (= cosmos) faz-se por meio de um ato de linguagem. É esta que dá sentido ao mundo. O poder criador da divindade é exercido pela linguagem, que tem, no mito, um poder ilocucional, já que por ela se ordena o mundo. *Deus disse: “Faça-se a luz”. E a luz foi feita. E viu Deus que a luz era boa: e separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz dia e a trevas noite; fez uma tarde e uma manhã, primeiro dia (I, 3-5).*²⁰⁸

O ato de linguagem é um ato criador, construtor de significações. O narrador seria aquele que, por mais que conte uma experiência ouvida, imaginada ou experimentada, toma distância e traz para perto das pessoas o distante ou o afasta ainda mais de nós? De fato, o narrador possui “algo de distante, e que se distancia ainda mais”.²⁰⁹ A experiência da distância é o afastamento para um ângulo de observação, que permite analisar e “intercambiar experiências”.²¹⁰ A voz da narradora na obra *Relato de um certo oriente*, compiladora dos “longínquos ecos da tradição oral dos narradores orientais”²¹¹, tece o relato entremeado de diversas vozes, para reorganizar o caos da memória. Dentro na noção de narrativa presente em Walter Benjamin, saber narrar é

²⁰⁶ RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. cit.*, p. 15.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁰⁸ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 197.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 197.

²¹¹ ARRIGUCCI JR., Davi. Texto de capa de *Relato de um certo oriente*.

saber dar conselho.²¹² A ideia central aqui é a de transmissão, pois sabedoria não se reduz apenas ao modo de transmissão, mas constitui o deslocamento imaginário do e no tempo. Entretanto, a voz não é somente constituída de materialidades linguísticas, pois mede também os mundos real e narrado. E, para além disso, narrar, entende-se, é tecer corpos abstratos que compartilham semelhanças com a experiência humana no tempo.

Ora, a narradora inominada do *Relato* põe-se à escuta de seu tio Hakim, que transmite suas memórias a sua ouvinte. A transmissão é o coração da ideia, visto que, à espreita e atenta às falas dos outros, a narradora reconstitui-se aos poucos, para espelhar essas memórias reascendidas a seu irmão. Se a narradora busca organizar os episódios em desordem e encadear vozes,²¹³ ela utiliza a escrita e organiza o tempo de modo narrativo ao agenciar os fatos. O drama humano, na obra, é tecido constantemente pela intriga que, em nossa análise, é explicitada pelo estudo da *Poética* de Aristóteles, segundo Paul Ricoeur.

2.1. Um estudo da *Poética* de Aristóteles e a noção de tessitura da intriga, segundo Paul Ricoeur

O tempo se torna humano na medida em que está articulado de modo narrativo.²¹⁴ Deslocado à nossa perspectiva, o tempo, para ter coerência, precisa ser tecido. Nesse sentido, o estudo da *Poética* de Aristóteles esclarece essa questão.

Dois conceitos fundamentam o estudo sobre a narrativa: o da tessitura da intriga (*muthos*) e o da atividade mimética (*mimese*). A poesia trágica, para Aristóteles, “é o que eleva ao nível de excelência a arte de compor”,²¹⁵ ou seja, a tragédia dá atenção a elementos significativos que se referem à experiência narrativa.

O *muthos*, na *Poética*, é sinônimo de compor, tecer, pois opera nas construções dos fatos.²¹⁶ A expressão *muthos-mimese* é sinônimo de *poético*, como termo que pode ser relacionado à arte de compor. Sendo assim, “a poética seria identificada como a arte de compor

²¹² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, pp. 200-201.

²¹³ HATOUM, Milton *Op. cit.*, p. 147.

²¹⁴ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 85.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

²¹⁶ É importante explicar que se em *Confissões* de Agostinho há a experiência discordante do tempo, isto é, *intentio-distentio* gera a discordância aporética, a tessitura da intriga, ao contrário, agencia os fatos e constrói a concordância.

intrigas. A ideia de *Poética* como arte de compor intrigas é semelhante à atividade mimética,²¹⁷ que consiste no “processo ativo de imitar ou de representar”.²¹⁸

No estudo de Benedito Nunes sobre a filosofia contemporânea de Ricoeur, nota-se que a “*mimese* é interpretada como ato de transfusão poética da realidade”.²¹⁹ Com efeito, o enredo é a “organização dos fatos em sistema (*sustasis*) e configura-se como a principal forma da transfusão poética da realidade”.²²⁰ A *sustasis* está ligada à *mimese*, responsável por representar a ação humana no tempo. Dessa forma:

Todo sistema, sendo unidade sintética portadora de sentido, remonta a uma atividade organizadora, configurante. Como princípio de inteligibilidade ou compreensão, o enredo (*mise en intrigue*), que participa do caráter do ato da *mimese*, é uma operação de configuração: integra fatos dispersos na totalidade de uma história, liga num só conjunto fatos heterogêneos, e ainda – terceira função mediadora – sintetiza a dimensão episódica dos fatos com a dimensão da história com o todo.²²¹

O vetor da narrativa é a força dos fatos organizados pela intriga. Na acepção aristotélica, a tragédia possui todos os elementos – personagem, caráter, pensamento, mudança de fortuna e catarse²²² – que garantem a identidade da narrativa. Isso se dá em razão da intriga ser a força motriz da organização do mundo narrativo, ser o sistema que organiza o caos, tece e costura mundos. Mais precisamente, no *Relato de um certo oriente* é a intriga, manipulada pela memória e escrita da narradora que organiza, compila, forma a tapeçaria narrativa. É ao organizar os fatos em sistema de representação por meio do ato de escrever que a narradora opera na transfusão poética da realidade. Configurar e refigurar são duas operações significativas em sua escrita, a fim de construir uma ordem. Todorov, em *As categorias estruturais da narrativa*, enfatiza que a narrativa se firma na tensão entre duas forças, pois

uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas.²²³

²¹⁷ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Ediouro: Rio de Janeiro, 2007. p. 293.

²¹⁸ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 85.

²¹⁹ NUNES, Benedito. *Narrativa, discurso e tempo*. In: *Narrativa; ficção e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1988. p. 14.

²²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²²¹ *Ibidem*, p. 14.

²²² *Ibidem*, p. 14.

²²³ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 21

O curso inexorável dos acontecimentos tangencia a narrativa sobre a experiência de vida. A força que tenta reorganizar o tempo é a da narrativa, cuja busca pela ordem se dá por meio dos resíduos da vida vivida e apreendida. Segundo Azevedo (2016) “instabilidade e deslizamento” são procedimentos que “comprometem o percurso da memória, contaminando igualmente o percurso da escrita”²²⁴ em *Relato*. Nesse sentido, a narradora escreve:

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.²²⁵

O percurso da escrita em *Relato de um certo oriente* é tortuoso, por isso complexo, pois é recorrente o ir e vir de memórias ao lado da tentativa de ordenação das vozes. Tentativas inúmeras apresentam-se como o embate contra a desorganização de si e do mundo. Com tantos rastros, documentos, falas, fotografias, como ordenar a desconexa constelação de episódios?²²⁶ Sem dúvida, o trabalho da reconfiguração desses episódios transforma o material recolhido em ordenação ao recontá-lo. Se a narradora tece o tempo, então “tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, desenvolve-se temporalmente, e o que se desenvolve no tempo pode ser contado”.²²⁷ É organização da narrativa que fundamenta sentidos, que tece por meio da linguagem tempos e domestica o caos. Barros (2012) explora a narrativa como uma “trama que constitui seus diversos episódios e, além de ligá-los entre si, os coloca em relação com o enredo mais amplo, daí resultando uma totalidade significativa”.²²⁸ Com isso, a materialidade que constitui a língua como articuladora da ação humana. Assim, a “narrativa é ainda constituída de uma história (ou de histórias entrelaçadas) não apenas sobre a “ação humana”, mas também sobre os seus significados”, isto é, “narrar é configurar ações humanas específicas, mas é também discorrer sobre significados”.²²⁹ Narrar, portanto, é articular ações humanas, sobretudo produzir significados que gravitam em torno da língua. Ao compor as intrigas e representar as ações humanas relacionadas a sua memória, a narradora utiliza precisamente características essenciais da narrativa, cuja função substantiva é reger a orquestra das ações. Ação é sinônimo

²²⁴ AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. *A dispersão da memória e da escrita em Milton Hatoum e Lobo Antunes*. Rio de Janeiro, Eduff, 2016.

²²⁵ HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 147.

²²⁶ *Ibidem*, p. 147.

²²⁷ NUNES, Benedito. *Op. cit.*, p. 15.

²²⁸ BARROS, José D'assunção. *Tempo e Narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico*. Revista de História e Estudos Culturais Vol.9. Ano IX no 1, 2012. Disponível em: http://revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_9_Jose_D_Assuncao_Barros.pdf. Acesso em: 12/03/2019. pp. 6-7.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 6-7.

de movimento, não somente movimento do corpo físico, mas também do pensamento, gerado por angústias ou surpresas que fazem oscilar as fortunas das personagens. Personagens que participam do passado são trazidas ao presente para serem recontadas em estado de palavra escrita.

O estudo de Maria Lucília Marcos, intitulado *Identidade narrativa e ética do reconhecimento*, aponta a tessitura da intriga (*mise en intrigue*) como o “modelo específico de conexão entre acontecimentos”, isto é, “permite integrar na permanência do tempo o que parece ser da ordem da diversidade, da variabilidade, da descontinuidade e da instabilidade; permite engendrar a dialética do personagem”.²³⁰ Com efeito, a intriga está ligada com a identidade da personagem, ambas construídas como reflexos da configuração. Sobre isso, Marcos (2011) explicita:

Configuração é o nome atribuído por Ricoeur (mais uma vez, sob influência aristotélica) arte de composição que faz mediação entre concordância (“agenciamento de fatos”) e discordância (“revezes da fortuna”). A configuração, ou síntese do heterogêneo, explicita a oposição entre a dispersão episódica da narrativa e a potência de unificação da própria *poïésis*, define o acontecimento narrativo (que participa, assim, da estrutura instável entre concordância e discordância) e inverte o efeito de contingência em efeito de necessidade narrativa. A operação narrativa desenvolve, pois, um conceito original de identidade dinâmica que concilia as categorias, tradicionalmente contrárias, de identidade e diversidade.²³¹

A configuração da narrativa é a transposição poética da realidade, o estágio que passa ao degrau da refiguração. Se a intriga constitui a “imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos”,²³² ela evidencia o seu caráter conciliador, senão, o “triunfo da ordem sobre a desordem”.²³³ Obviamente, a ideia de imitação não recorre apenas ao espelhamento do real como modo de reprodução do que é para o que poderia ser, mas também ao campo da poeticidade da ação narrativa. Em Aristóteles, a ideia de imitação garante o acesso ao caráter ou ao pensamento das personagens. Assim, a imitação descola-se do sentido platônico de imitação como reprodução:

Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é de todo modo necessário que estas personagens existam pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza dos seus atos); daí resulta, naturalmente, serem duas as causas que decidem dos atos:

²³⁰ MARCOS, Maria Lucília. *Identidade narrativa e ética do reconhecimento*. Universidade Nova de Lisboa. *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, Vol 2, No 2 (2011), pp. 63-74 ISSN 2155-1162 (online) DOI 10.5195/errs.2011.92. Disponível em: <http://ricoeur.pitt.edu> 65. Acesso em: 12 mar 2019. p. 65.

²³¹ *Ibidem*, p. 65.

²³² RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 59.

²³³ *Ibidem*, p. 59.

o pensamento e o caráter; e, de acordo com estas condições, o fim é alcançado ou malogra-se.²³⁴

A intriga é a representação da ação. A imitação, em si, deixa de ter o único sentido de cópia fiel. Aqui, “a imitação ou a representação da ação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga”.²³⁵ A esse respeito, em *Temps et récit* (tomo I), Ricoeur explicita:

De uma só vez saímos do emprego platônico da *mimese*, quanto em seu emprego metafísico quanto em seu emprego técnico em *Republica III*, que opõe a narrativa “por *mimese*” à narrativa “simples”. Reservamos este segundo ponto para a discussão das relações entre narrativa e drama. Retenhamos de Platão o sentido metafórico dado à *mimese*, em ligação com o conceito de participação, em virtude do qual as coisas imitam as ideias, e as obras de arte imitam as coisas. Enquanto a *mimese* platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimese* de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição.²³⁶

Assim, a ideia de *mimese* não é mais reduzida ao simples espelho imitativo, mas é elevada ao fazer humano, o agir é o elemento que tece o tempo e constrói a coerência. Dessa forma abstrai-se da *Poética* a tessitura da intriga, aplicável em qualquer composição que se chama de narrativa.²³⁷ Em contrapartida, é fundamental ressaltar que a tessitura da intriga e a *mimese* não estão inseridas como elementos fixos, mas como operações realizadas na narrativa.²³⁸ Isto é, não são regras de composição a serem seguidas, mas operações que ocorrem no interior do texto.

As regras da disposição dos fatos são, reitera-se, a do tecer da intriga, como operação que ordena os fatos e organiza a desordem das ações. Segundo Carneiro (2013):

É a organização da intriga que dá consistência ao texto, possibilitando a distinção entre as ações contadas e as ações construídas na interpretação da narrativa. A intriga organiza aquilo que está posto como constitutivo da narrativa, ou seja, aquilo que é próprio desse gênero – a inerência de um começo, meio e fim. Entendamos por início o ato inaugural da história, uma ação provocadora de desequilíbrios, uma ação que abre o texto para processos de referenciação, no qual o leitor torna-se coprodutor da narrativa.²³⁹

²³⁴ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 296.

²³⁵ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 60.

²³⁶ *Ibidem*, p. 60.

²³⁷ *Ibidem*, p. 61.

²³⁸ *Ibidem*, p. 58.

²³⁹ CARNEIRO, José Vanderlei. *Hermenêutica da narrativa de ficção: a intriga como mediação do sentido*. Pensando – Revista de Filosofia Vol. 4, Nº 8, 2013 ISSN 2178-843X. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/CARHDN>. Acesso e 5 ago. 2019. p. 81.

Na *Poética*, “o poeta, narrador ou dramaturgo, é compositor de intrigas”.²⁴⁰ Assim, aquele que pratica atividade mimética comporta-se como narrador. Além disso, o narrador é quem faz das personagens os próprios autores da representação, na medida em que agem. A atitude do poeta quanto a suas personagens configura-se como um modo de representação.²⁴¹

Aristóteles discute que “a tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer”.²⁴²

O prazer sentido pela representação se dá no nível da representatividade, não imitação como cópia idêntica. O *muthos*, isto é, a narrativa – ou o agenciamento dos fatos – surge justamente como elemento que representa a ação humana.²⁴³ A semelhança entre epopeia e drama é nítida, ambas possuem intrigas, pensamentos, ritmo. Entretanto, a tragédia²⁴⁴ possui o diferencial, porque pode produzir seu efeito próprio, pode dispensar o movimento, o movimento exterior²⁴⁵ e agir internamente.

A intriga é fio condutor da concordância. A narrativa é ação, não somente uma ação representada, mas um fazer inventado, poético.²⁴⁶ A palavra “invenção” ou “poética” propõe pensar que a representação derivada da *mimese* fornece um *locus* à composição narrativa. A ficção não é o que ocorreu, mas o que poderia ter ocorrido. O jogo das possibilidades se encontra com o das invenções. O verbo no futuro do pretérito, “poderia”, implica naquilo que não aconteceu, uma ação escamoteada, prefigurada pela criação.

A universalização da intriga universaliza as personagens. Universaliza, sobretudo, seus caracteres, seus sentimentos, suas ações. Compor a intriga é compor o universal, que faz surgir o universal do singular, portanto o poeta é o “criador de intrigas e imitador da ação”,²⁴⁷ pois “A composição poética, relacionada à atividade mimética como compositora de ações, faz o universal surgir. O reconhecimento de ações relacionadas ao real (imagens das quais aprende-se a conhecer e concluir o que cada coisa é) fundamenta que é a intriga e o *muthos*”.²⁴⁸ Giorgio Agamben (2018), no ensaio *O que é o ato de criação?*, afirma que o ato de criação existe no

²⁴⁰ Ibidem, p. 81.

²⁴¹ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 63.

²⁴² ARISTÓTELES, *Op. cit.*, p. 300.

²⁴³ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 63.

²⁴⁴ Ibidem, p. 64.

²⁴⁵ Ibidem, p. 63.

²⁴⁶ Ibidem, p. 68.

²⁴⁷ Ibidem, p. 70.

²⁴⁸ Ibidem, p. 70.

ser humano como ato de potência, esse ato não se manifesta somente quando o realizamos, mas existe quando não o realizamos, isto é, o ato de criação é uma constante dialética entre potência e impotência, e “ser poeta significa estar à mercê da impotência”.²⁴⁹ O narrador é um sujeito poético, ao se utilizar da intriga para reconstruir o ausente como potência humana e sua experiência com o tempo. O poeta compõe histórias, compor histórias é se preocupar mais com ações do que com imitações fieis de um real puro, pois as ações são resultados da “representação que ele é um poeta e o que ele representa são ações”.²⁵⁰

De acordo com esse ponto de vista, o poeta tem o papel de inventar e, por meio da “mimese-invenção, imita e representa ao construir o possível”.²⁵¹ Além disso, existe o chamado “efeito surpresa”, que consiste em apresentar a concordância-discordante como eixo condutor da narrativa. Nesse sentido, na tragédia, a ideia de inversão faz a ação oscilar da fortuna ao infortúnio ou inversamente. Desse fato, a oscilação de sentimentos resulta no surgimento de sentimentos adversos como piedade e terror, despertados pelo poeta na atividade mimética²⁵², isto é, a edificação do “como se”.²⁵³ Com isso, é justamente a invenção do “como se” que provoca no expectador ou leitor a passagem de um real a outro real, o da ficção. Nesse sentido, em *Relato de um certo oriente* a narradora tem o papel de criar o *locus* de suas memórias, como compositora de ações. À espreita durante toda a narrativa, a relatora se põe à escuta do outro, para criar o “como se” de seu relato, isto é, a verdade de sua narrativa. É válido pensar na relação entre a *mimese* e a narradora de *Relato*, pois o procedimento da escrita ficcional se configura com um ato de recriação. Na solidão, a narradora experimenta o reencontro com o passado e a relação com o presente mórbido:

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 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 que desejava presentear às que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes.²⁵⁴

Ao experimentar a solidão no privilégio do quarto, a narradora age como reconstrutora de sua identidade por meio do ato de criação. A escrita do relato se inicia com a experiência de

²⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita, arte e livro*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Paterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 67.

²⁵⁰ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 70.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 70.

²⁵² *Ibidem*, p. 76.

²⁵³ *Ibidem*, p. 77.

²⁵⁴ HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 145.

reunir pedaços de materiais que formassem o todo, como o início do recomeço, um recomeço em meio à desordem do espaço e dos sentidos. A vida prática, relacionada à clínica e à convivência com corpos lânguidos e lentos, é transporta à arte como forma de recriar o lugar da reconfiguração da vida primeiramente por meio do bordado, retalhos que formam outros objetos, depois por meio da narrativa, um caminho que leva à recriação da vida pela escrita, cuja *mimese* instaura a poeticidade do ato de narrar o tempo.

Segundo Ricoeur, o campo do imaginário instaura-se como viés poético, isto é, a *mimese* não possui somente a função de ruptura com o real, mas estabelece relações entre o real e o campo prático, “em uma espécie de transposição metafórica”.²⁵⁵ Desse modo, nas *mimeses I, II e III* encontramos um esclarecimento da atividade narrativa e seu percurso no interior do texto. O lugar de saída da composição poética está relacionado à *mimese I*, a transposição metafórica do campo prático pelo *muthos*. A configuração (a *mimese-criação*) participa da *mimese II* e a *mimese III*, o chamado ponto de chegada da configuração poética dinamiza não somente o texto poético, ou texto literário, mas também insere o leitor. Aqui é o ponto e chegada da configuração poética.²⁵⁶

Com efeito, a operação feita pelo poeta é a de apanhar o real, utilizar o processo de transfiguração e elevá-lo ao plano das possibilidades. Como elemento substancial na relação entre a vida prática e o leitor, a *mimese II* tem a função de operar na configuração constitutiva de interrupção, isto é, abre o mundo da composição poética e institui a literariedade da obra literária.²⁵⁷ Assim, a *mimese II* é a intermediação entre o real-ético (ligado à realidade) e o irreal-poético (ligado à possibilidade), pois possui o poder de configuração.²⁵⁸ Em outras palavras, carrega consigo o real, configura-o para levá-lo ao leitor.

Sem embargo, é a tríplice *mimese* que tece as relações humanas no tempo e entremeia planos de significações. A relação entre *Tempo e Narrativa* está constituída a partir da constituição de uma relação entre três momentos da *mimese*. Relacionada ao processo de representar ou imitar da ação, a *mimese I* comporta o campo prático, ou seja, é uma pré-figuração do campo prático, ligado ao tempo efetivamente vivido. Esse tempo vivido refere-se diretamente ao tempo humano, relacionado com o presente, passado e o futuro, elementos ligados à ação ou aos níveis físicos. A ação humana é articulada por “mediações simbólicas”,

²⁵⁵ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 70.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 77.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 86.

ligadas aos termos temporais, a remeter à ação a ser narrada e a necessidade de narrá-la. A *mimese I* está sedimentada em três traços: estrutural, simbólico e temporal.

A ação implica um agente, fins, motivos – de que alguém fez ou faz algo – que pode ser distinguido do evento físico. Pode-se identificar os agentes e reconhecer as suas ações e operações. Os agentes sofrem *circunstâncias*, que não pertencem, necessariamente ao campo prático, na possibilidade de modificar os cursos de suas ações, circunstâncias que podem ser favoráveis ou desfavoráveis.²⁵⁹ Em suma, o agir é sempre agir “com” outros, obtendo interação como forma de cooperação ou de adversidade, sendo que o resultado da ação pode gerar felicidade ou infortúnio,²⁶⁰ numa relação de interssignificação, um conjunto chamado “compreensão prática”.²⁶¹ Ao lado da compreensão prática, localiza-se a compreensão narrativa, que consiste não só na presença óbvia de um narrador, mas “tem como tema agir e sofrer”²⁶², isto é, o fazer, que comporta termos familiares como circunstâncias, conflito, sucesso, fracasso, etc.

É no interior da ação narrativa que se engendra a trama, os signos discursivos que levam a pensar em traços narrativos, “traços sintáticos, cuja função é engendrar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados de narrativos”.²⁶³ Existe, também, a relação entre inteligência narrativa e inteligência prática, isto é, a narrativa se utiliza do campo prático assim como o campo prático se utiliza da narrativa para realizarem-se.

Ricoeur define bem os dois termos:

Pode-se resumir do seguinte modo a dupla relação entre inteligência narrativa e inteligência prática. Passando da ordem paradigmática da ação à ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Atualidade: termos que só tinham significação virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de emprego, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer. Integração: termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a relação dupla entre regras da tessitura da intriga e termos da ação constitui, ao mesmo tempo, uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.²⁶⁴

O fazer e o agir, portanto, são a alma da intriga a ser engendada, conforme os símbolos culturais existentes dentro da trama, ao mesmo tempo em que esse narrar implica em formas

²⁵⁹ Ibidem, p. 89.

²⁶⁰ Ibidem, p. 89.

²⁶¹ Ibidem, p. 89.

²⁶² Ibidem, p. 89.

²⁶³ Ibidem, p. 90.

²⁶⁴ Ibidem, p. 91.

caóticas como é o caso do romance moderno. Em seguida, entra em jogo recursos simbólicos do campo prático, e se relacionam à transposição poética. Nesse sentido, sob um viés antropológico, observa-se que “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas”.²⁶⁵ Portanto, as formas simbólicas são processos culturais que articulam a experiência humana.²⁶⁶

Os signos culturais embasam as ações humanas e constituem significações a elas.²⁶⁷ Desta forma, os símbolos guiam as experiências sociais, cuja presença se dá como um “simbolismo imanente”,²⁶⁸ pois são códigos culturais que dão forma, ordem e direção à vida.²⁶⁹ Além disso, o imaginário mítico nas experiências culturais aprofunda a tese de que as culturas criam noções de tempo à sua maneira, como a oposição entre dia e noite, que gera a narrativa mítica dos aspectos imaginativos sobre a temporalidade,²⁷⁰ com uma “imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo”.²⁷¹

Agentes e suas características evidenciam diferenças, com qualidades éticas ou não. Após a relação da trama conceitual da ação e a mediação simbólica exige-se a compreensão dos traços temporais implícitos às mediações simbólicas da ação. Eis um ponto significativo: a compreensão dos traços temporais implícitos liga-se a mediações simbólicas da ação. Assim, o simbolismo das ações não está no espírito, pois “não é uma operação psicológica destinada a guiar as ações, mas uma significação incorporada à ação e decifrável nela pelos outros atores do jogo social”.²⁷²

A oscilação dos sentimentos humanos como nobreza ou desprezo faz parte do cenário social ligado às relações humanas que se situam no campo histórico e simbólico. Nossa meditação insere o tempo em um contexto de modo pré-concebido, visto que a compreensão da ação e a intermediação simbólica possuem “estruturas temporais que exigem a narração”.²⁷³ Dessa forma, “estruturas temporais que exigem a narração” significa que existem “traços temporais implícitos às mediações simbólicas da ação e que se pode considerar indutores de

²⁶⁵ Ibidem, p. 91.

²⁶⁶ Ibidem, p.92.

²⁶⁷ Ibidem, p.92.

²⁶⁸ Ibidem, p.92.

²⁶⁹ Ibidem, p. 94.

²⁷⁰ Para maiores detalhes, ver: DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 91.

²⁷¹ Ibidem, p. 91.

²⁷² Ibidem, p. 92.

²⁷³ Ibidem, p. 95.

narrativas”.²⁷⁴ A representação pré-concebe o que acontece com o agir humano, nos sentidos temporal, semântico e simbólico. A vertente do tempo existencial alia-se ao agir. Ou seja, o agir toma para si o aspecto simbólico da experiência humana no tempo do mundo e o carrega para uma progressão ao campo da refiguração. Na *mimese I*, há o contato entre categorias da ação e a experiência temporal²⁷⁵, que caminham para a experiência ficcional do tempo. Assim, “imitar ou representar é pré-compreender o que ocorre com o agir humano”.²⁷⁶

A função da *mimese II* é a de intermediar a configuração e é o campo mais significativo a este estudo. A operação de configuração reside no fato de que permite compreender com mais clareza “a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação”.²⁷⁷ Assim é a configuração textual que permite intermediar a *mimese I* e a *mimese III*, a *mimese II* liberta-se da configuração limitadora existente na *Poética*, para se configurar com um grau mais elevado de abstração.²⁷⁸

Outro detalhe importante é que a intriga é a mediadora neste processo, agindo com seu processo de organização do caos temporal. Primeiro a intriga situa-se entre os acontecimentos e os incidentes individuais e a história geral,²⁷⁹ isto é, individualiza um acontecimento de um contexto considerado geral, intermediando entre acontecimento e história narrada; segundo: os três fatores existentes na tragédia como intriga, pensamentos e caracteres compõe a narrativa como fatores heterogêneos, particularizando elementos dentro de uma história, utilizando, também, o paradoxo concordância-discordância presente entre a *distentio animi* e a tessitura da intriga;²⁸⁰ terceiro: a intriga possui seus próprios dispositivos temporais. Esses dispositivos temporais configuram-se como elementos constitutivos da configuração narrativa, pois o ato da configuração narrativa é o instante de solucionar paradoxos temporais, para dar a eles soluções poéticas no processo de refiguração.

Dessa forma, a intriga combina estruturas do tempo do mundo (linear) e do tempo da alma (a-linear). O tecer da intriga costura essas duas dimensões temporais, constrói, na ficção, a lógica interna ligadas tanto à representação cronológica do tempo quanto à não-cronológica. A cronológica refere-se à “dimensão episódica”²⁸¹ de uma história entremeada por acontecimentos ligados à representação linear e sucedem um ao outro de acordo com a ordem

²⁷⁴ Ibidem, p. 95.

²⁷⁵ Ibidem, p. 92.

²⁷⁶ Ibidem, p. 100.

²⁷⁷ Ibidem, p. 103.

²⁷⁸ Ibidem, p. 102.

²⁷⁹ Ibidem, p. 103.

²⁸⁰ A transição do paradigmático (ou linear) ao sintagmático (operações semânticas e complexas existentes no interior da narrativa) é a alma da transição da *mimese I* a *mimese II* e garante a configuração narrativa.

²⁸¹ Ibidem, p. 105.

irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos.²⁸² A não-cronológica é a dimensão configurante, a qual é transformada em história²⁸³ pela intriga. Notemos que esse processo é o instante da junção entre dois fenômenos: o tempo operado pela física e o operado pela consciência ou atividade do espírito. Esse processo de mediação é o ato configurante.

Um elemento a ser destacado é o do ato configurante que, em suma, é o processo que a intriga faz ao transportar o tempo humano ao ato poético, isto é, a vida é refigurada pela narrativa. A dimensão configurante apresenta traços temporais diferente da *dimensão episódica*, pois é um ato reflexivo que vale citar:

Primeiro, o arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir. Graça a esse ato reflexivo, a intriga inteira pode ser traduzida num “pensamento”, que é justamente seu “assunto” ou seu “tema”.²⁸⁴

É, sem dúvida, o ato de re-narrar, isto é, o conhecimento da história como um todo, que propõe a imersão de qualidades temporais implícitas na narrativa. Re-narrar não é seguir uma cronologia, uma linearidade indicada pelo tempo uniforme e único, mas sim dar, por meio do ato de narrar, outras dimensões temporais, qualidades do tempo que surgem como estratégias complexas de composição narrativa.

O ato de recontar forma um arco com a tradição e acorda a vida na memória e transmite ao presente por meio da voz aquilo que poderia estar morto, criando, recriando como um ato poético.²⁸⁵ Uma relação imediata com o passado engendra a relação da intriga com o tempo e adiciona a ela traços novos. A importância da tragédia para o desenvolvimento da literatura é que ela fornece regras, experimentações antigas no campo narrativo que reemergiram na história sob forma de romance. A tradição é apanhada, inovada e sedimentada.

A apreensão do tempo na narrativa relaciona-se, segundo Kant, não somente ao aspecto humano no âmbito psicológico, mas situa essa apreensão em um campo transcendental. A imaginação, por conseguinte, não é a regra, mas é a produtora de regras que organizam o “entendimento e a intuição”,²⁸⁶ ao mesmo tempo essas regras sintetizam aspectos “intelectuais e intuitivos”.²⁸⁷ Após a visita à tradição, a inovação nasce do diálogo com as regras – as regras da gramática em uma língua, por exemplo – com a tradição simbólica e cultural para, depois,

²⁸² Ibidem, p. 105. No original: “Les épisodes se suivent l'un l'autre en accord avec l'ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains”.

²⁸³ História aqui é sinônimo da representação de eventos humanos, inclinados ao ato ficcional.

²⁸⁴ Ibidem, p. 105.

²⁸⁵ Ibidem, p. 107.

²⁸⁶ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 107.

²⁸⁷ Ibidem, p. 107.

formar a singularidade, ou, até mesmo, “destruir” a gramática e inventar uma nova língua dentro da própria língua materna.²⁸⁸ Isso explica que, na narrativa tradicional, a aproximação com a regra é patente, mas o romance moderno e o contemporâneo revelam-se com anti-regra²⁸⁹ e traçam outros caminhos ao deixarem-se “definir como anti-romance, na medida em que a constatação predomina sobre o gosto de variar a aplicação”.²⁹⁰ A variação da aplicação diz respeito à variação da regra. Nesse sentido, é possível que a relação com a tradição seja algo “servil” que, em seguida, passa para a “deformação regrada”.²⁹¹ Assim,

a deformação regrada constitui o eixo médio em torno do qual se distribuem as modalidades de mudança dos paradigmas por aplicação. É essa variedade na aplicação que confere uma história à imaginação produtora e que, fazendo contraponto com a sedimentação, torna possível uma tradição narrativa.²⁹²

Ora, o afastamento pode exercer o paradigma de construção de novas formas narrativas, como é o caso do romance. O afastamento não diz nada sobre a morte da narrativa, mas aponta a novos horizontes a serem tomados, uma ida à direção contrária a da aplicação servil da regra, garantindo, reitera-se, o surgimento da singularidade no interior do tempo e no da narrativa.

A *mimese III* é o encontro entre texto e leitor. A novidade é que ela é o estágio da representação que garante sentido pleno à narrativa e à lógica do agir no tempo. Isso revela que o percurso da *mimese I* advinda do real evoca os prazeres e emoções e desaguam no leitor, pois é a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Aqui é o estágio que se convencionou chamar de Estética da recepção, ou seja, é o encontro entre obra e leitor, o qual, no ato da leitura, pode ser transformado interiormente quanto ao senso crítico sobre o mundo real, em um processo poético e político-existencial que transitam da ignorância ao conhecimento.

A tríplice *mimese*, portanto, é o tecido das relações humanas no tempo quanto aos três níveis operacionais, visto que real e irreal são apanhados para presentificar o imaginário surgido do “como se”. Neste percurso de transfiguração do tempo, a operação da narrativa não está somente no interior da linguagem, mas transcende para o fora, isso porque a obra tem ligação direta com a vida, pois é um trabalho de refiguração da experiência humana e de sua cultura no tempo.

²⁸⁸ Ver mais em Gilles Deleuze, especificamente na obra *Crítica e clínica*, primeiro capítulo *A literatura e a vida* (1997, p. 11-16).

²⁸⁹ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 109.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 109.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 109.

²⁹² *Ibidem*, p. 110.

Nesse sentido, na obra de Milton Hatoum, temos uma narradora que compõe intrigas, uma compositora de ações que instaura sua própria estrutura, refletida na memória caótica do passado e na ordenação no presente. O recolhimento dos relatos está organizado dentro dos próprios dispositivos temporais que formam a complexidade da narrativa. Ao apanhar de modo documental o tempo, a narradora tem a difícil tarefa de organizá-lo e refigurá-lo.

2.2. A intriga viva

Os romances moderno e contemporâneo são os acontecimentos que mais põs a intriga em questão, pois o dinamismo das novas categorias de narrar o tempo em sua ordem ou desordem fundamentou estruturas complexas que oscilam qualquer crítico ligado unicamente ao tradicionalismo. O surgimento de outros gêneros literários foi um “imenso canteiro de experimentações”²⁹³ para a ficção. Ricoeur considera:

Enquanto Aristóteles subordinava o caráter à intriga, considerada o conceito englobante com relação aos incidentes, aos caracteres e aos pensamentos, vê-se, com o romance moderno, a noção de caráter libertar-se da noção de intriga, depois concorrer com ela e até eclipsá-la totalmente.²⁹⁴

A abordagem de Aristóteles sobre a intriga, é claro, está situada nos gêneros clássicos. Com as modificações das formas de narrar, o aparecimento de outros gêneros, como o do romance moderno e contemporâneo, a intriga foi posta contra a parede: ou se metamorfoseava ou desaparecia.²⁹⁵ A ideia de intriga, reitera-se, revela a ideia de “dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* história una e completa”.²⁹⁶ Não obstante, em se tratando de obras que buscaram desconstruir o tempo ou privilegiar o aspecto psicológico em detrimento do cronológico, levanta-se uma questão: como integrar o caos e as novidades da configuração temporal das personagens em novas formas de narrar?

Vigiada pelas regras clássicas, a ficção soube se deslocar de um regramento, de um imaginário controlado pela técnica clássica, para consolidar-se como gênero autêntico. O ápice desse deslocamento se inicia no romance moderno do século XX, cuja destruição dos relógios

²⁹³ *Ibidem*, p. 17.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁹⁵ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. La configuration dans le récit de fiction*. Tome II. Éditions du Seuil. Paris, 1984. p. 17.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 18.

cronológicos espalha a desordem no mundo da ficção. Nesse sentido, o resultado é o abalo da cronologia, como enfatiza Rosenfeld (1985):

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foi abalada, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.²⁹⁷

Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, Proust potencializaram o romance do século XX. O fluxo de consciência faz fluir o tempo como rapidez ou lentidão, revela a profundidade da consciência e as diversas percepções do tempo, como também “a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, a profusão dos desejos não formulados”.²⁹⁸ A situação da intriga é bem aguda e “a noção de intriga parece aqui estar definitivamente mal”.²⁹⁹ Ricoeur (1984) observa:

A intriga metamorfoseia-se conforme a narrativa muda seu grau. A mudança da forma de contar se dá porque as culturas produzem outras formas de representar o simbólico, o sagrado, o imaginário. O tecer da intriga busca avançar sobre a narrativa a fim de ordenar o caos da desordem e fazer triunfar a ordem. A ordem do imaginário comporta a dimensão temporal.³⁰⁰

Todos esses acontecimentos é o resultado do caráter que, apoiado na noção de intriga, descola-se para bifurcar-se a outras significações e renovações. O *muthus*, aqui, não é mais uma imitação da ação como cópia, porque a própria ideia de ação modificou-se, vista não mais como ação em um espaço, mas ação do pensamento, que provoca mudanças de caráter e de destino. Assim, a intriga não se reduz somente à ação externa, mas pende à ação interna, em um trânsito constante entre tempos e narrativa. A intriga, portanto, possui a grande capacidade de metamorfosear-se, de renovar-se, de ter vida e dinamizar-se no tempo.

Nesse sentido, a intriga também tem um desafio maior na contemporaneidade. Uma interessante noção de contemporaneidade é-nos dada por Agamben (2009), ao afirmar que “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não

²⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto. Ensaios*. SP: Perspectiva, 1985, p. 80.

²⁹⁸ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 22.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 22.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 19.

coincide verdadeiramente com este, nem está adequado às suas pretensões, e é, portanto, nesse sentido, inatural”.³⁰¹

O romance de Milton Hatoum, contemporâneo, possui uma configuração moderna, por conta da estrutura e perfil dos narradores. Para além disso, no interior do texto, a narradora comporta-se como intempestiva, um sujeito que retorna ao seu tempo, mas não está totalmente nele, um paradoxo contemporâneo, pois, “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”.³⁰² Não estar totalmente em seu tempo, para a narradora, é um modo de contemplar o presente, de olhar o mundo como uma estrangeira, reposicionada ante um horizonte temporal que abrange orientes que, por fim, dilatam sua memória.

2.3. A narrativa age no tempo

A intriga narrativa se apresenta no ato da escrita de uma narradora que manuscreve suas memórias e transita entre as *mimeses I, II e III* para chegar ao seu leitor, seu irmão. Além disso, é uma narradora que utiliza o tempo da vida, um real fictício ligado ao plano de suas vivências, para refigurá-lo no plano da *mimese II*. Os elementos antropológicos liberados pela *mimese I*, dentro da ficção de Hatoum, são apanhados pela vivência, observação e escuta da narradora, que compila os relatos orais e escritos que reconstituem sua identidade. O terceiro passo, após a narração, é chegar ao leitor, o seu leitor de Barcelona, a fim de transmitir a mensagem re-narrada.

Os caracteres físico e psicológico do tempo evidenciam elementos particulares, extremamente subjetivos, porque a noção de tempo é uma criação humana, articulada pela linguagem. Dessa forma, duas perguntas emergem para provocar: como apreender esse tempo? Como materializar essa abstração? Uma resposta categórica, que conflui as duas questões para nosso estudo, é a narrativa. O tempo é uma *Metáfora viva*,³⁰³ pois o deslocamento de sentido e a capacidade de renovação do tema, operado pela imaginação criadora, insere-o no estatuto de *Metáfora*, elemento de inovação semântica, que a narrativa se encarrega de desenvolver.

³⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapeco, SC, Argos, 2009. p. 58.

³⁰² *Ibidem*, p. 59.

³⁰³ Referência à obra *Metáfora Viva* (1975) de Paul Ricoeur.

Assim, no romance de Milton Hatoum, a narradora utiliza a escrita para dar vida ao tempo, convertê-lo em metáfora e fazê-lo agir no relato. A voz de Hakim narra e reflete o espelhamento no tempo. A memória, como resistência à “morte” em seu sentido polissêmico, é um modo de reavivar traços, ações, tempos articulados pela força da narrativa. Quando Hakim retorna e descobre a morte de Emilie, no seu corpo o tempo físico opera: “O peso do corpo e da idade tornara-o um pouco corcunda, mas mantinha a mesma elegância de outrora e adquirira a gentileza descompromissada de um solteirão solitário e bonachão”.³⁰⁴ O tempo físico – ligado ao movimento dos astros e à sucessão dos dias, ambos vinculados ao tempo do calendário – age sobre o corpo, sobre a matéria orgânica da existência humana. Hakim quer reencontrar a irmã Samara Délia, desaparecida após a morte da filha Soraia Ângela. A narradora busca uma conversa com o tio, “longe do tumulto, longe de todos”.³⁰⁵ Esse diálogo ocorre “na noite do domingo”³⁰⁶ e Hakim responde “com uma voz mais descansada: — Posso passar o resto da minha vida falando do passado”.³⁰⁷ A abertura para a sua fala movimentava lugares estáticos e, “na manhã da segunda-feira [...] Hakim continuava falando,”³⁰⁸ a memória “formiga” de “cenas e diálogos”³⁰⁹ e articula a voz ao passado, invisível, abstrato, “como alguém que acaba de encontrar a chave da memória”.³¹⁰ De fato, embora ligada a um instante particular, o encontro entre tio e sobrinha é o instante precioso da passagem do caos à coerência, pois a narrativa, nesta obra, articulada de modo narrativo, contorna a estrutura caótica da temporalidade existente na memória para delinear o compreensível.

A estrutura caótica está relacionada ao surgimento do romance moderno como modificador da maneira tradicional de narrar. Nessa transição, a narrativa não morreu, migrou para outra escala, pois o desaparecimento do modo tradicional de narrar, como o faziam os pescadores e imigrantes que contavam suas experiências no âmbito arcaico, culmina na mudança de foco, culmina na maneira de contar. James Wood (2011), em sua obra *Como funciona a ficção*, afirma que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, ironiza a própria narrativa de cavalaria,³¹¹ ao falar de um fidalgo que se ateuve tanto à leitura das

³⁰⁴ HATOUM, Milton *Op. cit.*, p. 26.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 28.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 28.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 28.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 28.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹¹ WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 135.

novelas de cavalaria e passava noites em claro lendo que “se le secó el cerebro de maneira que vino a perder el juicio”.³¹²

O que ocorre é a mudança de narrativa, o romance moderno modifica-se de tudo já feito até então, pois “ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.³¹³ Assim, a oralidade dá lugar a outra forma de narrativa. Vale citar o trecho bastante elucidativo do texto do pensador alemão:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria.³¹⁴

Ora, o que se propõe aqui dialoga diretamente com a ideia de Benjamin, pois é característico do romance moderno a passagem do coletivo para o individual, a luta de um sujeito diante da grandiosidade do mundo, o combate contra o mundo e os conflitos consigo próprio. Essa mudança paradigmática é o que Ricoeur (1984) chama de desvios.³¹⁵ No romance moderno, a voz (des)organiza o mundo, essa dupla função reflete também o caos da modernidade, em constantes conflitos como guerras, surgimentos de nacionalismos, revoluções e atrocidades.

Em *A posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), Theodor W. Adorno argumenta que a narrativa épica, ou seja, tradicional, entrou em declínio em decorrência do romance moderno que adentra na subjetividade em contraste com o “preceito épico da objetividade”.³¹⁶ Segundo Adorno (2003):

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao teatro italiano do teatro burguês. Essa técnica era

³¹² Ver edição: CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Booket, 2008. p. 24.

³¹³ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 201.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 201.

³¹⁵ RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. Cit.*, p. 85.

³¹⁶ Cf. ADORNO, Theodor. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003, p. 55.

uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.³¹⁷

Na quebra da objetividade ou do paradigma formal da narrativa tradicional há a renúncia à regra objetiva da composição, ligada aos moldes clássicos da narrativa. No livro *Aspectos do Romance* (1974), Foster defende que a personagem moderna é aquela que apresenta um alto grau de densidade psicológica, caracterizada pela alinearidade, cujo teor se relaciona aos atributos complexos que caracterizam “o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações)”.³¹⁸ A ficção brasileira contemporânea tem traços anacrônicos, ou, como afirma o crítico literário Karl Erik Schøllhammer, em seu estudo *Ficção brasileira contemporânea* (2011), “a literatura brasileira contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica”.³¹⁹ Segundo Resende (2008), um dos traços da literatura brasileira contemporânea é a experimentação e representação das experiências subjetivas do tempo.³²⁰

A narrativa, portanto, é a arte do não-dito, confronta as explicações e, em grande parte, “está em evitar explicações”.³²¹ É a presença de tensões que potencializa as ações e a psicologia das personagens moderna e contemporânea transita para o lugar caótico da imprevisibilidade e a oscilações que refletem a condição humana. Nesse sentido, a narrativa é a “expressão do relacionamento inter-humano através da linguagem”.³²²

Ora, o romance de Milton Hatoum tem a potência de um romance moderno, de estrutura sem linearidade, mas de perfeita coerência interna. Encontrar a chave da memória é incidir sobre a agitação do passado e focar de uma perspectiva individual a coletividade. Essa chave abre-se à voz de Hindíé Conceição, que contou a Hakim sobre o fascínio de Emilie pelo relógio, um fascínio antigo, desde quando Emilie confinou-se em um convento. Notemos que vários são os objetos que evidenciam a relação das personagens com o tempo, que, como fenômeno desestruturado no mundo da narradora sem nome, é tecido pelos fios da narrativa. No enredo, um dos irmãos de Emilie, Emir, ameaça cometer suicídio se a irmã não deixar o convento. Ao concordar em deixar o lugar, “Deus a receberia em qualquer lugar do mundo se a sua vocação

³¹⁷ Ibidem, p. 60.

³¹⁸ FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974. p. 47.

³¹⁹ SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 10.

³²⁰ RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 26.

³²¹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 203.

³²² MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 19.

fosse servir ao Senhor”,³²³ Emilie toca todos os dias o sino, o som das pancadas do relógio e o badalar da igreja dos remédios confluem em uma unidade que alimenta a memória da matriarca. O incidente “foi um golpe terrível na vida de Emilie”:³²⁴

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.³²⁵

O som do relógio constitui a relação entre Emile e o tempo, um termo ligado ao Eterno, ao seu modo de ligar-se à religiosidade, a Deus. O som age no espaço, e, por sua vez, age no tempo. Assim, o tempo como eternidade surge fenomenologicamente na expansão da alma que apanha instantes gravados na memória, apreende-o no tempo para que na voz retorne. Por meio da ação da narrativa sobre o tempo, evocar as lembranças é a maneira de Hindié Conceição manter Emilie próxima de si. A morte de Emilie é a perda física e relembrar, em suma, funciona como um arco entre a presença e a ausência.

A lembrança de Hindié Conceição retorna para o presente e sua voz dispõe das lembranças sobre Emilie: “Hindié tratava qualquer criança como se fosse seu filho, despejando uma enxurrada de beijos, abraços e palavras carinhosas nas pequenas vítimas que moravam nos arredores de sua casa”.³²⁶ Na confluência de reminiscências, Hakim lembra-se dos odores que emanavam do corpo de Hindié: “Mas havia algo mais forte e repulsivo no corpo dela: o cheiro, o odor de azedume que flutuava ao redor daquela mulher como uma aura de fétidos perfumes. Na infância há odores inesquecíveis”.³²⁷ Os odores, retidos na memória como imagens-símbolos, são chaves para entrar na casa do tempo, apanhá-lo e retorná-lo por meio da voz. Hakim relembra-se da noite de natal entre vozes e comilanças, da expressão taciturna do pai o qual, em um acesso de fúria, destrói os “santos de gesso, os de madeira quebrados barbaramente, a Nossa Senhora da Conceição espatifada e o Menino Jesus destroçado”,³²⁸ ao mesmo tempo da sua relação com a religião árabe, do fotógrafo Dorner, “Gustav Dorner, o rapaz de Hamburgo”³²⁹ que se tornou confidente de Hakim. Dorner fotografava a cidade, evocava o passado com sua voz troante, além de possuir “memória invejável”,³³⁰ “mas a

³²³ HATOUM, Milton *Op. cit.*, p. 30.

³²⁴ *Ibidem*, p. 30.

³²⁵ *Ibidem*, p. 30.

³²⁶ *Ibidem*, p. 32.

³²⁷ *Ibidem*, p. 33.

³²⁸ *Ibidem*, p. 39.

³²⁹ *Ibidem*, p. 52.

³³⁰ *Ibidem*, p. 53.

memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica”.³³¹ Dorner, com sua maneira de narrar o tempo com imagens, registra com uma máquina *Hasselblad* a última foto de Emir: “fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio”.³³² Na fotografia, Emir segura uma orquídea rara. Em seguida, ocorre a *distentio animi* de Gustav Dorner, pois sua voz narra sobre a convivência com Emir, de quando presenciou “de longe, a sua solidão”.³³³ A fotografia de Emir minutos antes do suicídio liga-se a imagens ainda vivas em sua memória. Assim, o caos do tempo é costurado pela coerência da narrativa, ou seja, pela ação da intriga. O olhar de Dorner, um olhar explicitamente estrangeiro, trama uma memória afetiva circundada pelo sentimento da amizade à família de Emilie.

Dorner conta à narradora sobre os escritos do esposo de Emilie e de quando chegou à Amazônia. O esposo de Emilie, quando chega aos confins da Amazônia, à procura de seu tio Hanna, que “combateu pelo Brasão da República Brasileira”³³⁴ e “alcançou a patente de coronel das Forças Armadas, embora no Monte Líbano se dedicasse à criação de carneiros e ao comércio de frutas nas cidades litorâneas do sul”,³³⁵ depara-se com outra paisagem:

Da proa ou de qualquer ponto do barco, nenhuma luz artificial era visível para alguém que mirasse o horizonte; mas bastava alçar um pouco a cabeça para que o olhar deparasse com uma festa de astros que se projetavam na superfície do rio, alongando-se por uma infundável linha imaginária ao longo do barco; a escuridão nos indicava ser ali a fronteira entre a terra e a água.

Ansioso, esperei o amanhecer: 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.³³⁶

O tempo cronológico é bem representado na voz do patriarca ao integrar os fenômenos naturais e suas cores. O mais importante não é o fenômeno da natureza em si mesmo, mas a relação que a personagem tem com esse aspecto cosmológico. Evidentemente, é essa experiência temporal que a personagem guarda em sua memória, registra e evidencia o célebre

³³¹ Ibidem, p. 53.

³³² Ibidem, p. 54.

³³³ Ibidem, p. 54.

³³⁴ Ibidem, p. 64.

³³⁵ Ibidem, p. 64.

³³⁶ Ibidem, p. 64.

efeito de recontar e faz o tempo interior iniciar a sua jornada pelas ramificações do presente, registrado na escrita. A personagem, portanto, presencia “sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade”.³³⁷ O contato com outro espaço poetiza o tempo no interior da personagem, sua voz certifica que “com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez”.³³⁸

Vindo à nova terra como fim da vida de aventureiro, casa-se com Emilie muito antes da morte de Emir. Dorner, em um dos diálogos com o esposo de Emilie, informa que esse convívio o “instigou a ler *As mil e uma noites*”.³³⁹ A leitura da obra tornou a “amizade mais íntima”,³⁴⁰ e chega a acreditar que em muita coisa que o patriarca contava “havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo”.³⁴¹ Aqui, vozes se espelham em outras, a fim de manter viva a voz da memória. Notemos os aspectos presentes na vida real ficcionalizada pela memória. A experiência ficcional na literatura abre espaço para uma investigação que joga com o tempo e implica “em uma tarefa de articular uma experiência do tempo”.³⁴² Aqui, a refiguração da temporalidade pela narrativa está ligada ao tempo e a narrativa de ficção, que possuem uma lógica distinta do tempo e da narrativa da história, portanto a articulação é com o mundo do texto. Assim, “o horizonte é o mundo imaginário”.³⁴³

Hakim evoca a lembrança de Lobato Naturidade, o “tio da lavadeira. Foi ele que encontrou e resgatou o corpo de Emir; desde então, tornou-se amigo da família e de Dorner”.³⁴⁴ Lobato Naturidade é “um homem tão silencioso, mas no seu olhar podiam ser lidas todas as respostas, já lapidadas, às perguntas que lhe eram dirigidas”.³⁴⁵ “Dorner, não sei como, descobriu que Lobato falava sem embaraço o nhengatu, e que em tempos passados tinha sido um orador famoso, desses que ao abrir a boca faz o mundo à sua volta prestar atenção.”³⁴⁶ Lobato Naturidade é um homem que guarda memórias, de dialetos a contos, que formam o seu passado e o de sua comunidade e preserva seu tempo. Além disso, tem o domínio da memória medicinal da natureza:

³³⁷ Ibidem, p. 65.

³³⁸ Ibidem, p. 66.

³³⁹ Ibidem, p. 71.

³⁴⁰ Ibidem, p. 71.

³⁴¹ Ibidem, p. 71.

³⁴² RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. Cit.*, p. 181.

³⁴³ Ibidem, p. 181.

³⁴⁴ Ibidem, p. 82.

³⁴⁵ Ibidem, p. 83.

³⁴⁶ Ibidem, p. 83.

Trazia nas costas uma sacola de couro, surrada e sem cor, onde guardava ervas e plantas medicinais. Era um mestre na cura de dores reumáticas, inchações, gripes, cólicas e um leque de doenças benignas; para tanto, misturava algumas ervas com mel de abelha e azeite doce, e massageava os membros inchados e reumáticos do corpo com uma pasta que consistia na mistura de cascas piladas de várias árvores, gotas de arnica e uma pitada de sebo de Holanda.³⁴⁷

A memória medicinal eleva Lobato Naturidade a uma espécie de entidade da floresta. As experiências herdadas são utilizadas ao curandeiro como maneira de guardar a sabedoria medicinal de seus ancestrais. Neste aspecto, o conhecimento de Naturidade realça que as narrativas orais são ecos que transportam de geração para geração o domínio cultural de povos, já que suas memórias, se esquecidas, definham também junto de outros ensinamentos.

Lobato, com uma vida misteriosa e nômade, é visto como um estranho, quase um charlatão, atribuído a nomes mais infames: “Esses atributos infames, vitupérios dirigidos a um homem pacato e quase invisível, eram lancetadas dirigidas também contra uma tradição ainda viva, que pulsava no coração dos bairros da periferia, no interior de habitações suspensas, açoitadas pelas chuvas.”³⁴⁸ Por Anastácia Socorro possuir parentesco Lobato Naturidade, o seu tratamento modifica-se em relação à família, até ser permitido que ela almoçe na mesma mesa com a família. “A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como escrava”.³⁴⁹ Entretanto, “essa regalia súbita foi efêmera”,³⁵⁰ pois, os dois filhos ferozes de Emilie “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”.³⁵¹ Os dois filhos inominados de Emilie representam, em vários aspectos no romance, a resistência à resistência da memória. Homens perversos, violentam não somente Anastácia Socorro, mas o que ela e Lobato Naturidade representam. Essa dobra no tempo demonstra as qualidades temporais na experiência do tempo narrada por Hakim. Este relata sobre a morte em Manaus:

Na verdade, a morte em Manaus só passava despercebida se isenta de agonia e crueldade; a outra assumia um caráter memorável, impregnava-se no tempo, resistia ao esquecimento, como se o desaparecimento trágico de alguém dissesse respeito a todos. Assim ocorreu com o duelo entre Kasen e Anuar Nonato, e que culminou com a morte de ambos; morreram abraçados, diante da Matriz, como dois irmãos que se reencontram para conhecer a morte. Memorável também a morte de Selmo, enforcado

³⁴⁷ Ibidem, p. 83.

³⁴⁸ HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, p. 86.

³⁴⁹ Ibidem, p. 86.

³⁵⁰ Ibidem, p. 86.

³⁵¹ Ibidem, p. 86.

e pendurado na árvore mais alta e frondosa da Estrada de Flores, e em seguida esquartejado por todos que o odiavam, e que eram muitos.³⁵²

Os fragmentos de incidentes que retomam no tempo interior que emerge de Hakim encontram rotas que levam a outros lugares, imagens reencontradas por meio de conversas. Cada incidente remete a imensas simbologias do cotidiano reunido em sua voz. Uma cidade memorável cujo eco da morte chegava a todos já não é mais a mesma.

Hakim relata que, à medida que os dias transcorrem, Emilie aproxima-se mais da memória de Emir. Na véspera do dia das oferendas ela organiza a casa e deita-se com o rosto cansado, “um cansaço tão grande que chegava a alterar sua idade, como se todos os segundos vividos naquele dia pulsassem em cada poro do corpo”.³⁵³ Porém, no dia de levar flores ao rio, “Emilie se iluminava; vestia um *tailleur* negro e usava o colar de pérolas contornando o decote, mas em contato com a pele. O rosto liso como o marfim era envolto pelos cabelos ondulados, e por detrás da orelha brotava a flor de jambo, de um vermelho vivo que repetia o vermelho dos lábios”,³⁵⁴ pois a visão matinal “era a versão mais pura da beleza”.³⁵⁵ Emilie se “embelezava para reverenciar um defunto”.³⁵⁶ Isso significa que o tempo da alma em Emilie liga-se ao tempo da eternidade, à repetitiva ação, à aproximação de um corpo que já não existe mais, mas que permanece gravado na alma, na eternidade, em um lugar que não existe tempo. Emilie era venerada pelos moradores, que lhe pediam comida, buscavam curar doenças e ao mesmo tempo lhe presenteava com diversos objetos da floresta. Mas seu sentimento começa a esmorecer quando a menina Soraya Ângela morre:

Emilie, mais que meu pai, andava meio desanimada e passiva diante da vida, sobretudo nos nossos últimos anos de convívio. Parecia vegetar num tempo sem tempo, e alegava aos amigos que a rotina do dia a dia, tão fastidiosa quanto a inatividade de um parálítico ou de uma pessoa mutilada, ensombrecia a própria vida.³⁵⁷

O desânimo e a passividade conferem à vida de Emilie uma aproximação com a melancolia. Vegetar em um tempo sem tempo é estar à margem da história, ao mesmo tempo o corpo se subjetiva, desaparece, para dar ênfase à lentidão e à inatividade. Hakim, por outro lado, compreende os sentimentos de sua mãe, sobretudo ao dialogar com ela em árabe, idioma

³⁵² Ibidem, p. 86.

³⁵³ Ibidem, p. 89.

³⁵⁴ Ibidem, p. 89.

³⁵⁵ Ibidem, p. 89.

³⁵⁶ Ibidem, p. 89.

³⁵⁷ Ibidem, p. 91.

ensinado apenas a este filho: “Indefesos, atordoados, quem sabe nos odiando, meus irmãos foram excluídos, banidos do pátio. E eu pensava: ensinou a mim e a nenhum outro, para sermos confidentes, para ficarmos sozinhos na hora da separação”.³⁵⁸ A dor da separação entre mãe e filho permanece registrada com todos os detalhes e circunstâncias. Quando Hakim parte para continuar os estudos fora de Manaus, a única forma de correspondências é por meio de fotos. As fotografias remontavam o instante da sua partida:

Sentia-me ali, juntinho de Emilie, ocupando a outra cadeira de vime, atento ao seu olhar, à sua voz que não me interrogava, que aparentava não relutar que eu fosse embora para sempre. A voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com um véu espesso enunciando uma morte que já iniciara. Ela falava para desvelar este véu tecido há muito tempo, e que pouco a pouco foi se alastrando na sua vida.³⁵⁹

A percepção da tristeza de Emilie constrói a observação de um filho que partiria para sempre. A matriarca da família, ao sentir o peso da morte, destaca-se como alguém que, fora da temporalidade histórica e da memória, aproxima-se da eternidade. Essa aproximação com a eternidade é a mesma que a narradora experimentou quando internada na clínica. Emilie observa o mundo agudamente, sobretudo as personagens que transitam pelo espaço da casa, como quando nota a gravidez da filha e as consequências dessa gravidez.

Samara Délia sofre pela falta dos sentidos que a filha teve, antes desta falecer. Quando a filha nasce, é bastante hostilizada pelos dois filhos ferozes de Emilie e, quando Soraya Ângela falece, confina-se na Parisiense, antiga casa da família. Samara Délia, longe da família, está fora do tempo, ao excluir-se do convívio familiar e optar pelo confinamento:

Na Parisiense continuou a sonhar, só que agora sonhava que conversavam juntas, e num sonho breve a criança falava sozinha enquanto a mãe ouvia, incapaz de falar alguma coisa. — Sinto todo meu corpo paralisado — confessou. Agora tento resistir ao sono para evitar os pesadelos.³⁶⁰

Apegada à imagem da filha, Samara Délia apega-se ao tempo que já não é mais, mas, para ela, a memória é o conforto e a dor. Há aqui uma poeticidade do passado, a tentativa reencontrar o que foi perdido, como modo de resistir ao presente. O sonho, que trai a realidade da perda, é para Samara pesadelos, cujos papéis se invertem, provocando aflição e desesperança. Ao pedir para Emilie para falar com a irmã antes de partir de Manaus, Hakim a encontra na Parisiense, triste e solitária. Sem se falarem durante anos, os irmãos se reencontram,

³⁵⁸ Ibidem, p. 92.

³⁵⁹ Ibidem, p. 94.

³⁶⁰ Ibidem, p. 105.

mas, receosos e feridos, Hakim diz: “Uma reflexão que me ajudou a calar a ânsia de comentar um assunto que me desgostava: todo este tempo em que trocamos poucas palavras e alguns olhares, acabou nos aproximando, pois o silêncio também participa do conhecimento entre duas pessoas”.³⁶¹ O encontro com a irmã faz distender sua alma, como a *distentio animi* agostiniana, e reencontrar traços distantes, de uma infância longínqua e idílica:

Pela primeira vez nossos olhos se encontraram, e quantos pensamentos povoaram esse encontro, que não foi breve. Pensava: quem pode desenredar tantas lembranças confusas?! Porque na confluência de olhares misturavam-se cenas e sentimentos disseminados em épocas distintas: os passeios de bonde, os mergulhos na água gelada dos igarapés, os segredos de irmãos, o medo e o ciúme que se apodera de um ao ver que o outro se prepara para o primeiro baile; e sobretudo os risos de cumplicidade nas madrugadas em que acordávamos com rangidos de cama e vozes abafadas de corpos resfolegantes.³⁶²

Os irmãos, através de suas lembranças, evocam do passado inúmeras cenas e sentimentos da infância. Nesse sentido, as épocas distintas revisitadas são elos que reatam os laços da amizade entre os dois, a fim de reestabelecer a reconciliação. Reconciliar-se com a irmã é reconciliar-se com o tempo. As intrigas e tragédias que dispersaram a família são agora reconstituídas pelos dois irmãos. Tantos incidentes desordenados são estilhaços de memórias que ainda sobrevivem na voz de Hakim.

Em um retorno ao presente, a narradora, ao ir à casa de Emilie, repara o efeito do tempo sobre a cidade: “Ao longo dessa breve caminhada, impressionou-me encontrar certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erigido”.³⁶³ A cidade, sob aspecto decadente, paradoxalmente resiste ao tempo, mas sucumbe ao avanço da civilização e da desorganização, como aspecto de atraso e abandono em uma cidade decadente na Amazônia. Andar pela cidade é sentir a falta do “perfume de um outro tempo, a infância”.³⁶⁴ Ela sente receio das pessoas que a olham com insistência: “sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo”.³⁶⁵ Ela não quer ser “uma estranha, tendo nascido e vivido aqui”,³⁶⁶ mas, paradoxalmente, “não coincide perfeitamente com o seu tempo”,³⁶⁷ situada no limiar entre

³⁶¹ Ibidem, p. 105.

³⁶² Ibidem, pp. 106-107.

³⁶³ Ibidem, p. 105

³⁶⁴ Ibidem, p. 109.

³⁶⁵ Ibidem, p. 110.

³⁶⁶ Ibidem, p. 110.

³⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.*, p. 59.

os tempos que emergem do presente. Ao buscar ver Manaus de longe, do igarapé, a cidade parece-lhe tortuosa e sem contornos:

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: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo.³⁶⁸

Nesse inferno de tempo e confusão, como se sentir atraído? Como buscar a felicidade em um espaço cujo tempo está despedaçado, como uma modernidade rastejante? A cidade já não é mais a da infância e é narrada pela narradora como algo hostil, esquisito, estranho. Ela reencontra Dorner, o fotografo alemão, que fala de Hakim e rabisca em um papel versos citados pela narradora. Ela narra a sua impressão sobre essa escrita:

Era curioso observar as ranhuras e os riscos concentrados numa região delimitada do papel, a metade do retângulo branco sendo devastado por manchas, como se uma figura caótica formasse um limite dentro dos limites do retângulo. Naquela região as palavras proliferavam como uma explosão de fogos de artifício.³⁶⁹

A escrita é um tema bastante presente na característica da narradora. É neste encontro com Dorner que na narradora passa a existir um novo sentimento diante das palavras, da ordenação de frases, não somente como uma brincadeira, mas como o prenúncio de um estilo ou o preâmbulo de uma voz, semente do seu *Relato de um certo oriente*:

Ele contemplou demoradamente a folha de papel e, antes de me entregá-la, pediu, com uma ironia que fingia humildade e seriedade, que eu buscasse o tom e o ritmo adequados. [...] Guardei a folha de papel e disse que nada devia acrescentar ou suprimir, e que sentia alguma coisa estranha porque agora, depois de tantos anos, aqueles dois versos já não eram mais uma diversão de sons, uma brincadeira com um idioma desconhecido; sabia que de agora em diante, antes de recitar para mim o dístico, pressentiria o eco da versão de Dorner, como uma sombra viva e repleta de imagens.³⁷⁰

³⁶⁸ Ibidem, p. 111.

³⁶⁹ Ibidem, p. 118.

³⁷⁰ Ibidem, p. 118.

Pela voz da narradora, vamos compreendendo a sua relação com a escrita: escrita do tempo, das imagens que no presente ganham outros sentidos, reescrita e leitura deslocadas a um outro tempo, o do ato de escrever, direcionado ao agora como forma de expressão do eu. O encontro com Dorner faz a narradora evocar as lembranças do irmão: “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, sobre Leipzig, sobre Berlim vista por Kleist, sobre a guerra e os alemães perseguidos e humilhados até mesmo em Manaus”.³⁷¹ Entretanto, a confluência de sons outra vez vem trazer a narradora ao tempo, ao agora. Isso é expresso na consulta do relógio: “Foi então que comecei a consultar com nervosismo e obstinação o relógio; ouvi a badalada solitária anunciar a primeira hora da tarde e assustei-me com a defasagem de sessenta minutos”.³⁷² O tempo parece não transcorrer e ficar ali ao lado de Dorner é um retorno à nostalgia, um retorno ao próprio irmão que está em Barcelona:

Aqui, o fluxo do tempo é tão lento que a vida pode se arrastar sem pressa. Mas algo me apressava, além da vontade de desvencilhar-me de Dorner: ficar ali, a sós com ele, significava dar margem a uma nostalgia sem fim. Os versos, o seu olhar melancólico e, sobretudo, o silêncio não eram maneiras sutis de recorrer a uma presença impossível? Porque parecia que tudo o que ele dizia, ou que poderia ter dito, era dirigido para ti; ou se precipitava rumo ao passado.³⁷³

Para a narradora, ir ao passado e experimentar a nostalgia é estar diante de uma melancolia, de silêncios e retorno à ausência. Para ela, a memória, neste aspecto, não lhe agrada. Caminhando ao lado de Dorner, este avisa para a narradora tomar cuidado para não pisar em “Escravos do Senhor”,³⁷⁴ que eram “corpos de quem dorme o sono da morte, vultos esparramados no canto das paredes, acuados em nichos de sombra”.³⁷⁵ Ao divisar esses corpos, a narradora sente-se estranha:

Meu pensamento se dispersou, desordenado, enquanto seguia Dorner como uma sonâmbula. Pensei 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, a exorcizar o horror: estes molambos escondidos do mundo, destinados a sofrer entre santos e oráculos, testemunhas de uma agonia surda que não ameaça nada, nem ninguém: a miséria que é só espera, o triunfo da passividade e do desespero mudo.³⁷⁶

³⁷¹ Ibidem, p. 119.

³⁷² Ibidem, p. 119.

³⁷³ Ibidem, pp. 119-120.

³⁷⁴ Ibidem, p. 120.

³⁷⁵ Ibidem, p. 120.

³⁷⁶ Ibidem, p. 120.

Pelo olhar da narradora, observamos sujeitos de existências excluídas, embrutecidas pelo esquecimento, vivendo sob a veste da passividade, vazias, surdas, destinadas ao sofrimento e a uma agonia surda e desespero mudo, pessoas encarceradas na própria cidade. A viagem do irmão é uma espécie de fuga de uma cidade decadente. O estranhamento e a desordem do pensamento da narradora são reflexos de um passado recente, de quando esteve na clínica, entre pessoas sem alma, sonâmbulos fora do tempo: “Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfrontar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno”.³⁷⁷

A narradora se despede de Dorner para sempre: “Despedi-me de Dorner sabendo que não iria mais vê-lo”.³⁷⁸ O adeus é a renúncia a certos momentos do passado, pois, queria, no instante visitar Emilie. Durante o regresso, consulta o relógio diversas vezes, ao mesmo tempo se esquia das pessoas:

O que me deixava irrequieta, enquanto andava, era consultar continuamente o relógio, sem saber ao certo o porquê desse gesto que me parecia desnecessário, gratuito e quase hostil ao movimento do meu corpo. Talvez quisesse adiar o encontro com Emilie, afastar-me do sobrado naquele instante ou suprimir da caminhada o espaço inconfundível da nossa infância.³⁷⁹

O relógio, como símbolo monumental do tempo, é uma fonte de inquietações para a narradora. Nesse sentido, o paradoxo dos desejos da aproximação e do afastamento novamente se manifestam como receio de seu tempo individual e histórico. Ao chegar à casa de Emilie, Hindié Conceição abraça a narradora “entre soluços o disparo ardente do coração de uma mulher que acabara de perder uma amizade de meio século”.³⁸⁰ Hindié, que visitava a amiga todas as manhãs, foi quem arrastou o corpo ensanguentado de Emilie e ligou para os parentes da matriarca e ao médico da família:

Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos cabelos dela; o auricular sumia na sua mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos.
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.³⁸¹

³⁷⁷ Ibidem, p. 121.

³⁷⁸ Ibidem, p. 121.

³⁷⁹ Ibidem, p. 121.

³⁸⁰ Ibidem, p. 122.

³⁸¹ Ibidem, p. 124.

O médico Hector Dorado certifica-se da morte de Emilie, o fim da existência da “mãe de todos”.³⁸² Emilie é símbolo de sabedoria e respeito. Sua morte é sentida por todos na Manaus imaginária de Hatoum. A manhã da morte de Emilie foi “um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte”.³⁸³ Quando os filhos ferozes de Emilie chegam, deparam-se com o corpo imóvel da mãe e “pela primeira vez não encontraram os dois olhos acesos e benevolentes de alguém que eles sempre fingiram odiar. Porque é neste instante de tensão e dor que um filho, ao se deparar com o silêncio da mãe, começa a envelhecer”.³⁸⁴

Hindié, direcionando-se à narradora, inicia “a narração de cenas e diálogos”³⁸⁵ que testemunham a sua convivência com Emilie e com a família, sobretudo com a presença dos dois filhos ferozes de Emilie no velório que “nem sequer tocaram no corpo”³⁸⁶ da mãe. Recorda-se do quanto os dois filhos foram indisciplinados: “Lembro que na adolescência faziam danações com todo mundo, foram expulsos de todas as escolas da cidade, e muitas vezes castigados pelos padres, uma punição amarga: ficar de joelho sobre um monte de milho, em pleno sol do meio-dia, até aparecer na noite a primeira estrela”.³⁸⁷ Esses atos eram tolerados por Emilie. Os dois filhos são o ódio, a revolta e a desobediência, pois, enciumados com os carinhos dados pelo pai a Samara Délia, possuíam uma “fúria insana”³⁸⁸ contra a irmã e passam a odiá-la, a persegui-la, até bani-la da casa e da família, pois “aperrearam a irmã, baniram-na da família e juraram armar um escândalo se ela pusesse os pés na calçada do sobrado ou se assinasse com o sobrenome da família”.³⁸⁹ Andavam até recentemente como “feras famintas em busca de uma pista que os levassem ao novo esconderijo”³⁹⁰ da irmã. Representantes do ódio e da fúria, os dois filhos inomináveis espalham, sob o signo da intolerância, temor na família.

Os dois filhos queriam as chaves do cofre da loja Parisiense, mas Emilie é quem tinha as chaves do cofre, que ficava próximo ao galinheiro. Emilie revela somente a Hindié o lugar

³⁸² Ibidem, p. 125.

³⁸³ Ibidem, p. 124.

³⁸⁴ Ibidem, p. 125.

³⁸⁵ Ibidem, p. 126.

³⁸⁶ Ibidem, p. 127.

³⁸⁷ Ibidem, p. 127.

³⁸⁸ Ibidem, p. 128.

³⁸⁹ Ibidem, p. 128.

³⁹⁰ Ibidem, p. 128.

das chaves, quando o patriarca estava “padecendo no quarto”.³⁹¹ No esconderijo havia retalhos do tempo, símbolos de lembranças:

Aqui estão os álbuns da infância dos meus filhos, ali as fotografias de Chipre e Marselha feitas durante a nossa viagem ao Brasil, e naquela caixinha as cartas enviadas por Soeur Virginie; em meio às páginas do Velho Testamento ela guardava como relíquias as pétalas secas de uma orquídea que um enfermo indigente lhe ofereceu no dia do desaparecimento de Emir. Para agradecer essa dádiva de um homem contaminado e impuro, ela lhe presenteou o que estava a seu alcance: um cordeiro, um pacote de farinha, uma lata de azeite e dois pombos, e o aconselhou a procurar um beato ou um sacerdote do Senhor. As pétalas estavam amareladas como o retrato de casamento que ela retirou de dentro da Bíblia com as mãos trêmulas, e depois mostrou as joias da nossa terra, que ela só usava nas festas e recepções, e também nos momentos de reconciliação com o marido.³⁹²

Os objetos relatados por Hindié, embora ocultos, fazem parte do campo afetivo de Emilie, como um tecido de memórias de um passado ainda vivo e em transição para o desaparecimento., isto é, repassar o segredo e buscar manter acesa a narrativa que cada um evoca, a ordenação de incidentes, acontecimentos, temporalidades adormecidas nos artefatos. Dessa forma, a voz de Hindié age no tempo ao lembrar como uma testemunha os sofrimentos e alegrias de Emilie, como o desaparecimento de Samara Délia:

Nos últimos anos, ela sofreu como uma penitente, só para não mencionar nas conversas os desastres da família. Para tanto, inventava reformas na casa, capinava o quintal, podava as parreiras e as árvores, e restituía o brilho aos espelhos e vidros de todos os aposentos. Uma manhã encontrei-a sentada perto do tanque, esfregando com palha de aço a carapaça de Sálua e tapando com cera de abelha as fissuras e buracos provocados pelas colisões com outros animais e pelas brincadeiras perversas de filhos, netos e enteados; depois ela lustrou o casco com uma flanela embebida em resina de madeira e largou o quelônio na prainha de areia que terminava no tanque habitado por dezenas de filhotes. Sem olhar para mim, exclamou: “Sálua é meu espelho vivo”.³⁹³

O sofrimento faz parte de algo ainda gravado em sua memória ou, na acepção de Santo Agostinho, gravado no espírito. As ações de Emilie são formas de conviver com a dor, a ausência, os desastres da família. O quelônio, de andar lento e resistente aos maus-tratos de gerações, é um espelho de Emilie, personificação da matriarca. Emilie busca que os dois filhos ferozes se reconciliem com a irmã, mas eles refutam: “A senhora deu à luz a uma mulher da vida; a senhora devia se odiar, e mais que ninguém entender o ódio”.³⁹⁴ Durante uma semana inteira, antes da sua morte, Emile passa por um processo de apego ao passado, de ligação com lembranças, entre cartas, álbum de fotografias, sonhos constantes, sinais que indicam as

³⁹¹ Ibidem, p. 128.

³⁹² Ibidem, p. 130.

³⁹³ Ibidem, p. 135.

³⁹⁴ Ibidem, p. 136.

recordações de Hakim, Emir, Samara, dos dois filhos violentos, à medida que definha, pois “não reclamava do cansaço, mas eu notava que estava com olheiras, e que os traços delicados do rosto se desmanchavam”.³⁹⁵ O envelhecimento de Emilie é uma das chaves do tempo histórico. Entretanto, a compreensão desse tempo se dá de maneira individual, subjetiva e singular.

2.4. Emaranhados de Tempo e Narrativa: um retorno ao tempo

A relação entre temporalidade e narratividade é patente em *Relato de um certo oriente*. Uma narradora, a fim de reorganizar sua existência temporal e espacial, retorna para o espaço da infância, um retorno outro, circundado pelos traços de uma cidade que se deteriora, mas viva na memória de seus narradores. Assim, tempo e narrativa se complementam e correspondem à reconstrução das lembranças. Dessa forma, em *Relato de um certo oriente*, a narrativa, referida como modo de escrever (materializar) a subjetividade do tempo, surge como elemento essencial à materialização da temporalidade. Em outras palavras, narrar o tempo é um modo de deslocar os sentidos comuns e ordinários da vida e do mundo, a fim de refigurá-los como aspectos essenciais ao mundo simbólico, ao estudo da vida enquanto percepção de nomes imaginários, como é o exemplo da ficção. O tempo, ao agir na existência humana, “torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência humana”.³⁹⁶

Zygmunt Bauman assinala, no livro *A arte da vida*, que o passado é refém do futuro, mas ambos vivem em uma constante negociação, pois o passado é “matéria-prima destinada às unidades de reciclagem do futuro”.³⁹⁷ Entretanto, a noção de passado, dentro do aspecto histórico, como o seu controle, pode corresponder às necessidades políticas e ideológicas de controlar o presente e o futuro. Bauman (2009), ao citar George Orwell, defende:

A famosa afirmação de Orwell, “quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, continua atual e extremamente plausível muito tempo depois de sua inspiração original - as ambições e práticas do “Ministério da Verdade” totalitário - ter afundado no passado (e, para muitos de nossos contemporâneos, no esquecimento).³⁹⁸

³⁹⁵ Ibidem, p. 137.

³⁹⁶ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. Cit.*, p. 85.

³⁹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 73.

³⁹⁸ Ibidem, p. 74.

O tema do tempo é tarefa árdua que perpassa por diversos campos do saber. Entretanto, a narrativa joga com o tempo e refigura a vida. Com efeito, a vida real emerge na ficção e a ação mimética opera na reconfiguração do físico. Além disso, a narrativa refigura a própria natureza da cultura humana, como afirma Whiter (1992).³⁹⁹

El valor de la narrativa en la representación de la realidad. Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar la reflexión sobre la naturaleza misma de la cultura y, posiblemente, incluso sobre la naturaleza de la propia humanidad. Es tan natural el impulso de narrar, tan inevitable la forma de narración de cualquier relato sobre cómo sucedieron realmente las cosas, que la narratividad sólo podría parecer problemática en una cultura en la que estuviese ausente - o bien, como en algunos ámbitos de la cultura intelectual y artística occidental, se rechazase programáticamente.⁴⁰⁰

Atribuir ao caráter do tempo à metaforização do ato de narrar é um modo de movimentar a imaginação e articular a linguagem. Nesse sentido “a imaginação produtora, em obra no processo metafórico, é assim a competência de produzir novas espécies lógicas por assimilação predicativa, a respeito das resistências das categorizações usuais da linguagem”.⁴⁰¹

Ora, o que é narrar ficção senão uma maneira de metaforizar o tempo e reconstruir outras lógicas imaginárias da experiência humana? Narrar o tempo não é apresentar a realidade como ela é, mas como poderia ter acontecido, no universo do como se, que engloba a cultura humana recriada na literatura, cujo processo imaginativo realiza o trabalho de refiguração do tempo, fabrica-o, como ato de imaginar possibilidades, das quais a ficção se ocupa.

Segundo Hans Meyerhoff, a “imaginação criadora é recordação criadora. A recordação é uma atividade, uma operação — não a reprodução passiva das respostas habituais da memória. Construir uma obra de arte é reconstruir o mundo da experiência e do eu”.⁴⁰² Recordar é jogar com o tempo, é a experiência da própria vida como refiguração na arte. Pensar o paralelismo entre tempo e narrativa, díade que, para além da problemática inserida quanto ao sentido histórico e (a)histórico de tempo e narrativa, investiga o seu caráter construtor de significações, isto é, o pensar de sua função imaginária que constrói imagens na consciência e para o “eternizar” de instantes impalpáveis. A ficção, portanto, é a experiência do ato de criação.

No romance, a narradora, no presente, confabula com o passado e o flexiona conforme suas perspectivas, avançando e recuando conforme as vozes que emergem em seu relato. Além disso, a distância temporal tomada pela narradora evidencia um olhar crítico, distanciado, mas

³⁹⁹ WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*. Narrativa, discurso y representación histórica. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992. p. 17.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 17.

⁴⁰¹ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁰² MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo, Editora MacGraw-Hill do Brasil, 1976. p. 43.

se aproxima como uma lupa poética. Essa lupa faz com que haja um retorno à tradição familiar sob outra perspectiva, cuja formação de seus pontos de vista ligam-se à reconstrução de si. Nesse aspecto, sempre haverá um jogo de regresso, ida e volta, como estratégia de seu discurso narrativo, incluindo nesse discurso um leque de possibilidades ao narrador de memórias. Essas possibilidades podem se assemelhar a um bosque, cheio de caminhos, opções de trilhas. Umberto Eco (1994) utiliza a metáfora do bosque, que pode ser aqui entendida como a escolha e a liberdade do narrador ao fazer o passeio entre passado e presente, reinventando a temporalidade e dando a ela sentidos e significações, “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam”.⁴⁰³ Nessa bifurcação, após a voz de Hindié calar-se: “o olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha”.⁴⁰⁴ Na análise da narradora, a consciência do tempo é patente, está certa de que o tempo opera sobre a matéria biológica:

A mulher não gesticula mais, não se levanta para me abraçar ou beijar, apenas se entrega ao choro quase silencioso que também dialoga com a paisagem recortada e ensolarada, onde tudo é também silencioso, mas sem o olhar e a memória. A casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa. O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo: os pátios, a fonte e o seu entorno, a flora que une o céu à terra, os animais que desconhecem a clausura e animam-se ao ouvir a voz de Emilie.⁴⁰⁵

A morte de Emilie impossibilita a narradora de recolher seu relato. A melancolia, os traços de esquecimentos resultantes da dor da perda ilustram a voz de Hindié. No cortejo de Emilie há a família, delinquentes, famintos, vizinhos, conhecidos, pessoas humildes ajudadas por Emilie. A narradora mostra-se periférica ao drama da morte, vai apenas no outro dia visitar o túmulo de Emilie e encontra Adamor Piedade, coveiro que conta que testemunhou uma reza diferente, uma reza em língua árabe, praticada por Hakim.

Além disso, após todas as vozes, o irmão, na penúltima carta, queria saber quando a narradora iria deixar a clínica, e “sem querer ser indiscreto” fez várias perguntas: “Não se trata de uma inquirição epistolar”.⁴⁰⁶ A curiosidade do irmão faz a narradora dizer o que aconteceu enquanto morou na clínica. É aqui que se chega a um ponto essencial de nossa análise, pois, enquanto habita a clínica, a narradora vive fora do tempo:

⁴⁰³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 16.

⁴⁰⁴ HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 138.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 141.

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, que chegou assim que foi informada do meu internamento.⁴⁰⁷

A imersão na escuridão e em sono contínuo e sem sonhos representa um lugar suspenso do tempo, cuja voz, em meio a esse caos, dissocia-se de sua coerência, impossibilitada de articular o tempo de modo narrativo. Embora esteja fora do tempo, mantém-se consciente de que o estava: um paradoxo do sono lúcido. O retorno da narradora a Manaus a fim de visitar Emilie, que coincide justamente com a morte desta, é um retorno ao tempo cosmológico que ganha sentido em paralelo com o tempo da alma. O retorno, além disso, é uma maneira de reinscrever-se no tempo.

A presença da mãe, que interna a filha após ela ter um acesso de fúria, é uma espécie de fantasma. Como fora parar ali? A narradora persuade-se “que fora internada a mando” de sua mãe, depois do último “acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava”.⁴⁰⁸

Mas, certo dia, na clínica, reconhece-a: “divisei um contorno indefinido, uma forma envolta de sombras, como se um corpo tivesse escapado da claridade da luz para refugiar-se numa região obscura situada entre a soleira da porta e os confins do mundo”.⁴⁰⁹ Esse possível reconhecimento advém da escuta da voz da mãe, “a mesma voz que nos abandonou há tanto tempo: uma voz dirigida à Emilie, sondando de um lugar distante, notícias da nossa vida”.⁴¹⁰ Uma narradora órfã, abandonada duas vezes, uma na casa de Emilie, lugar da memória, e outra na clínica, lugar do sono:

O corpo e a voz, tão próximos de mim, já não eram mais que uma pálida lembrança de um encontro quimérico, e esvaneceram por completo quando emergi do estado de torpor para ingressar no espaço ordenado, asséptico e sóbrio, golpeado sem cessar pelo estrépito alucinante das pessoas reconduzidas ao sono letárgico dos que haviam ingressado recentemente para passar dias e dias alijados de qualquer gesto lúcido ou criativo, como alguém que dorme no fundo do oceano e apenas respira ao lado de monstros marinhos e algas venenosas que gravitam entre um leito lodoso e uma superfície de altura abissal.⁴¹¹

A imagem da mãe biológica, para a narradora, é uma quimera. Quimera também é o estado letárgico, ausente, fora do tempo, como “alguém que dorme no fundo do oceano” e

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 142.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 142.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 142.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 142.

⁴¹¹ Ibidem, p. 142.

permanece estático. A ida à clínica é “sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum lugar familiar”.⁴¹² O lugar familiar é o de alguém que tem um acesso de fúria e é conduzido a uma convivência com outros corpos sonolentos, corpos sem alma. Na clínica, um lugar de solidão e loucura, a narradora avista a cidade, um “emaranhado de torres cinzentas que sumiam e reapareciam, pensando que lá também (onde a multidão se espreme em apartamentos ou em moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era o outro lugar da solidão e da loucura”.⁴¹³ Dois lugares, portanto, espelham a solidão e a loucura, clínica e cidade. A sua convivência com mulheres que “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” é a repetição, ecos, a experiência da eternidade, isto é, de viver fora da temporalidade.

O espaço é um lugar de paredes brancas, “como um aquário habitado por peixes mortos, que tanto contrastava com o burburinho do pátio: reino da emoção, do estado selvagem do desejo”.⁴¹⁴ Míriam, sua amiga, é quem leva-lhe “livros, cartas, agulha, linha e notícias”.⁴¹⁵ A amiga, consciente da consciência da narradora, faz uma pergunta indagadora: “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”.⁴¹⁶ Miriam estranha o fato da narradora não sair dali o quanto antes, um lugar incoerente e sufocante, cujo tempo apaga-se e a voz se desintegra em milhões de pedaços, a voz ecoando na eternidade, sem presente, passado ou futuro. A narradora diz ao irmão o que fazia quando permaneceu na clínica:

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. Do mundo da desordem, ofuscado pela atmosfera suja do movimento vertiginoso da cidade que se expande a cada minuto, eu ainda guardava as cicatrizes do desespero e da impaciência para sobreviver, dilacerada pela árdua conquista de prazeres efêmeros, como o delicado relevo de um caracol na areia da praia, logo apagado pelas águas do mar. O outro mundo, visível demais, latejava a poucos passos da janela.⁴¹⁷

Um dos mundos é o da cidade e sua velocidade. O outro, o da memória, que se expande ao passado, como modo de atenuar a dor do presente confuso, pois o passado está ligado ao exercício da memória, como bem expressa a narradora: “Ao fim de algumas semanas, eu já

⁴¹² Ibidem, p. 142.

⁴¹³ Ibidem, p. 143.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 144.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 144.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 144.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 145.

podia, de olhos fechados, identificar as vozes de cada pessoa, imaginar os gestos das que nunca falavam, e entoar as orações das que rezavam”.⁴¹⁸

No quarto, “lugar privilegiado da solidão”,⁴¹⁹ o intrigante ato de bordar produz um reflexo do mundo caótico da memória, ao mesmo tempo é um ato contra o mundo da desordem:

Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de pano que desejava presentear às que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes: pessoas que nunca me olhavam, nunca se olhavam: corpos sem fala, excluídos do diálogo, e que pareciam caminhar num deserto sem Deus e sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte.⁴²⁰

O que se nota no fragmento é um exercício de criação. Força primitiva da criação humana, os desenhos representam crenças, ações e sentimentos. Os retalhos de um lençol esfarrapado são o prenúncio do ato da criação, ao criar a partir do nada. Na obra *A imaginação*, Sartre discute o embate do sujeito com o nada. O papel em branco é o suporte da representação imagética, o escritor manipula palavras e cria a partir do “nada”, confrontado com a ausência, instigado a preenchê-la. Sobre isso, Sartre (2008) escreve:

Olho esta folha em branco colocada sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se oferecem ao meu olhar como existências que posso apenas constatar e cujo ser não depende de modo algum do meu capricho. Elas são *para* mim, não são *eu*. Mas elas tão pouco são *outrem*, isto é, não dependem de nenhuma espontaneidade, nem da minha, nem da de outra consciência. Estão presentes e inertes ao mesmo tempo. Essa inércia do conteúdo sensível, tão frequentemente descrita, é a existência *em si*.⁴²¹

A escrita constrói a existência das coisas, forma imagem e o reconhecimento íntimo da imagem. O objeto impalpável é transformado em imagem, imagem não unicamente como sombra do objeto, mas como recriação do objeto já existente, ou criação de um objeto que ainda não existe. A escrita gera mundos irrealis que habitam como imagens dos objetos. Narrar literatura é fingir, é ficcionalizar a vida. Segundo Stierle (2006), *poièsis* e *fictio* são importantes conceitos para a compreensão da ficção. *Poièsis*, em Aristóteles, está a serviço da imitação; *fictio*, termo grego ligado ao *fingerere* latino, relaciona-se com “o ato de fingir, que simultaneamente provoca a irrealização do real e a realização do imaginário”.⁴²² Roland Barthes

⁴¹⁸ Ibidem, p. 145.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 145.

⁴²⁰ Ibidem, p. 145.

⁴²¹ SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. L&MP: Porto Alegre, 2008. p. 07.

⁴²² STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima, (orgs.) Carlinda Fragale Pate Nunez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2016. pp. 9-10.

(2004), em *O grau zero da escritura*, sustenta que, durante muito tempo, no período burguês, muitos escritores utilizavam a escrita sem “nenhuma obsessão de novidade”.⁴²³ Mas, “por volta de 1855, a escrita procura álibis para si”,⁴²⁴ que faz uma classe de escritores trocarem o “valor-uso da escrita por um valor-trabalho”,⁴²⁵ tendo em Flaubert o expoente do escritor-artesão, no campo do “artesanato do estilo”.⁴²⁶ Esse trabalho com a linguagem conota a noção de construção do texto literário, que substitui o da genialidade como um fim em si mesmo. Além disso, o trabalho do escritor é fundamental para fabricação verbal da ficção, ao articular, como afirma Julio Cortázar (1999) em *Notas sobre o romance contemporâneo*, a ordem estética com a formulação verbal, pois a relação entre o enunciativo e o poético “só chegarão a articular-se eficazmente para uma realização estética se o talento do romancista se mostrar capaz de resolver os atritos e as intolerâncias”.⁴²⁷

A narrativa de ficção possui o privilégio de não se limitar à noção de verdade, ligada à narrativa histórica. Uma das formas é a articulação entre enunciação e o enunciado na narrativa de ficção, que implica no jogo com o tempo por meio da articulação com a linguagem.

O desdobramento entre enunciado narrativo e enunciação constituiu o estatuto de “poética da narrativa”, que consiste no deslocamento do enunciado narrativo para a enunciação como ato configurante. Nesse sentido, é o “sistema de tempos do verbo” que articula a narrativa, redobra a sua produção, pois “contar é ‘refletir sobre’ os acontecimentos contados”.⁴²⁸ O jogo com o verbo se desdobra a partir da articulação entre enunciação e enunciado.⁴²⁹ Ou seja, é no instante em que há “o deslocamento da atenção do enunciado narrativo para a enunciação” que “os traços propriamente fictícios do tempo narrativo adquirem um relevo distinto”.⁴³⁰

O sistema do verbo contribui para a autonomia do tempo na experiência narrativa da escala humana, uma vez que o ato do tempo acentuado na ficção estabelece relações com a experiência humana no tempo, da mesma forma coopera para uma “semântica elementar”.⁴³¹ Aqui, a *mimese II*, como ato configurante, eleva-se ao papel mediador das significações temporais na narrativa. O tempo dos verbos e a experiência viva do tempo requerem uma atenção maior: ambos são inseparáveis, mais ao mesmo tempo separáveis. Ora, esta aporia é

⁴²³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, p. 53.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 54. Referência ao subtítulo do ensaio de Roland Barthes, denominado “O artesanato do estilo”.

⁴²⁷ CORTAZAR, Julio. *Obra crítica*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 135.

⁴²⁸ RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. cit.*, p. 115.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 115. Pensado por Günther Müller e Gérard Genette e por “semióticos da escola de Greimas”.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 119.

esclarecida pelo fato do tempo do verbo ter suas qualidades próprias e a experiência fenomenológica do tempo as suas também.

A invenção das personagens e seus pensamentos, sentimentos e ações são reflexos da inventividade do tempo, ou seja, ao empregar os verbos, o autor potencializa “processos internos ou operações mentais”, que dão o peso à inventividade da narrativa. Com isso, dentro da ficção, a experiência fenomenológica do tempo é construída com base na experiência irreal do tempo, mas também utiliza o tempo cosmológico para realizar-se. Assim, a narrativa se veste com os trajes do tempo físico e do tempo do espírito.

Mas, como correlacionar o tempo do verbo e a experiência do tempo? Nossa reflexão nesse estudo enfatiza que a construção sintagmática dos tempos do verbo constitui uma operação significativa à transposição poética do tempo da narrativa, operada pela *mimese II*, cuja intriga, metamorfoseada particularmente em cada composição narrativa, orienta-se na experiência fictícia do tempo. O segredo, por conseguinte, não é apagar a temporalidade do mundo – como o fez Santo Agostinho em sua nova teoria sobre o tempo – e nem a da alma – como o fez Aristóteles na *Física IV* – mas sim uni-las, pois ambas pertencem à experiência humana no tempo e, conseqüentemente, na fabulação da vida pela narrativa.⁴³²

Na obra *Morfologia poética*, de Günther Müller, encontramos três noções de tempo na narrativa: o tempo do contar (ligado ao tempo cronológico), o tempo narrado (ligado à distância temporal que inclui dias, meses, anos) e tempo do mundo (ou da vida). Em todo caso, o que está em jogo aqui é criação temporal por meio do ato de contar, a revelar a composição significativa da criação do tempo poético.⁴³³ A criação temporal, em questão, “joga com a estruturação do tempo”,⁴³⁴ a fim de articular sua própria identidade narrativa.

Orhan Pamuk (2011), em seu estudo *O romancista ingênuo e o sentimental*, disserta que a narrativa de ficção tem a vantagem de deslocar o tempo cronológico para o psicológico, devido ao processo construtor da narrativa de ficção e sua flexibilidade com o imaginário. O autor escreve:

De acordo com Aristóteles, assim como existem átomos indivisíveis e irreduzíveis, também existem momentos indivisíveis; e a linha que une esses momentos irreduzíveis é chamada de Tempo. Da mesma forma, a trama de um romance é a linha que liga as grandes e pequenas unidades narrativas indivisíveis. Naturalmente, os protagonistas

⁴³² No tomo III de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur defende que ambas as temporalidades, ligadas à física e a à alma, não se dissociam, mas ambas se relacionam constantemente no interior da ficção.

⁴³³ Ibidem, p. 137.

⁴³⁴ Ibidem, p. 138.

precisam ter alma, caráter e constituição psicológica que justifiquem a trajetória e o drama demandados por essa linha, pela trama.⁴³⁵

De fato, o que Pamuk chama de trama é a intriga aristotélica, a intriga metamorfoseada no presente, a constituição de uma linguagem ficcional operada pela língua, que cerze tempos da alma e tempos do mundo. O tempo contado, segundo Ricoeur,⁴³⁶ tem uma relação estrita com o tempo da vida, ambos se complementam, pois, o tempo da vida, em si só, não é suficiente para explicar as qualidades temporais existentes no tempo da alma, ou o tempo de contar produzido pela ficção. Assim, conforme Goethe, “a vida como tal não forma um todo; a natureza pode produzir seres vivos, mas são indiferentes (*gleichültig*); a arte pode produzir não mais do que seres mortos, mas são significantes”.⁴³⁷

A experiência fictícia do tempo tem o poder de projetar seu próprio mundo em *Relato de um certo oriente*. Na projeção do romance de Milton Hatoum vivem personagens que vivenciam a experiência fictícia do tempo, sob ângulo dinâmico e rico de significações. Entretanto, personagens e tempo fictícios, embora pertencentes à máquina imaginária da criação artística, ainda projetam seus horizontes no mundo da obra e possuem “um pé no real”.⁴³⁸ Desse modo, segundo Luiz Costa Lima (1986), “a ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade”.⁴³⁹ É nesse sentido que a ficção se liberta da história como estatuto de “verdade institucionalizada”⁴⁴⁰ para ameaçar o documento, embora ainda cerceado por ele.

As experiências particulares demandam à ficção relações com a memória. É compreensível, portanto, que a narração de memória baseia-se na temporalidade, sustentando o discurso em reminiscências que o ficcionista utiliza como matéria de linguagem literária. Um elemento fundamental na construção temporal na narrativa é a noção de que voz narrativa possui subjetividade significativa sem que, por sua vez, “ela se confunda com a voz do próprio autor”.⁴⁴¹ Isso chama a atenção à confusão que é criada entre criador e criatura, mesmo que o texto tenha traços biográficos, o forjar do tempo e das situações é o maior privilégio da ficção,

⁴³⁵ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2011. p. 60.

⁴³⁶ RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. cit.*, p. 138.

⁴³⁷ Ricoeur utiliza as palavras de Goethe sobre o ato de fazer arte.

⁴³⁸ Essa expressão coloquial é para explicitar que a ficção projeta sua configuração a certos aspectos do mundo real, mas o mundo do texto tem suas próprias leis, regras e configurações que adquirem o estatuto de real fictício.

⁴³⁹ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 187.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁴¹ RICOEUR, Paul. Tomo I. *Op. cit.*, p. 164.

que, sob o signo metafórico que se movimenta dentro do texto, é também constituído como ato político, por se tratar de produção de abstração como horizonte de signos.

Dessa forma, a narradora de *Relato de um certo oriente* utiliza a escrita para reorganizar o tempo. As viagens feitas no instante da insônia, “todas imaginárias: viagens da memória”,⁴⁴² são o prelúdio de uma fuga, o encontro com uma rota que se bifurca a outras, o prenúncio do ressurgimento por meio das “viagens imaginárias”,⁴⁴³ que vão ao reencontro com a escrita. O irmão lamenta em algumas cartas enviadas à irmã a demora para escrever-lhe, outro fator da desorganização de si e da voz que se organiza aos poucos. Na última semana que permanecera na clínica, a narradora escreve um relato:

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, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granitos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome.⁴⁴⁴

Da tentativa de formar uma coerência, origina a incoerência. Nesse relato há a busca de algum tema que dê identidade à narrativa, que a “norsteie”, mas a escrita permanece confusa, pois “cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava”.⁴⁴⁵ É precisamente sobre esta árdua tarefa da ordem que a narradora relata ao irmão:

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.⁴⁴⁶

Uma *bricolagem*: a síntese desta passagem é o coração da ideia do corpo fora do tempo, uma voz tenta narrar-se, mas a identidade despedaçada é o resultado de uma vida fantasma em um lugar clínico, reflexo da solidão e ausência. O rosto informe é signo do caos, de uma vida

⁴⁴² HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 145.

retalhada, fragmentada, completamente estilhaçada. O desenho informe e estilhaçado é o desejo da volta, do regresso à cidade da infância, onde poderia reconstituir uma que pudesse representar a sua existência. A procura por encontrar-se por meio da reconstrução dos fragmentos de si é a tentativa de colar-se, fazer-se coerência e buscar a coerência entre si e o mundo. A escrita de si é a tentativa de regenerar o ser, reconstruir a si em uma relação com o fora, em um jogo circular com a arte de escrever, que pode ser representada na litografia de M. C. Escher,⁴⁴⁷ de 1948:

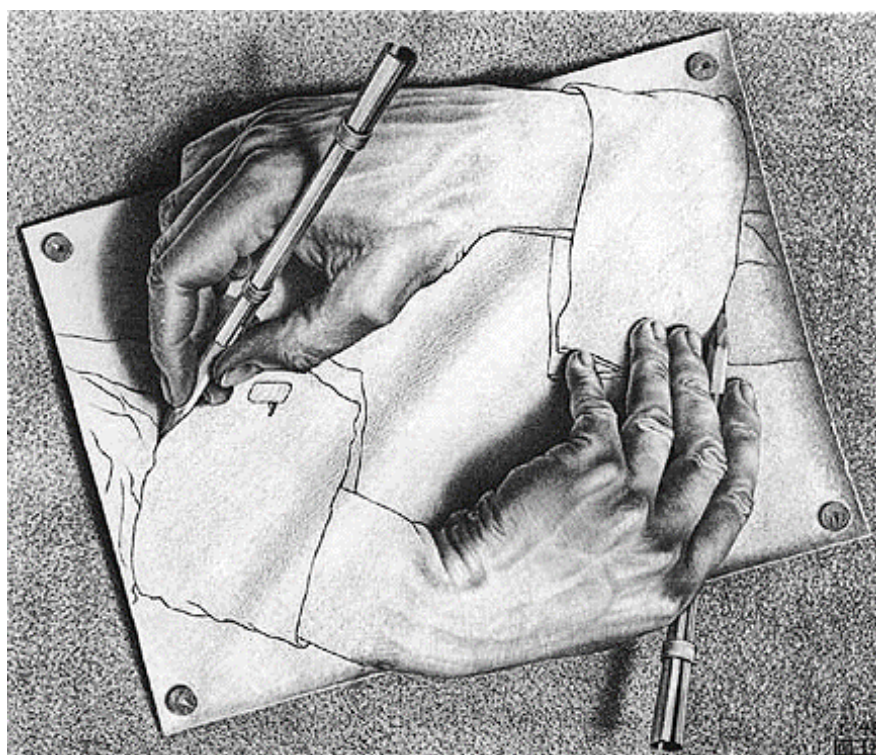


Figura 01: In: M. C. Escher. “Mãos Desenhando”, de 1948.

Em *Mãos desenhando*, notemos que há um retorno a si, uma reconstrução infinita de suas mãos, desdobramentos da formulação de sua forma, como representação de uma metalinguagem existencial. O retorno a Manaus configura-se como o salto ao passado no presente, o instante do movimento, da *distentio animi*, ambos articulados pela intriga, organizadora das ações humanas.

Ao dar um salto à história, ao real, pensa-se aqui, também, que, ao sair da clínica, a narradora inominada, com personalidade destruída, possa representar a saída do mundo

⁴⁴⁷ ESCHER. M. C. *Drawing Hands*. 1948 Lithograph. 332mm x 282mm. Disponível em: <https://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/drawing-hands/>. Acesso em: 05 ago. 2019.

acidental de uma modernidade dramática, em meio a guerras, conflitos ideológicos, esperanças de um mundo mais justo e menos desigual. Mais precisamente, uma América Latina a sair do hospício das ditaduras militares, um Brasil a caminhar para uma reconstrução e uma Amazônia, paradoxalmente preservada e destruída pela colonização e pelo processo de industrialização com consequentes avanços do capital em detrimento do lucro e do minúsculo compromisso com um desenvolvimento sustentável e mais humanitário.

A visita a Emilie é uma busca para reencontrar o passado nas vozes, vozes a agir no tempo, pois, ao evitar regressar à luz do dia, a narradora procura “regressar às cegas, como alguns pássaros que se refugiam na copa escura de uma árvore solitária, ou um corpo que foge de uma esfera de fogo, para ingressar no mar tempestuoso da memória”.⁴⁴⁸ O intuito principal é retornar ao tempo, retornar ao presente para depois retornar ao passado, juntar tempos narráveis, vozes narráveis no tempo, narrações que se expandem a outras, minúsculos fragmentos, correlacionados com a capacidade da escuta.

A ida à cidade de sua infância, também se confunde com o pedido do irmão: “pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, disse que todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos”.⁴⁴⁹ Com “um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância”,⁴⁵⁰ e com “o caderno de diário e o gravador, as fitas e todas as cartas do irmão,”⁴⁵¹ todos objetos que inferem escrita, pesquisa, busca, procura, escuta, tempo.

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. 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.⁴⁵²

A busca pela ordem, as confusões da escrita, a tentativa de aclarar o relato, colhendo detalhes e incidentes, a memória, como elemento confuso, é o desafio da narradora: “Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo

⁴⁴⁸ HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 147.

início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica”.⁴⁵³ A escrita da narradora busca a consistência do tempo, mas a dificuldade de “transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros”⁴⁵⁴ e “tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas”.⁴⁵⁵ Portanto, aqui, a tessitura da intriga, sob o signo de metáfora viva, cuja capacidade de se renovar no tempo é fundamental para sua sobrevivência no interior do texto, opera para fazer triunfar a concordância sobre a discordância. O recurso é uma operação no interior do texto, que, como reflexo, a ficção de Hatoum reverbera em uma narradora que busca de presentificar a ausência e reencontrar o esquecido, o perdido. Assim, no romance, narradora, depois de refletir sobre a árdua tarefa da escrita, último estágio de sua reconstrução, diz:

Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. 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.⁴⁵⁶

O verbo “restar” representa a sobra de si, de uma voz que planaria sobre as outras, hesitante e entre murmúrios do passado. Voz e tempo se entrelaçam, emaranhando-se entre o tempo do universo e o tempo da alma, ambos articulados pela força da escrita, pelo papel organizador da narrativa presente em *Relato de um certo oriente*. Com isso, nesse retorno ao espaço que emana tempo, à consciência da temporalidade – de ter consciência de –, o retorno à escrita como modo de apreender o subjetivo faz com que a narradora confesse: “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.”⁴⁵⁷ Essa é a confissão da tentativa da escrita, da ordenação e naturalmente a sua dificuldade, pressupondo que ordenar a desordem do tempo é um desafio constante.

⁴⁵³ Ibidem, p. 147.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 148.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 148.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 148.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 148.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O itinerário de nosso estudo buscou apresentar a relação entre tempo e narrativa e *Relato de um certo oriente*. Na intersecção com a Filosofia, a ficção de Milton Hatoum, o *corpus* literário, está diretamente vinculada aos aspectos de tempo e narrativa, como dispositivos que se complementam no interior da obra. O tempo, em nossa perspectiva, está ligado à experiência humana de seus narradores, que rearranjam seus passados e remontam os fatos, visto que a memória do narrador ficcional possui o possível domínio dos conhecimentos passados, ou seja, de suas experiências, recuperando-as, de certa forma, à maneira de recortes, isto é, em fragmentos. Objetivou-se, além disso, identificar e analisar conceitos de tempo e narrativa, abrangendo interpretações recorrentes no estudo literário com a ficção apontada neste estudo. Isso proporcionou extrair, com viés interpretativo, a importância da memória na construção da ficção de Milton Hatoum, pois tempo e narrativa são estratégias de linguagem que enriquecem a experiência literária.

Tempo e narrativa estão diretamente ligados à voz narrativa da obra de ficção. No tempo, insere-se a memória como elemento fundamental para a realização da narrativa, construindo no plano figurado uma realidade organizada. Portanto, a narração ficcional ou até mesmo poética reconstrói um tempo diferente do real, pois o tempo descola-se de um tempo fixo para reconstruir outro, o imaginário, o literário, o alegórico. No capítulo “Percurso do reconhecimento”, apontamos como o retorno é significativo à narradora de *Relato*, pois o regresso proporciona reflexões profundas acerca do espaço que não é mais o mesmo, à medida que recolhe vozes para o relato. Nesse sentido, nosso estudo sobre a temporalidade resultou na compreensão que o tempo varia conforme pensadores e culturas. Em Platão ele se configura como a imagem móvel da eternidade, em Aristóteles está ligado ao movimento e em Santo Agostinho à distensão da alma ou espírito. É importante ressaltar que Aristóteles apaga o tempo subjetivo e Agostinho apaga o tempo físico. Em nosso estudo, entretanto, demonstramos que ambos se complementam, pois, em *Relato*, a narradora, fora do tempo, retorna ao tempo do calendário para dilatar a sua memória ao passado.

A narradora relata a sua experiência no tempo, narrando sob seu ponto de vista as ações exteriores de quem a cerca, as ações humanas no tempo. Não é um discurso puramente interior, mas um discurso ao outro, uma epístola sobre o tempo. Por outro lado, o tempo recontado é amplo, embora a narradora fique breves dias na cidade de sua infância, há aqui a riqueza de uma imensidade implicada, a extensão do tempo recontado.

Em nosso estudo sobre a narrativa, abordou-se sobre como a narrativa age em *Relato*. Da investigação sobre esse tema, nos centramos no estudo de Paul Ricoeur sobre a tríplice *mimese*, abstraída da *Poética* de Aristóteles. A tessitura da intriga, como operação dentro do texto e não como regra imposta, costura o caos do tempo para dar coerência à narração, fazendo com que o tempo se torne humano ao ser articulado de modo narrativo. No romance de Milton Hatoum, a narradora, ao recolher vozes, documentos, fotos, diários, tem o grande desafio de ordenar as falas, os sotaques, conseqüentemente a memória, para dar coerência a sua escrita.

Constatou-se neste estudo que *Relato de um certo oriente* constrói reflexões acerca do tempo e narrativa, inclinando-se também às questões culturais e identitárias de suas ficções ao construir reflexões literárias e sociais sobre o sujeito amazônico. Nessa perspectiva histórica e cultural, o narrador aparece como aquele que conflui as histórias de si ou de um povo para repassá-las à sociedade e a memória sem dúvida é a responsável por resgatar o tempo passado, isto é, ir buscar um possível tempo perdido. Assim, observou-se que as narrativas memorialísticas sempre estiveram integradas ao contexto cultural da oralidade e da escrita e a trajetória humana mira-se na história pessoal e projeta o ser humano e de sua experiência de linguagem ao mundo, recriando vozes e culturas. É no passado que se projeta a memória, pois a narradora e neta de Emilie, após regressar a Manaus, reconstrói, por meio de observações que a remete a outro tempo, ao passado, à materialidade de suas recordações. O retorno não é simplesmente ao aspecto espacial, mas é um retorno ao tempo, retorno feito pela narradora após estar fora dele durante o período na clínica. Internada, a narradora esteve desorbitada da lógica temporal, porque o seu mundo circundava outros tempos: os psicológicos. Recordar é voltar ao início, à própria origem, é a tentativa de trazer ao presente o passado. Da mesma forma, o narrador se utiliza da memória para recordar, fazer vir à memória, lembrar-se.

Assim, o retorno de uma narradora ao espaço da infância libera a memória presa no cárcere da solidão, isto é, o tempo que passou na clínica assemelha-se a uma ausência dilacerante, até começar a arriscar viagens imaginárias da memória. Assim, o aparecimento deste tempo é o cerne de uma fenomenologia do tempo.

Feito o percurso pelo tempo e narrativa, notamos que a ficção tem o privilégio de não ter responsabilidade com a verdade dos fatos que a história necessariamente precisa ter. O jogo com o tempo aqui é um recurso, além da questão técnica, com o caráter poético do tempo, como afirma Ricoeur (1984): “A arte da ficção consiste, portanto, em unir o mundo da ação e o da introspecção, para entrelaçar o sentido da cotidianidade da interioridade”.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ RICOEUR, Paul. Tomo II. *Op. cit.*, p. 196.

Reconhecemos o desafio e a dificuldade em atravessar *Relato de um certo oriente* com o pensamento de Paul Ricoeur, por conta dos pressupostos teóricos exigidos para ler de forma coerente sua obra, especificamente *Temps et Récit*. A filosofia, sobretudo, não aparece na pesquisa como teoria pronta, mas proporciona pensar e interpretar a obra de ficção. Nesse sentido, constatamos na obra de Milton Hatoum que narradores, no presente, fazem “excursões ao passado”,⁴⁵⁹ implicam no movimento da memória e giram a roda do tempo. No que se trata de tempo e narrativa, estes não são apenas características óbvias da teoria literária, mas elementos chaves para ler narrativas, pois a possibilidade da recriação do passado por meio da obra de arte (narração) nos leva a crer que a memória tem papel fundamental de preservar a imaginação.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 186.

REFERENCIAL TEÓRICO

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Ediouro: Rio de Janeiro, 2007.

ADORNO, Theodor. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, destruição da experiência e origem da História*. Trad. Henrique Barigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita, arte e livro*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Paterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapeco, SC, Argos, 2009. p. 58.

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Edit. Abril, Coleção Os Pensadores, 1973. p. 243-244. 356 p.

AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. *A dispersão da memória e da escrita em Milton Hatoum e Lobo Antunes*. Rio de Janeiro: Eduff, 2016.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BHABHA, Homi, K.. *O Local da cultura*. Trad. Myrian Ávila et al Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BARROS, José D'assunção. *Tempo e Narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico*. Revista de História e Estudos Culturais Vol.9. Ano IX no 1, 2012. Disponível em: http://revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_9_Jose_D_Assuncao_Barros.pdf. Acesso em: 12/03/2019.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. In: Tempo e história. Companhia das letras, São Paulo, 1992.

BRAGUE, Rémi. *O tempo em Platão e Aristóteles*, Trad. de Nicolas Nyimi Campanário, Edições Loyola, São Paulo, 2006.

BRANDÃO, Antonia Marisa Rodrigues. *O narrador-ouvinte de “Relato de um certo oriente”, romance de Milton Hatoum*. Kalíope, São Paulo, ano 4, n. 2, p. 82-108. jul./dez., 2008 Pag. 85. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3819>. Acesso em: 06 ago. 2019.

CARNEIRO, José Vanderlei. *Hermenêutica da narrativa de ficção: a intriga como mediação do sentido*. Pensando – Revista de Filosofia Vol. 4, Nº 8, 2013 ISSN 2178-843X. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/>. Acesso em 04 jan. 2020.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Booket, 2008.

CHARTIER, R. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre o medo*. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo. Cia das Letras, 1998.

CORTAZAR, Julio. *Obra crítica, vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DASTUR, Françoise. *Heidegger et la question du temps*. Press Universitaire de France, Paris, 1990.

DE SOUZA, Vitor Chaves. *A dobra da Religião em Paul Ricoeur*. Santo André: Kapenke, 2017.

_____. *Mircea Eliade e o Pensamento Ontológico Arcaico*. Santo André: Kapenke, 2018. 268p.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 15. 176 p.

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. 560 p.

DIMITROV, Chavdar. *Literature and the Extra-temporal: Paul Ricoeur on Proust’s Novels of Time*. Language, Literature, and Interdisciplinary Studies (LLIDS). 1, 4, p. 45. (2018). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326019686_Literature_and_the_Extratemporal_Paul_Ricoeur_on_Proust's_Novels_of_Time/download. Acesso em: 03 Abril 2019.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006, 179p.
- EL GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed. *Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo oriente e sua pré-tradução árabe*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.
- ESCHER. M. C. Drawing Hands. 1948 Lithograph. 332mm x 282mm. Disponível em: <https://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/drawing-hands/>. Acesso em: 05 ago. 2019.
- FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007. 114f.
- _____. *10 passeios pelos bosques da ficção – Entrevista concedida por Milton Hatoum a Denis Leandro Francisco*. Revista do Centro de Estudos Portugueses, nº 33, Jan-Dez, Belo Horizonte, UFMG, 2004, pp. 355-361.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luis. *Literatura e religião: o conceito de caos no mundo antigo*. In: Ciências da Religião: história e sociedade, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 45-63, jul./dez. 2016.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Petropolis, RJ, Vozes, 2013.
- JAIRO, Marçal. *Antologia de textos filosóficos*. Marçal Jairo (Org.); SEED: Curitiba, 2009.
- JAPIASSÚ Hilton; MARCONDES Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. In *O decreto do Tempo*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Fundação Caouste Gulbenkian. Lisboa, 1994.
- LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.] Editora da UNICAMP, Campinas, 1990.

- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- MARCOS, Maria Lucília. *Identidade narrativa e ética do reconhecimento*. Universidade Nova de Lisboa. Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies, Vol 2, No 2 (2011), pp. 63-74 ISSN 2155-1162 (online) DOI 10.5195/errs.2011.92. Disponível em: <http://ricoeur.pitt.edu> 65. Acesso em: 12 mar 2019.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo, Editora MacGraw-Hill do Brasil, 1976.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NUNES, Benedito. *Tempo e história: introdução à crise*. In *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Filosofia Contemporânea*. Rev. e atual. Belém: EDUFPA, 2004.
- PALACIOS, P.M. (Org.) *Tempo e razão: 1600 anos das Confissões*. São Paulo: Loyola, 2002.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- PEREIRA JÚNIOR, Alfredo. *A percepção do tempo em Husserl*. Trans/Form/Ação. UNESP, Botucatu – SP, 1990.
- PIMENTEL, Daiane Carneiro. *A escrita imagética em Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum [manuscrito]* / Daiane Carneiro Pimentel. Dissertação (mestrado) – UFMG, Faculdade de Letras. 2014, 162 f.
- PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Edições do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2011.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- _____. *Temps et Récit. La configuration dans le récit de fiction*. Tome II. Éditions du Seuil. Paris, 1984. p. 17.
- _____. *Temps et Récit: Le temps raconté*. Tome III. Éditions du Seuil. Paris, 1985.

_____. *Narrative Time*. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980).

_____. *O tempo, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François [et al.] Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, In: *Texto/Contexto. Ensaios*. SP: Perspectiva, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. L&MP: Porto Alegre, 2008.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima, (orgs.) Carlinda Fragale Pate Nunez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.