

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DAIANE CARNEIRO PIMENTEL

**A escrita imagética em *Relato de um certo Oriente*,
de Milton Hatoum**

**Belo Horizonte
2014**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DAIANE CARNEIRO PIMENTEL

**A escrita imagética em *Relato de um certo Oriente*,
de Milton Hatoum**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H364r.Yp-e Pimentel, Daiane Carneiro.
A escrita imagética em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [manuscrito] / Daiane Carneiro Pimentel. – 2014.
162 f., enc.: il. (color), (p&b), graf.
Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 148-162.

1. Hatoum, Milton, 1952- – *Relato de um certo Oriente* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte e literatura – Teses. 3. Iconicidade (Linguística) – Teses. 4. Escrita e arte – Teses. 5. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A escrita imagética em "Relato de um certo Oriente", de Milton Hatoum*, de autoria da Mestranda DAIANE CARNEIRO PIMENTEL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dra. Patrícia Dias Franca-Huchet - EBA/UFMG

Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de março de 2014.

À minha mãe, Petrina.

AGRADECIMENTOS

À Petrina, por ser uma mãe tão presente, por confiar na minha trajetória acadêmica e por ter possibilitado que essa trajetória começasse a se delinear.

Ao Acir, meu pai, por me ensinar, tacitamente, a perceber e a valorizar as sutilezas das palavras, das melodias, das imagens e dos gestos.

Ao Luís, pelo afeto sem fim e pela tranquilidade com que me ouve e encoraja.

Ao Luis Alberto Brandão, orientador atento e instigante, por ter acompanhado todas as etapas de desenvolvimento desta pesquisa.

À professora Marli Fantini, por ter me apresentado a obra de Milton Hatoum e por ter sido quem primeiro me incentivou a pesquisar.

Ao professor Ram Mandil, por ter proporcionado que eu me aventurasse em outros caminhos teóricos.

Ao professor Edson Oliveira, por ter contribuído, de forma decisiva, com a minha formação.

À Carol, por ser minha prima-irmã.

Aos meus grandes amigos, Marina Horta, Túlio Magno, Thaianne Guerra, Ana Flávia Torquetti, Arthur Rabelo, Carla Corradi e Marília Botelho, por tornarem a vida mais alegre.

Aos amigos do SPA, por criarem um incrível espaço dedicado à discussão literária.

Aos companheiros de travessia, Yara Augusto, Mônica Vaz, Julia Panadés, Maria Fernandina Batista e Gleydson Ferreira, pela produtiva interlocução.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível.

Italo Calvino

Entramos, e, ao acender a luz, lembrei-me da atmosfera quieta das tardes dos sábados: a luminosidade embaçada envolvendo os enormes cubos de cristal e os mesmos objetos (tecidos, leques, frascos de perfumes) arrumados nas prateleiras: um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da infância.

Milton Hatoum

RESUMO

O romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, estabelece diálogos diversos com a fotografia, o desenho, a pintura, a escultura e o cinema. O romance torna-se, portanto, um produtivo objeto de análise para se compreenderem algumas das maneiras como tem ocorrido o entrelaçamento da palavra e da imagem, entrelaçamento esse que remonta às origens icônicas da escrita e está na base do conceito de Visibilidade literária proposto por Italo Calvino. A presente dissertação objetiva demonstrar que a écfrase, a descrição pictural e a montagem são práticas interartísticas que, em *Relato de um certo Oriente*, promovem a Visibilidade literária, entendida como a capacidade de a literatura estimular o pensamento por imagens. Ademais, esta dissertação visa a explicitar a afinidade entre o gesto de escritores e o de artistas visuais. No romance de Hatoum, tal afinidade é comprovada não apenas pelo recurso à écfrase, à descrição pictural e à montagem, mas também pela abordagem da dimensão plástica e visual da escrita.

Palavras-chave: Milton Hatoum; Visibilidade literária; écfrase; descrição pictural; montagem; iconicidade da escrita.

ABSTRACT

Milton Hatoum's novel *Relato de um certo Oriente* establishes various dialogues with photography, drawing, painting, sculpture and film. The novel, thus, becomes a productive object of analysis for understanding some of the ways in which the intertwining of word and image has occurred, such intertwining dates back to the iconic origins of writing and is at the basis of the literary Visibility concept proposed by Italo Calvino. This dissertation intends to demonstrate that ekphrasis, pictorial description and montage are interartistic practices which, in *Relato de um certo Oriente*, promote the literary Visibility, understood as literature's ability to stimulate thought through images. Moreover, this dissertation aims to explain the affinity between the gesture of writers and visual artists. In Hatoum's novel, such affinity is proven not only by the use of ekphrasis, pictorial description and montage, but also by an approach to the plastic and visual dimension of writing.

Keywords: Milton Hatoum; literary Visibility; ekphrasis; pictorial description; montage; iconicity of writing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Catedrais de Rouen</i> , de Claude Monet.....	71
FIGURA 2 – Fotografia sem título, de Kazimir Malevich.....	79
FIGURA 3 – Fotografia sem título, de Hans Namuth.....	80
FIGURA 4 – <i>Vertumnus</i> , de Giuseppe Arcimboldo.....	89
FIGURA 5 – <i>Água</i> , de Giuseppe Arcimboldo.....	89
FIGURA 6 – <i>Ar</i> , de Giuseppe Arcimboldo.....	89
FIGURA 7 – <i>Guitarra</i> , de Pablo Picasso.....	111
FIGURA 8 – <i>Ele rema desesperadamente</i> , de Paul Klee.....	128
FIGURA 9 – <i>Atlas Mnemosyne</i> (prancha 79), de Aby Warburg.....	134
FIGURA 10 – Fotografia sem título, de João Luiz Musa.....	141
FIGURA 11 – Comentário sobre a música de Nassif.....	147
FIGURA 12 – O texto e a “partitura” de Nassif.....	147
QUADRO 1 – A distribuição dos narradores pelos capítulos do <i>Relato</i>	123
GRÁFICO 1 – A gradação entre os capítulos 1 e 6 do <i>Relato</i>	125
GRÁFICO 2 – A gradação entre os capítulos 6 e 8 do <i>Relato</i>	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – IMAGENS DE UM CERTO RELATO	9
1. IMAGENS (IN)VISÍVEIS	17
1.1 Visibilidade literária: imaginar o invisível, ver o imaginável	17
1.2 A éfrase e o pensamento por imagens	24
1.2.1 A éfrase na tradição do <i>ut pictura poesis</i>	25
1.2.2 Descrever a imagem	35
1.2.3 Refletir sobre a imagem	45
2. IMAGENS ESCRITAS	63
2.1 Visibilidade literária: escrever imagens	63
2.2 A descrição pictural, a iconicidade da escrita e o pensamento por imagens	63
2.2.1 Imagem-paisagem	67
2.2.2 Imagem-personagem	83
2.2.3 Imagem-palavra	99
3. IMAGENS MONTADAS	109
3.1 Visibilidade literária: traduzir e montar imagens	109
3.2 A montagem e o pensamento por imagens	110
3.2.1 Fragmentos verbais	116
3.2.2 Fragmentos visuais	129
3.2.3 A montagem na tradição do <i>ut pictura poesis</i>	138
CONCLUSÃO – RELATO DE UM CERTO PERCURSO	141
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO – IMAGENS DE UM CERTO RELATO

O romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum,¹ inicia-se com um abrir de olhos: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança” (HATOUM, 1989, p. 9). O leitor, ao se deparar com essa que é a primeira frase do romance, é convidado a distinguir os corpos fugidios mencionados pela voz narrativa. Aos poucos, à medida que a voz narrativa deixa de ser também um mero vulto e apresenta mais alguns detalhes do ambiente em que se encontra, a dimensão imagética se adensa:

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 (*Ibidem*, p. 9).

Agora o leitor sabe que a voz narrativa pertence a uma mulher anônima² que adormeceu ao relento e que, tendo despertado, logo se atentou ao aspecto visual das pessoas e do espaço circundantes. Na verdade, o trecho acima demonstra que a exploração operada via olhar já ocorrera na noite anterior, quando a personagem também fizera anotações em um caderno. É interessante notar que a mulher anônima, ao afirmar ter se dedicado ao registro imediato de suas impressões, isto é, das imagens de tal noite, sugere uma estreita articulação entre o escrever e o ver, observar, visualizar. De fato, a narrativa composta pela mulher anônima é bastante imagética, posto que, como exemplificado no trecho acima, enfatiza elementos como luminosidade, volume e aspecto, além de ser repleta de verbos ligados ao sentido da visão. Ademais, essa mulher se atenta a objetos visuais, como um desenho esquecido em uma parede, e dedica-se a descrevê-los, o que só intensifica a visualidade do discurso por ela elaborado.

Com o avançar da leitura de *Relato de um certo Oriente*, o leitor verifica que o romance apresenta quatro outros narradores, a saber: Hakim; Dorner; o marido de Emilie;³ Hindié Conceição. Mas essa variedade de vozes não implica a perda da dimensão imagética,

¹ A primeira edição do romance é de 1989.

² O nome dessa mulher permanecerá desconhecido ao longo de todo o romance.

³ Emilie é a matriarca libanesa em torno da qual se constrói o enredo de *Relato de um certo Oriente*.

pois nos discursos dos demais narradores também há termos relacionados ao ato de ver, bem como referências frequentes a objetos visuais como desenhos, tapetes, fotografias e esculturas, os quais, após serem observados, quase sempre são descritos com minúcia. Por fim, vale mencionar que a visão dos narradores-personagens é tão aguda que há no romance uma reflexão acerca da iconicidade da escrita, como exemplificado pelas menções à caligrafia árabe.

Dessa forma, embora não apresente nenhuma imagem material em suas páginas, a obra *Relato de um certo Oriente* realiza um profícuo diálogo com as artes visuais.⁴ Conforme intento demonstrar nesta dissertação de mestrado, a falta de ilustrações que concretizassem o universo ficcional do romance de Hatoum torna ainda mais explícita a capacidade de a literatura, com seus recursos próprios, fazer com que o leitor produza imagens mentais. Ao desenvolver essa capacidade literária de estimular o *imaginário*, acredito que o romance em questão preserva o valor da Visibilidade,⁵ tal como o definiu Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Incluída por Calvino na lista de valores que a literatura deveria conservar na contemporaneidade, a Visibilidade diz respeito à faculdade humana “de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens” (CALVINO, 1990, p. 107-8, grifo do autor). O escritor italiano elucida, no trecho acima, o processo imaginativo que se dá normalmente na leitura e que parte do texto verbal em direção à imagem. Assim, por meio da escrita, imagens materialmente ausentes – invisíveis, portanto – podem adquirir Visibilidade.

Em *Relato de um certo Oriente*, o processo imaginativo que caracteriza a Visibilidade é estimulado sobretudo a partir da articulação com as artes visuais, seja por meio das descrições de (ou alusões a) desenhos, pinturas, fotografias e outros objetos; seja por meio do emprego de termos ligados ao discurso das artes visuais. Tal articulação é mencionada por Calvino, que, ao listar alguns dos “elementos que concorrem para formar a parte visual da imaginação literária”, refere-se ao “mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis” (*Ibidem*, p. 110).⁶ No momento de criação, a mente do escritor valorizado por Calvino – e também por mim – funcionaria “segundo um processo de associação de imagens” (*Ibidem*,

⁴ Como explicitarei a seguir, entendo artes visuais em sentido amplo.

⁵ Redigirei Visibilidade com letra maiúscula quando me referir ao conceito formulado por Calvino (CALVINO, 1990).

⁶ Cito, na íntegra, o trecho em que Calvino apresenta os elementos que contribuem para formar o imaginário: “Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento” (*Ibidem*, p. 110).

p. 107) provenientes de diferentes mecanismos, entre os quais destaco a transmissão de objetos artísticos visuais. É possível, pois, a Calvino referir-se a um genuíno “cinema mental” [que] funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99). Portanto, apesar de a associação de imagens ser própria à mente humana, a metáfora do cinema tornou-se fundamental para a abordagem desse processo associativo, à medida que a “sétima arte” explora ao máximo a alternância, o jogo, enfim, a montagem de imagens.

Em *Relato de um certo Oriente*, a maneira como os narradores constroem seus respectivos discursos está em consonância com a prática criativa valorizada por Calvino, prática essa em que o pensamento por imagens se destaca, configurando a Visibilidade. Além de empregar os recursos já discutidos – descrição de (ou alusão a) objetos visuais e incorporação de elementos provenientes das artes plásticas –, os quais evidenciam a importância do “mundo figurativo” para a “parte visual da imaginação literária” (*Ibidem*, 110), o romance apresenta uma estrutura associativa que pode ser relacionada ao “cinema mental” de que fala Calvino. De modo semelhante à associação de imagens díspares que caracteriza tanto nossa mente quanto o cinema, o *Relato* é composto pela combinação de diferentes narrativas, já que cinco personagens se alternam na posição de narrador. Gostaria de acrescentar, ainda, que na pintura e na escultura do século XX também constatamos uma tendência a justapor imagens heterogêneas. Nesse sentido, o diálogo interartístico verificado no romance em questão inclui também a prática de montagem comum à literatura, ao cinema, à escultura e à pintura.

Uma vez que estabelece diálogos diversos – e, como destaquei acima, em sentido abrangente – com a fotografia, o desenho, a pintura, a escultura e o cinema, *Relato de um certo Oriente* torna-se um produtivo objeto de análise para se compreenderem algumas das maneiras como tem ocorrido o entrelaçamento da literatura e das artes visuais, entrelaçamento esse que, conforme ressaltai, está na base do conceito de Visibilidade proposto por Calvino. Na esteira de Calvino, procurarei investigar, portanto, como o romance citado dialoga com as artes visuais e como esse diálogo desenvolve no leitor a habilidade de “pensar por imagens”. Ao realizar tal investigação, pretendo contribuir para o desenvolvimento das pesquisas na área Teoria da Literatura e Literatura Comparada, mais especificamente em sua linha dedicada às relações entre Literatura, outras Artes e Mídias.

As reflexões sobre o diálogo estabelecido entre as artes verbais e as visuais realizam-se sobretudo no âmbito nos Estudos Literários, cujos conceitos são, com frequência, incorporados pela (e adaptados à) análise interartística. Por conseguinte, a discussão acerca

das fronteiras entre as artes adquire uma nova perspectiva à medida que os Estudos Literários se desenvolvem e assumem, ao longo do século XX, um estatuto científico que se afasta de abordagens historicistas e subjetivistas. Nesse contexto de mudança, a Teoria da Literatura passa por um processo de institucionalização, o qual foi iniciado com o Formalismo Russo. Já a Literatura Comparada estreita os laços com a Teoria da Literatura e progressivamente deixa de se pautar pelas relações de fonte e influência estabelecidas entre literaturas nacionais. O comparativismo se abre, então, aos diálogos da literatura com outras áreas do conhecimento, entre as quais ressalto a das artes visuais, que, por sua vez, incluem, além das tradicionais pintura e escultura, o cinema e a fotografia. Sobre o processo de abertura verificado na Literatura Comparada, observa Claus Clüver:

O desenvolvimento da literatura comparada como uma nova disciplina dentro dos estudos literários surgiu da institucionalização do conceito de literatura nacional. No entanto, em meados deste século [século XX], a literatura comparada começou a apresentar-se (...) também como o *locus* dos estudos interdisciplinares, incluindo o estudo das relações entre a literatura e outras artes (CLÜVER, 2001, p. 346).

Configuram-se, assim, os Estudos de Literatura e outras Artes, também denominados Estudos Interartes, como uma das áreas de interesse da Literatura Comparada, o que assinala a predominância das artes verbais em tais estudos. Contudo, de acordo com Clüver, a supremacia da literatura deve ser revista, pois, principalmente a partir da década de 1990, surgiram trabalhos comparatistas em que a palavra não desempenha nenhum papel ou é subalterna. Ademais, uma vez que muitas pesquisas mais recentes não se voltam à análise de “obras de arte”, o termo “Interartes” e a expressão “outras Artes” começam a se revelar insatisfatórios (CLÜVER, 2006b, p. 13; 18). Para o referido pesquisador, a designação “Intermedialidade” (ou “Estudos Intermidiáticos”) seria mais adequada, por abarcar tanto as novas mídias eletrônicas e digitais quanto as artes em sentido tradicional:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (*Ibidem*, 18-9).

Tendo em vista produções contemporâneas que se valem de recursos tecnológicos variados e/ou que dificilmente se enquadrariam no tradicional conceito de arte, acredito serem importantes tanto a proposta de criação de um novo campo de investigação para abarcar tais

produções quanto a problematização dos Estudos Interartes. Por outro lado, o próprio Clüver não deixa de reconhecer alguns dos impasses relacionados ao recém-criado campo da Intermidialidade. Primeiramente, o referido professor afirma que a expressão Estudos Intermidiáticos, pelo menos até o momento, não conseguiu abarcar de fato todas as pesquisas inseridas no âmbito dos Estudos Interartes nem se tornou largamente empregada a ponto de substituir por completo esta última denominação. Em segundo lugar, a tentativa de relativizar a hegemonia da literatura ainda não obteve sucesso, de modo que Clüver conclui existir “a predominância atual da mídia Literatura nos ‘Estudos Intermidiáticos’, fato que se repete nos Estudos Interartes” (CLÜVER, 2006b , p. 37).

Assim, é válido perguntar se de fato devemos esperar, como faz Clüver, uma futura substituição dos Estudos Interartes pelos Estudos Intermidiáticos, substituição essa que supostamente viria acompanhada pela perda da hegemonia da literatura. Acredito que uma alternativa mais interessante é entender que os dois campos podem existir em concomitância. Tal opção, contudo, não negligencia nem o fato de ambos apresentarem afinidades nem a possibilidade de haver entre eles intercâmbio de abordagens e métodos. Para atestar essa proximidade, ressalto que, seja nos Estudos Interartes, seja nos Intermidiáticos, há uma discussão acerca da delimitação dos objetos a serem investigados e uma consequente ampliação do *corpus* de pesquisa. Dessa forma, mesmo nos Estudos Interartes, há pesquisas voltadas a objetos que tradicionalmente não seriam considerados “artísticos”, mas que guardam semelhanças com as artes tradicionais, como é o caso de um tapete que, em *Relato de um certo Oriente*, é observado e interpretado como se fosse um quadro. Outro ponto comum aos Estudos Interartes e Intermidiáticos é a tendência à abertura a diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, apesar de ambos os campos serem vinculados a departamentos e programas de pós-graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, essa vinculação deve favorecer não a hierarquização, mas sim a transdisciplinaridade, de modo a promover uma profícua imbricação dos saberes.

Ao inserir minha pesquisa de mestrado no âmbito dos Estudos Interartes, que, por sua vez, constitui uma das áreas de interesses dos Estudos Literários, coloco-me em diálogo com uma longa tradição que se dedica ao entendimento das relações entre literatura e artes visuais. Uma tradição que será, nesta dissertação, recuperada, mas também discutida, à medida que a leitura de *Relato de um certo Oriente* assim o requisitar. Se, por um lado, o romance em questão realiza um diálogo com as artes visuais e, portanto, permite a continuidade de uma reflexão interartística que remonta à Antiguidade clássica; por outro, tal

continuidade não ocorre sem problematizar os pressupostos em que foi baseada a comparação entre as artes ao longo dos séculos.

Na Antiguidade clássica, a comparação entre a literatura e as artes visuais está presente, ainda que de forma esporádica, em alguns tratados, cujo interesse recaía principalmente em estabelecer inter-relações entre a poesia e a pintura, compreendidas durante séculos como artes irmãs, já que seriam regidas pelo mesmo princípio: a mimese. A irmandade entre pintura e poesia não deixa, todavia, de resultar em uma rivalidade, fundamentada na disputa para decidir qual das duas artes era mais mimética. Nesse contexto, o símile de Horácio *ut pictura poesis*, “poesia é como pintura”, embora pareça indicar apenas que, assim como alguns quadros, há poemas que agradam uma só vez, foi interpretado como um preceito e paradoxalmente foi empregado para justificar a supremacia ora da poesia, ora da pintura (PRAZ, 2007, p. 116-7).

A relação competitiva entre as artes supostamente irmanadas é evidenciada e questionada no primeiro capítulo desta dissertação a partir da análise de trechos em que os narradores-personagens de *Relato de um certo Oriente* descrevem objetos visuais, como desenhos, esculturas, fotografias, bordados e tapetes. Esse tipo de descrição é tradicionalmente denominado *écfrase*,⁷ conceito cuja primeira formulação deve-se aos manuais de retórica clássica. Assim, ao me dedicar à *écfrase* presente no *Relato*,⁸ procurarei enfatizar algumas características afins entre esse romance e a prática milenar de descrever objetos visuais.

Mas será necessário também incorporar abordagens mais recentes desse diálogo interartístico, as quais, além de não enfocarem apenas o aspecto descritivo, se distanciam da ideia, difundida durante séculos, de que a *écfrase* seria uma das provas da dependência das artes verbais em relação às visuais. Para os adeptos de tal hierarquia, o símile horaciano configuraria “uma advertência aos poetas, uma vez que a pintura servia para mostrar que a arte só podia resultar eficaz quando se mantinha perto do mundo visível” (*Ibidem*, p. 117). No século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing criticou a aproximação exagerada entre artes a qual, até então, caracterizava a tradição do *ut pictura poesis*. O teórico alemão enfatizou as diferenças entre as linguagens artísticas e propôs o estabelecimento de limites entre as artes do tempo (artes verbais) e as artes do espaço (artes visuais) (LESSING, 1998). Apesar de essa divisão ter se revelado problemática, o pensamento de Lessing foi importante para que,

⁷ Adoto a grafia portuguesa desse termo, cuja origem é grega. Há autores que preferem empregar a grafia grega transliterada *ekphrasis*.

⁸ Em algumas passagens desta dissertação, optei por empregar o termo *Relato* (em itálico) para me referir ao romance *Relato de um certo Oriente*.

paulatinamente, fosse contestado o paradigma mimético. Ao longo do século XX, artistas e teóricos levaram a cabo a contestação da mimese, e, por conseguinte, a comparação entre as artes assumiu uma nova perspectiva, não mais caracterizada pela rivalidade. Conforme sintetiza Márcia Arbex, atualmente é privilegiada “a noção de limite, de fronteira, tentando captar o que está em jogo no ‘entre’ a escrita e a imagem” (ARBEX, 2006, p. 30).⁹

Desse modo, minha abordagem da éfrase em *Relato de um certo Oriente* será pautada pelo entendimento de que o romance em questão promove um entrelaçamento da literatura e das artes visuais. Esse entrelaçamento, além de ser afastar de uma perspectiva hierarquizante, não negligencia as diferenças entre os sistemas sígnicos. Os narradores, ao incorporarem a seus respectivos discursos os tantos objetos visuais com que convivem, explicitam a importância de imagens materiais para a formação do imaginário, mas também reforçam a capacidade própria à literatura de construir imagens por meio de palavras. A éfrase seria, assim, uma eficaz estratégia de promover a Visibilidade literária, como demonstro no primeiro capítulo desta dissertação.

No segundo capítulo, dedico-me a outra estratégia que contribui para a preservação da Visibilidade em *Relato de um certo Oriente*. Em muitas passagens do romance de Hatoum, para compor um ambiente ou um personagem, os narradores empregam elementos provenientes das artes visuais e, em alguns casos, comparam personagens a objetos de arte. Mais uma vez, não se trata de uma dependência da palavra em relação à imagem, e sim de uma articulação entre o texto verbal e o visual. Essa articulação é tão íntima que é possível afirmar que a linguagem se torna pictórica, de modo que o ler e o ver passam a ser ações afins. Ainda no segundo capítulo, analiso passagens do *Relato* em que há alusões ao entrelaçamento da palavra e da imagem o qual está na própria origem da invenção da escrita. Acredito que a abordagem da iconicidade da escrita salienta que o romance, apesar de não explorar criativamente a tipografia, apresenta uma linguagem imagética e, em certa medida, espacial.

No terceiro capítulo, dou continuidade à investigação da afinidade entre os atos do escritor e do artista visual. Meu enfoque recai na estrutura narrativa de *Relato de um certo Oriente*, a qual será colocada em paralelo com a prática da montagem – prática que caracteriza o cinema e também certas obras pictóricas e escultóricas. Assim, proponho uma

⁹ Vale mencionar que a postura investigativa baseada no atravessamento de fronteiras, além de se afastar da aproximação exagerada entre artes realizada por muitos dos adeptos da doutrina do *ut pictura poesis*, nega também a postura inversa, representada por Lessing, que defendeu o estabelecimento de limites rígidos entre as artes do tempo (artes verbais) e as artes do espaço (artes visuais) (ARBEX, 2006, p. 30).

aproximação estrutural entre a literatura, a pintura, a escultura e o cinema, para, em seguida, analisar as estratégias literárias empregadas na montagem do *Relato*. Ao reforçarem o “pensamento por imagens”, tais estratégias configuram mais uma maneira de o romance citado promover a Visibilidade. Neste capítulo investigo, ainda, as passagens do *Relato* nas quais personagens empregam a técnica da montagem para realizar trabalhos manuais.

Na conclusão, retomo os principais pontos desenvolvidos ao longo da dissertação, bem como avalio a adequação da análise interartística de *Relato de um certo Oriente* por mim empreendida. Ademais, discuto brevemente alguns limites do meu percurso teórico-crítico, com o intuito de apontar para outras possibilidades de abordar o *Relato* no âmbito dos Estudos Interartes.

1. IMAGENS (IN)VISÍVEIS

1.1 Visibilidade literária: imaginar o invisível, ver o imaginável

Em 1984, Italo Calvino recebe um convite para ministrar, no ano letivo de 1985-1986, um ciclo de seis conferências na Universidade de Harvard. Tendo grande liberdade para escolher o tema que abordaria, Calvino decide-se por alguns valores literários que deveriam ser preservados no milênio então vindouro:

O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões. Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio (CALVINO, 1990, p. 11).

Como evidencia nessa introdução às conferências, o escritor italiano confia no futuro da literatura, cujos valores não seriam superados mesmo em uma era tecnológica. Entre os valores literários, Calvino elege seis para serem discutidos em Harvard: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência. O falecimento inesperado do escritor, contudo, interrompe a preparação das conferências, de modo que o texto sobre a Consistência não chegou a ser redigido. A obra póstuma *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* reúne as cinco conferências previamente elaboradas por Calvino e permite perceber como a articulação entre palavra e imagem é uma das questões centrais no pensamento calviniano.¹⁰

Na proposta sobre a Rapidez, por exemplo, Calvino comenta que, desde o início de seu trabalho de escritor, “assestava para a imagem e para o movimento que brota naturalmente dela, embora sabendo sempre que não se pode falar de um resultado literário senão quando essa corrente da imaginação se transforma em palavras” (*Ibidem*, p. 61). A importância da imagem e da imaginação para a escrita literária é retomada na proposta sobre a Exatidão, valor que inclui não só a elaboração de “um projeto de obra bem definido e

¹⁰ Conforme demonstra a pesquisadora Diana Maria dos Santos, o cerne tanto da teoria quanto da ficção calvinianas é o entrelaçamento da imagem com a palavra. Santos observa que, em Calvino, esse entrelaçamento forma a escrita, a qual, assim, torna-se “uma senha de acesso ao reino da invisibilidade e da imaginação” (SANTOS, 2002, p. 34).

calculado”, mas também “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis” e “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 71-2). Calvino valoriza, pois, os muitos escritores que exploram a imaginação e desenvolvem uma linguagem intrinsecamente relacionada com a produção de imagens mentais,¹¹ de modo que a palavra associe “o traço visível à coisa invisível” (*Ibidem*, p. 90).¹²

A reflexão sobre a articulação entre a palavra e a imagem, entre o visível e o invisível adquire maior densidade na proposta sobre a Visibilidade, valor literário central para a análise que proponho de *Relato de um certo Oriente*. A partir de trechos do “Purgatório”, da *Divina comédia*, Calvino demonstra que o personagem Dante passa por uma interiorização de visões, as quais se apresentam inicialmente como baixos-relevos animados, depois como projeções diante dos olhos e por fim como imagens mentais. Todas essas visões do personagem devem ser imaginadas pelo poeta Dante no momento da escrita. Assim, a imaginação verbal é precedida ou acompanhada pela parte visual da fantasia (*Ibidem*, p. 97-9). Além desse processo imaginativo que parte da imagem em direção à expressão verbal, Calvino refere-se àquele que parte da palavra em direção à imagem. Este segundo caso é relativo à leitura, pela qual “conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto” (*Ibidem*, p. 99). É como se fosse configurado, portanto, um ciclo em que as imagens são propulsoras de uma escrita que, por sua vez, gera imagens durante a leitura.

Tal relação entre imagem e escrita é verificada no romance *Relato de um certo Oriente*, sendo possível afirmar que a obra em questão preserva a Visibilidade. Para comprovar essa afirmativa, resalto, em primeiro lugar, o processo imaginativo que vai da imagem à palavra. Em entrevista à revista *Problemas Brasileiros*, Hatoum, arquiteto de profissão, afirma ter realizado desenhos antes de iniciar a escrita do *Relato*: “O arquiteto pensa através da representação e da construção do espaço. Algumas coisas dos meus romances desenhei antes de escrever. A casa de *Relato de um certo Oriente*, por exemplo” (HATOUM, 2007a, s/p). Esses dados são ratificados em entrevista à revista *Cult*: “Eu fiz um

¹¹ Conforme ressaltam Lucia Santaella e Winfried Nöth, há dois domínios da imagem: o material, no qual as imagens são objetos materiais e representações visuais – pinturas, desenhos, fotografias; e o imaterial, no qual as imagens são representações mentais – visões, fantasias, imaginações (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 15).

¹² Na proposta sobre a Leveza, Calvino resalta que a propensão ao invisível estaria presente até mesmo em Lucrecio, que se dedica a escrever o poema da matéria: “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo” (CALVINO, 1990, p. 21).

projeto para o romance [*Relato de um certo Oriente*], trabalhei como um arquiteto, naquela época eu ainda fazia projetos de arquitetura. Fiz desenhos, esboços (...)” (HATOUM, 2000c, p. 7).¹³ Hatoum, todavia, comenta que o projeto inicial da narrativa nem sempre foi cumprido, pois, iniciada a escrita, o texto impunha seu ritmo: “O próprio movimento do texto conduz a outros procedimentos técnicos. A forma não vem pronta, acabada, ela é fruto da experiência” (*Ibidem*, p.7-8). Saliento que a experiência de que fala Hatoum é a da escrita, pela qual as imagens materiais são transformadas em palavras. Tal ideia está em consonância com o seguinte comentário de Calvino sobre a sua própria prática de escritor:

Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo (CALVINO, 1990, p. 105).

A menção aos depoimentos de Hatoum não significa, aqui, uma confiança ingênua na opinião do autor acerca de sua obra. Se a voz do autor foi buscada, isso ocorreu porque ela, no que diz respeito ao processo imaginativo que vai da imagem à palavra, está em consonância com as vozes ficcionais do *Relato*. Os narradores-personagens¹⁴ do citado romance apresentam, à semelhança do arquiteto e escritor Hatoum, uma aguçada percepção espacial, o que é comprovado pelo destaque ao sentido da visão. O narrador-personagem Dorner exemplifica bem tal destaque conferido ao olhar. Fotógrafo de profissão, Dorner “se dizia um perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica’” e estava sempre à procura “de uma cena nas ruas, dentro das casas e igrejas, no porto, nas praças e no meio do rio” (HATOUM, 1989, p. 59). As

¹³ A relação de Hatoum com a imagem é ainda corroborada pelo fato de o escritor ter realizado, juntamente com os fotógrafos Isabel Gouvêa, João Luiz Musa e Sônia da Silva Lorenz, uma série de exposições sobre a região amazônica. As exposições foram montadas em 1977 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (SP), no Congresso de Agronomia no Parque Anhembi (SP), no Clube Campestre do SESC-SENAC (Santo Amaro – SP) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Alguns textos e fotografias dessas exposições foram selecionados para compor o livro *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, publicado em 1979. No livro, constam os seguintes textos de Hatoum: um prefácio à obra; um comentário a partir de um excerto de Euclides da Cunha; doze poemas; e dois fragmentos em prosa poética. Os poemas e os fragmentos dialogam explicitamente com as fotografias de Gouvêa, Musa e Lorenz. Além de estabelecer um diálogo com a fotografia por meio da poesia, Hatoum, afastando-se do âmbito literário em sentido estrito, escreveu as apresentações dos seguintes livros de fotografia: *Cidades*, de Claudia Jaguaribe (1993), *Crônica fotográfica do universo mágico no Mercado Ver-o-Peso*, de Luiz Braga (2008), e *Norte*, de Marcel Gautherot (2009) – este último foi escrito em conjunto com Samuel Titan Jr. Em minha pesquisa de Bacharelado, desenvolvida em 2011 na Faculdade de Letras da UFMG, procurei analisar a produção poética e ensaística de Hatoum, colocando-a em paralelo com a produção ficcional do escritor no que diz respeito à relação com a fotografia. A monografia resultante dessa pesquisa de Bacharelado foi defendida em dezembro de 2011.

¹⁴ A estrutura narrativa de *Relato de um certo Oriente* será analisada no terceiro capítulo desta dissertação. Por ora, limito-me a afirmar que o romance possui cinco narradores-personagens. São eles: a mulher anônima, que é a filha adotiva de Emilie; Hakim, o filho dileto de Emilie; o marido de Emilie; Dorner e Hindí Conceição, ambos amigos da matriarca.

fotografias de algumas dessas cenas são descritas por Dorner e por outros personagens, o que ajuda a conferir ao texto um forte apelo visual.

A importância da visão no *Relato* também é verificada no trecho a seguir, no qual a mulher anônima observa o percurso do olhar de Hindié – e, de certa forma, toma esse percurso para si:

A voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no olhar dela. Do alpendre de sua casa ela contempla a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerradas para sempre. O olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha. 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 perceber 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 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 (HATOUM, 1989, p. 155).

A cena acima ocorre logo após o falecimento da matriarca Emilie, amiga de Hindié e mãe adotiva da mulher anônima. Do alpendre da casa de Hindié, o sobrado onde viveu Emilie forma uma “paisagem recortada”, como um quadro a ser contemplado. Nessa contemplação, o olhar identifica traços que acenam ao passado da matriarca e estimulam a memória. Ao mesmo tempo, o olhar depara-se com sinais de uma progressiva desintegração do sobrado: a paisagem ainda é ensolarada, mas as portas cerradas impedem que a luz chegue ao interior da edificação e parecem anunciar que logo as trepadeiras vão tapar as frestas por onde entrava a claridade, à medida que a ardósia, por seu turno, será coberta por limo.¹⁵ A imagem presente do sobrado desencadeia, pois, uma série de imagens mentais e subjetivas, as quais vão em direção tanto ao passado quanto ao futuro.

O trecho supracitado explicita o processo pelo qual uma visão concreta – no caso, do sobrado – leva a mulher anônima a *imaginar* e, então, a escrever sobre as visões que povoam sua mente. Tal processo imaginativo, que está na base da escrita de todos os demais narradores-personagens de *Relato de um certo Oriente*, é aludido no seguinte comentário de Hakim, filho dileto de Emilie, sobre a natureza de Manaus, cidade onde viveu até a juventude:

Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a

¹⁵ Com a obstrução das entradas de luz e com o velamento do piso, é como se o olhar fosse interdito, indicando que, a partir de então, a imagem do sobrado só poderá ser recuperada mentalmente.

muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável (HATOUM, 1989, p. 82).

Ao se deparar com uma natureza grandiosa e demasiadamente presente, Hakim deseja que ela se transfigure em uma miragem que, sendo inalcançável, talvez se aproxime das imagens que povoam a fantasia. De certo modo, o pai de Hakim,¹⁶ cujo nome não é revelado, estabelece uma relação semelhante com a natureza, no que diz respeito à formação de imagens mentais. O personagem anônimo, que migrou do Líbano para o Brasil no início do século XX, também ressalta que a natureza manauara é misteriosa (*Ibidem*, p. 72). Mas esse mistério não causou inibição nem mesmo quando o futuro marido de Emilie chegou a Manaus, ocasião em que presenciou um amanhecer tão singularmente belo que aquela paisagem lhe pareceu menos estranha:

Ao meu redor todos ainda dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi, 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 (*Ibidem*, p. 73).

Sem conhecer ninguém e sem dominar o idioma local, o solitário imigrante explora a natureza via olhar e decide-se por fixar-se em Manaus. Tal decisão, contudo, deve-se menos a uma contemplação neutra do que a um processo imaginativo subjetivo, pelo qual o pai de Hakim associa os elementos visualizados a algo significativo para si próprio. Demonstra isso o fato de o personagem, que é muçulmano, imaginar que uma árvore por ele vista pertence a um dos céus descritos por Maomé: “(...) 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” (*Ibidem*, p. 73). No trecho a seguir, o personagem ratifica a ideia de que o seu destino foi alterado pela visão de uma paisagem singular, visão essa que estimulou a fantasia:

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais havia visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra (*Ibidem*, p. 75-6).¹⁷

A visão concreta da cúpula do teatro faz com que o pai de Hakim busque em sua mente a visão de uma mesquita imaginária. Ambas as imagens são integradas, em um

¹⁶ O pai de Hakim é o marido de Emilie.

¹⁷ De acordo com a pesquisadora Ana Cláudia Fidelis, esses trechos narrados pelo pai de Hakim demonstram que, em *Relato de um certo Oriente*, a Amazônia não é vista de forma estereotipada nem se torna objeto de uma descrição objetiva. No *Relato*, ao contrário do que ocorria com as crônicas dos viajantes naturalistas, a paisagem amazônica promove a reflexão dos narradores e dos personagens, os quais sobrepoem as imagens do Ocidente e as do Oriente (FIDELIS, 1998, p. 109-10).

segundo momento, à narrativa composta pelo personagem. Por um lado, o excerto supracitado ratifica a ideia de que há, no *Relato*, destaque ao olhar e à formação e associação de imagens mentais, as quais, por sua vez, desempenham importante função na elaboração da narrativa. Com frequência, os narradores-personagens do romance em questão observam atentamente não só paisagens, mas também pessoas e objetos, sendo que as imagens captadas pelo olhar ajudam a formar aquilo que Calvino denomina “a parte visual da fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal” (CALVINO, 1990, p. 99). Configura-se, pois, um movimento da imagem à palavra.

Por outro lado, esse excerto elucida também o processo imaginativo que, segundo Calvino, ocorre na leitura e vai da palavra em direção à imagem. O pai de Hakim conta que, quando criança, teve contato com histórias e descrições que se referiam a uma mesquita jamais vista por ele. É possível inferir que esses textos estimularam a imaginação do personagem, fazendo-o compor mentalmente o referido templo islã. Confirma tal hipótese o fato de a mesquita, mesmo nunca tendo sido concretamente visualizada, ser identificada com a cúpula do teatro. Assim, a cúpula do teatro torna-se uma materialização possível daquela mesquita imaginada, o que está em consonância com a definição calviniana de imaginação “como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (*Ibidem*, p. 106).

A partir dos trechos do *Relato* analisados, é demonstrada a interdependência dos dois processos imaginativos abordados por Calvino. É possível perceber como, no romance, a prática de escrita não se faz sem a exploração de imagens, as quais são verbalizadas (processo da imagem à palavra) e, por isso, tornam-se acessíveis ao leitor (processo da palavra à imagem). Na esteira de Calvino, destaco, pois, as imagens que tomam forma via escrita:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (*Ibidem*, p. 114).

De acordo com esse fragmento, que integra a proposta sobre a Visibilidade literária, nos caracteres (visíveis) que constituem a escrita estão contidas imagens

materialmente invisíveis, mas que podem ser construídas durante a leitura.¹⁸ Assim, para Calvino, uma obra literária preserva o valor da Visibilidade quando desenvolve no leitor o pensamento por imagens, isto é, a capacidade de evocar visões a partir de um texto puramente verbal (CALVINO, 1990, p. 107-8).

As propostas para o terceiro milênio são elaboradas por Calvino em um contexto de intensa produção e divulgação de imagens, contexto em que “o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo e da galinha) se inclina decididamente para a imagem visual” (*Ibidem*, p. 102), afirma o escritor italiano na lição acerca da Visibilidade. Nessa mesma lição, há uma depreciação da “civilização da imagem”, como demonstra o trecho: “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (*Ibidem*, p. 107). Segundo Calvino, o atual bombardeio de imagens estereotipadas e insignificantes colocaria em risco uma capacidade humana essencial, tornando necessária a pergunta: “O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (*Ibidem*, p. 107). Em uma atitude que relativiza a confiança na literatura,¹⁹ Calvino sugere que o valor da Visibilidade literária estaria ameaçado por imagens de relevância contestável, o que configura uma crise tanto da linguagem quanto da imagem.

Essa dupla crise já havia sido abordada na lição anterior, dedicada à Exatidão, quando Calvino afirma que uma “epidemia pestilenta” parece ter atingido a linguagem e a imagem, uma vez que aquela é usada de forma descuidada, imediatista e pouco expressiva; enquanto esta, destituída da necessidade interna que a deveria caracterizar, não mais possui a “força de impor-se à atenção” nem a “riqueza de significados possíveis” (*Ibidem*, p. 72-3). A defesa contra tal pestilência estaria na literatura: “A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico” e imagético, como o próprio Calvino acrescenta em seguida (*Ibidem*, p. 72-3).

Ao contrário de Calvino, não acredito que cabe à literatura uma espécie de função salvadora. Por mais que eu reconheça que, no século XX, ocorreu uma significativa alteração (nem sempre positiva) no estatuto da palavra e da imagem, não compartilho da ideia de que há uma peste linguística e imagética que coloca em perigo valores literários como a Visibilidade,

¹⁸ O próprio Calvino possui uma escrita imagética. No fragmento citado, por exemplo, a escrita se reveste de um forte apelo visual, perceptível sobretudo na imagem das dunas.

¹⁹ Conforme assinaléi anteriormente, essa confiança é expressa, por exemplo, na apresentação das conferências: “Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 11).

a qual me interessa em particular. Muitas obras contemporâneas – sejam produzidas no final do segundo milênio, como *Relato de um certo Oriente*, ou no início do terceiro milênio²⁰ – denunciam a fragilidade da hipótese de que a Visibilidade corre risco. Ao realizar uma profícua articulação entre o verbal e o visual, essas obras dialogam com uma tradição literária que remonta à Antiguidade e que se mantém produtiva, apesar das mudanças a que a linguagem e a imagem estão sujeitas. Ademais, se tais mudanças chegarem ao ponto de tornar a Visibilidade literária pouco relevante, será necessário, em vez de defender a proteção desse valor, compreender quais características passaram a ser essenciais.

Desse modo, as reflexões de Calvino sobre a relação entre imagem e palavra, as quais ganham maior relevo na proposta sobre a Visibilidade, são importantes, mas julgo ser preciso fazer uma ressalva em relação a alguns posicionamentos assumidos pelo escritor italiano. A pontual diferença de opinião não anula a possibilidade de eu demonstrar, com base em Calvino, que no *Relato* há eficazes estratégias para compor imagens como se elas se materializassem diante dos olhos do leitor (CALVINO, 1990, p. 99). Na seção seguinte, será analisada uma dessas estratégias: a écfrese, pela qual a literatura estabelece um diálogo explícito com as artes visuais.

1.2 A écfrese e o pensamento por imagens

As primeiras definições de écfrese são encontradas nos manuais de retórica clássica. Desde a Antiguidade, o conceito tem sofrido contínuas reformulações, mas, de modo geral, mantém-se o entendimento, já verificado nos citados manuais, de que a écfrese estimula o pensamento por imagens e promove o diálogo entre a literatura e as artes visuais. Uma das grandes reformulações do conceito é lembrada por Murray Krieger, segundo quem o sentido primitivo que os retóricos atribuíam à écfrese era amplo, referindo à descrição de quase todas as coisas, na vida ou na arte (KRIEGER, 2007, p. 139). No contexto clássico, não havia, portanto, uma restrição da écfrese à descrição de objetos visuais (além de pinturas e esculturas, incluíam-se taças, vasos, urnas, bordados, entre outros), embora esses objetos fossem bastante visados pelos retóricos. Ao longo dos séculos, contudo, consolida-se a noção

²⁰ Destaco, por exemplo, outro romance de Hatoum, *Cinzas do norte*, lançado em 2005. Esse romance tem como protagonista um artista plástico que se expressa sobretudo por meio de imagens, as quais são verbalizadas pelo narrador. Assim, estabelece-se um diálogo entre o verbal e o visual, de modo a promover o pensamento por imagens.

menos abrangente de éfrase como descrição de objeto visual. Nas últimas décadas, o conceito tem passado por outras revisões teóricas, as quais contestam que a descrição é o traço definidor da éfrase.

Minha análise de *Relato de um certo Oriente* parte do pressuposto de que a éfrase se baseia em um entrelaçamento da palavra e da imagem, entrelaçamento esse decorrente da referência (via descrição ou alusão) a algum objeto visual.²¹ Fundamento tal posição, primeiramente, por meio da recuperação do conceito retórico de éfrase. Em seguida, apresento certos impasses decorrentes do modo como os autores clássicos pensavam a éfrase e proponho uma abordagem da prática efrástica a partir de reflexões teóricas mais recentes, as quais serão articuladas pelo valor da Visibilidade literária.

1.2.1 A éfrase na tradição do *ut pictura poesis*

Na Grécia dos séculos I a IV d.C., a éfrase (*ekphrasis*) era um dos exercícios preparatórios da arte retórica e significava descrição.²² De acordo com João Adolfo Hansen, o termo designava ainda “um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas”, gênero esse praticado por filósofos e oradores, além de ser aplicado por prosadores em proêmios de romances (HANSEN, 2006, p. 86).

Em *Relato de um certo Oriente*, há uma referência ao modo clássico de produzir imagens por meio da éfrase, no sentido amplo de descrição. Trata-se da passagem em que o narrador Hakim reporta-se às histórias contadas oralmente pela empregada Anastácia Socorro:

Anastácia falava horas a fio, e sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o voo melindroso de uma ave. Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (...) Mas era Anastácia quem rompia o silêncio: o nome de um pássaro, até então misterioso e invisível, ela passava a descrevê-lo com

²¹ Não restrinjo a minha análise à éfrase de obras de arte tradicionalmente reconhecidas como tais. Assim, ao longo da dissertação, serão analisadas éfrases dos seguintes objetos visuais: desenho, tapete, bordado, narguilé, fotografia, colagem e estátua.

²² Em latim, o termo *descriptio* corresponde ao grego *ekphrasis* (CLÜVER, 1998, p. 36).

minúcias: as rêmiges vermelhas, o corpo azulado, quase negro, e o bico entreaberto a emitir um canto que ela imitava como poucos que têm o dom de imitar a melodia da natureza. A descrição surtia o efeito de um dicionário aberto na página luminosa, de onde se fisga a palavra-chave; e, como o sentido a surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos (HATOUM, 1989, p. 91-2).

A situação comunicativa acima apresentada é, inegavelmente, distinta daquela em que os antigos retores discursavam. Entretanto, como os retores, Anastácia produz um discurso oral voltado à persuasão de interlocutores presentes.²³ Ademais, um dos recursos persuasivos empregados por ela é a *écfrase* (no sentido amplo de descrição), pela qual são compostas imagens de um mundo imaginoso. Ao contar as histórias, a empregada descreve minuciosamente animais amazônicos, que deixam de ser misteriosos e invisíveis para ganharem forma diante dos olhos dos ouvintes. Hakim tem consciência do caráter ficcional das cenas descritas, mas isso não o impede de admirar a espantosa aptidão com que Anastácia fazia surgirem imagens de pássaros, peixes ou felinos. Apesar de o corpo da mulher, imitando os movimentos dos animais, ajudar a produzir as imagens, o discurso oral parece desempenhar um papel primordial, enfatizado por Hakim. No fragmento acima, a expressividade da fala de Anastácia pode ser destacada nas seguintes construções: “falava horas a fio”, “turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras”, “voz que evocava vivência e imaginação”, “aquela voz trazia (...) visões de um mundo misterioso” e “como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio”.

Nesse sentido, as descrições de Anastácia seriam, segundo o paradigma clássico, classificadas como *écfrase*, pois possuem uma vivacidade que coloca sob o olhar do receptor algo materialmente distante (e ficcional), vivacidade essa que os gregos denominavam *enargeia*.²⁴ Contudo, é preciso ratificar que, embora seja possível identificar alguns traços comuns ao discurso de Anastácia e ao dos retores, diferentes motivações estão na base da prática da *écfrase* na literatura contemporânea e na Antiguidade. A fim de explicitar essas diferenças, parto da definição de *écfrase* elaborada pelo orador Hermógenes:

A *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas. (...) As virtudes da descrição são principalmente a clareza e a evidência: o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição. É importante além disso que os elementos do discurso se modelem

²³ O objetivo imediato da personagem seria, segundo Hakim, conseguir uma “trégua ao árduo trabalho” de empregada.

²⁴ Esse termo é comumente traduzido como evidência ou vividez/vivacidade.

sobre as coisas: se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo (HERMÓGENES *apud* HANSEN, 2006, p. 91).

A partir sobretudo de tal definição, Hansen demonstra que, na éfrase clássica, há o “efeito de presença de algo ausente” (HANSEN, 2006, p. 91), efeito esse que é atingido por meio da utilização de argumentos genéricos e de palavras conhecidas pelo destinatário. Ao proceder assim, o orador ou narrador apresenta a habilidade de expor, pelo discurso, algo inexistente, mas verossímil, conforme a opinião corrente. A descrição efrástica, portanto, volta-se a elementos fictícios, os quais são imaginados pelo enunciador com base em uma memória partilhada (*Ibidem*, p. 86).²⁵

Para Hansen, propor que as éfrases de retores como Filóstrato e de romancistas como Luciano representam objetos empíricos é eliminar “a realidade dos preceitos retóricos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança e o decoro de seu gênero” (*Ibidem*, p. 89). A doutrina da verossimilhança e do decoro ganha maior expressividade, segundo Hansen, no trecho em que Hermógenes, defendendo que o discurso se modele sobre as coisas, sugere que o texto verbal emule a pintura. A emulação não significa que a éfrase reproduz plasticamente, como a pintura, algo de fato visto na natureza ou em alguma obra de arte, e sim que “mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do ‘ver’ da pintura” (*Ibidem*, p. 98-9). Essa ideia é retomada por Hansen no seguinte fragmento:

A ekphrasis é uma arte mimética e, para lê-la segundo o seu modo de operar antigo, devem-se considerar os modos retóricos prescritos para que o discurso mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura (Ibidem, p. 91).

No contexto clássico, a reflexão sobre a éfrase está, pois, inserida em um debate mais abrangente acerca da mimese, entendida como um princípio comum às artes verbais e às pictóricas. Nesse sentido, é defendida a irmandade das artes, principalmente da poesia e da pintura, as quais são comparadas de modo explícito (ainda que pouco desenvolvido) por autores como Horácio. Em sua *Arte poética*, Horácio formula o símile *ut pictura poesis* – “poesia é como pintura” –, o qual recebeu diferentes interpretações ao longo dos séculos e acabou sendo identificado como marco de toda uma tradição dedicada ao pensamento sobre as relações interartísticas. Eis o fragmento de Horácio em que aparece o símile:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou

²⁵ Tais características demonstram que, desde seus primórdios, a prática efrástica promove a Visibilidade.

uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (HORÁCIO, 2005, p. 65).

O símile horaciano indica que tanto a poesia quanto a pintura são regidas pelo princípio mimético e devem seguir certas técnicas do verossímil e do decoro.²⁶ Conforme explica Hansen, “evidentemente, Horácio não diz que poesia é pintura ou que pintura é poesia, mas *ut*, ‘como’, propondo na conjunção comparativa a homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos em uma e outra” (HANSEN, 2006, p. 98). Ao recuperar os autores clássicos que estabeleceram uma correspondência entre poesia e pintura, Mario Praz lembra não só Horácio, mas também Simônides de Ceos, a quem Plutarco atribui o aforismo “a poesia é pintura falante e a pintura é poesia muda”. Tal como o *ut pictura poesis*, esse aforismo fundamenta-se na mimese e foi central para justificar a correspondência entre as artes irmãs (PRAZ, 2007, p. 116). Ademais, vale ressaltar que a afirmação de Hermógenes de que a éfrase produz “a visão por meio da audição” (HERMÓGENES *apud* HANSEN, 2006, p. 91) está em consonância com o aforismo de Simônides: a descrição éfrástica, apesar de realizar-se via palavras (normalmente destinadas à leitura oral, ou seja, compostas para serem ouvidas), é capaz de produzir visão, o que equivale a dizer que a poesia, no sentido amplo de arte verbal, é uma “pintura falante”.

Embora, originalmente, o símile de Horácio e o aforismo de Simônides não apresentassem um caráter normativo nem aprofundassem a reflexão acerca das relações interartísticas, ambos foram entendidos como um preceito pelas gerações posteriores. Guiados por tais formulações, pintores, por um lado, inspiravam-se em temas literários; poetas, por outro, “tentavam fazer aparecer diante dos olhos dos leitores imagens que se pensaria que só as artes visuais podiam transmitir adequadamente” (PRAZ, 2007, p. 117). Dessa forma, pelo menos até meados do século XVIII, ou seja, enquanto perdurou a tradição clássica, a homologia mimética foi acompanhada pela competição entre as artes, que se tornaram, assim, irmãs rivais.

A doutrina do *ut pictura poesis*, a qual se caracteriza pela rivalidade entre as artes, foi desenvolvida sobretudo no Renascimento, quando artistas visuais procuraram estabelecer a supremacia da pintura sobre a poesia. De acordo com Jacqueline Lichtenstein, a defesa de tal supremacia foi baseada em uma interpretação errônea do símile horaciano: na *Arte poética* de Horácio, o “*ut pictura poesis*” significa que um poema existe como um quadro; já no contexto

²⁶ No caso da poesia, o respeito a essas técnicas visa à produção de obras que cumpram as funções retóricas de ensinar, agradar e persuadir, respectivamente apresentadas, no fragmento de Horácio, pela clareza, pelo número e pela distância (HANSEN, 2006, p. 98).

renascentista, o símile é invertido e transforma-se em “*ut poesis pictura*”, de modo a ressaltar o fato de a pintura poder se equiparar à sua irmã/rival (LICHTENSTEIN, 2005a, p. 10-2). Essa inversão demonstraria a preocupação tanto em fazer com que a pintura ascendesse ao patamar das artes liberais, no qual estava a poesia, quanto em valorizar a figura do pintor, antes associado ao trabalho manual e técnico, e não intelectual.

Para artistas visuais do Renascimento, a pintura não só seria uma arte liberal, como ocuparia um patamar superior ao da poesia. Nesse contexto de disputa, Leonardo Da Vinci parodia Simônides de Ceos e afirma que “a poesia é pintura cega” (DA VINCI, 2005, p. 19). Compreendendo a mimese como fator de união das artes, o artista renascentista argumenta que, se o ideal da arte é imitar o mundo, a visão seria o sentido mais nobre e o pintor, que supostamente ofereceria aos olhos do público uma cópia da realidade, estaria sempre à frente do poeta. O pensamento de Da Vinci não significou, portanto, a superação do paradigma do *ut pictura poesis*, pois somente há competição onde há uma zona de semelhanças, conforme defende Márcio Seligmann-Silva:

A empreitada de Leonardo, apesar da tentativa de reverter a estrutura rigorosa das artes liberais pondo a pintura acima da poesia, não implicou a superação do paradigma humanista da *ut pictura poesis*; (...) ele defende “com unhas e dentes” a sua arte a partir de um campo comum que ela dividiria com a poesia: só há competição, eu repito, onde existe espaço para a igualdade, onde existe um campo de interseção (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15).

A conformação desse campo de interseção remonta à Antiguidade e, no âmbito verbal, é bastante manifesta na *écfrase*, prática caracterizada por uma vivacidade descritiva que resulta na composição de imagens semelhantes às da pintura. No Renascimento, contudo, a rivalidade entre as artes assume uma expressividade não verificada no período greco-romano e a vivacidade da *écfrase* é entendida como prova da subordinação da literatura à sua irmã/rival. Apesar dessa diferença quanto à hierarquização das artes, é possível afirmar que, durante séculos,²⁷ imperou a ideia de que a *écfrase* tem como referência a pintura, cujos procedimentos miméticos deveriam ser considerados para que a descrição fosse imagetivamente satisfatória.²⁸

Para que estabelecesse um diálogo com a pintura, a *écfrase* não precisava, pois, deter-se necessariamente em uma obra visual. Isso não pressupõe que, mesmo entre os autores

²⁷ Segundo Solange Oliveira, a orientação crítica resumida no símile de Horácio atingiria seu ponto culminante no século XVIII, quando era enfatizada a semelhança entre as artes (OLIVEIRA, 1993, p. 14-6).

²⁸ De acordo com Lichtenstein, o paralelo entre poesia e pintura configurou, em certos casos, uma concepção literária da pintura, como se esta também devesse contar uma história. Isso significa que nem sempre a pintura ocupou um lugar hegemônico em relação à sua irmã/rival poesia (LICHTENSTEIN, 2005a, p. 10-3).

antigos, não houvesse significativas écfrases de pinturas ou de outros objetos artísticos específicos. De acordo com Claus Clüver, obras como *Eikones [Imagens]* de Filóstrato explicitam que descrições de obras de arte visuais assumiram uma posição privilegiada entre os autores clássicos, privilégio esse que se estendeu às épocas seguintes (CLÜVER, 1998, p. 37).²⁹ Nesses casos, a relação com as artes visuais, além de ocorrer no âmbito dos procedimentos miméticos, dá-se de modo direto e inscreve-se na superfície textual, possibilitando ao receptor identificar elementos que se referem a uma imagem determinada, ainda que ela seja ficcional.

Depois de imperar durante muitos séculos, a doutrina do *ut pictura poesis*, no âmbito da qual se discutia a écfrase, encontrou em Gotthold Ephraim Lessing um forte opositor. Em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, o pensador alemão defende que muitos críticos de arte não perceberam que filósofos e oradores clássicos, embora admitissem que a pintura e a poesia gerassem efeitos similares, acentuaram que ainda assim elas são diferentes.³⁰ Ignorando tal diferença, “ora eles [os críticos de arte] forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia” (LESSING, 1998, p. 76).

Em uma postura contrária à aproximação forçada entre as artes, Lessing argumenta que “o poeta, mesmo quando ele fala de obras de arte, ainda assim ele não é obrigado nas suas descrições a confinar-se nos limites da arte [visual]” (*Ibidem*, p. 243). Nesse sentido, inclusive ao realizar a écfrase de obras visuais, o escritor deve respeitar as peculiaridades do meio verbal. Incumbindo-se, então, de traçar fronteiras claras entre a pintura³¹ e a poesia, Lessing, conforme observou Walter Moser, conclui que o fato de a materialidade e os meios físicos das duas artes serem diferentes determina modalidades de representação diferentes (MOSER, 2006, p. 45). Nas palavras de Lessing:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra,

²⁹ Esse privilégio da écfrase de obras visuais específicas culminou na limitação do conceito, conforme mencionei anteriormente.

³⁰ Para demonstrar que os pensadores antigos percebiam a diferença entre poesia e pintura, Lessing recupera a interpretação que eles atribuíam ao aforismo de Simônides de Ceos: “Antes, restringindo o dito de Simônides ao efeito das duas artes, eles não se esqueceram de precisar que, apesar da completa semelhança desse efeito, elas ainda assim são diferentes, tanto quanto aos objetos como também ao modo da imitação deles” (LESSING, 1998, p. 76).

³¹ Vale ressaltar que Lessing compreende “sob o nome de pintura as artes plásticas em geral” (*Ibidem*, p. 77).

mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

Ao distinguir entre as artes do tempo e as do espaço (a poesia estaria entre as primeiras e a pintura entre as segundas), Lessing propõe que a imitação de ações caberia à poesia e a imitação de objetos, à pintura. De acordo com Seligmann-Silva, apesar de Lessing se opor à doutrina do *ut pictura poesis*, a divisão binária das artes não significou a superação do símile horaciano, do qual o *Laocoonte* não se liberta completamente, uma vez que se mantém fiel ao princípio mimético. O objetivo de tal obra seria, na verdade, estabelecer os limites da mimese e as regras que o artista deveria respeitar para iludir o leitor ou o espectador (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53).

Dessa forma, no *Laocoonte*, a noção de incompatibilidade orienta a comparação entre as artes irmanadas pela mimese e conduz a uma dicotomia – artes do tempo *versus* artes do espaço. Os limites e as regras preconizados por Lessing, contudo, não impediram que continuassem a existir obras que, por meio de um enriquecedor diálogo entre palavra e imagem, problematisassem essa divisão estanque. Pelo contrário, a literatura continuou marcada por práticas como a éfrase de objetos visuais, a qual “‘resiste à linearidade’ acrescentando um espaço” e resulta em um “efeito de expansão, de dilatação” (LOUVEL, 2006, p. 200). Ademais, a partir de Mallarmé, tornaram-se mais evidentes tanto a integração, pela literatura, da parte visual e espacial da escrita, quanto a incorporação da escrita pelas artes visuais (ARBEX, 2006, p. 29).³² Obras como *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, entre outras realizadas na fronteira entre o texto (verbal) e a imagem (visual), demonstram que, ao se proceder à leitura da relação texto-imagem, a alternativa tempo *ou* espaço deve ser substituída “pela coexistência das ditas artes da simultaneidade e das artes da continuidade” (*Ibidem*, p. 51). Por conseguinte, deixa de fazer sentido limitar o espacial às artes visuais e o temporal à literatura.

Se, por um lado, Lessing propõe uma questionável divisão entre artes do espaço e do tempo; por outro, o filósofo alemão exerceu um importante papel na reconfiguração de um pensamento crítico sobre a literatura e as artes visuais, principalmente ao refletir sobre o funcionamento dos signos de cada expressão artística. De acordo com Seligmann-Silva, essa reflexão contribuiu para a gradual superação do paradigma mimético, o que, por sua vez, conformou um novo modo de compreender as relações interartísticas (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53). Em consonância com Seligmann-Silva, Clüver destaca a obra de Lessing entre

³² Esse aspecto será retomado no segundo capítulo da dissertação.

aquelas que impulsionaram uma mudança teórico-crítica que viria a se consolidar no século XX:

Enquanto que a mudança ocorrida no século XVIII, de uma abordagem retórica para uma abordagem estética da arte, criava um novo estatuto para todas as artes, esforços críticos, tais como o *Laokoön*, de Gotthold Ephraim Lessing (1766), estimulavam novas tendências no sentido de salientar em cada arte a sua identidade própria, tendências que continuariam a aprofundar-se durante todo o século XIX e que se estenderiam até o fim do Modernismo (CLÜVER, 2001, p. 335).

A partir do final do século XVIII, quando foi publicado o *Laocoonte*, a mimese como *imitatio* é amplamente criticada nas discussões literárias realizadas no âmbito do Romantismo, sobretudo o alemão. No artigo “Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda”, Luiz Costa Lima demonstra que, no Romantismo, a mimese é associada “com a abominável adoção de um modelo externo, com a submissão a uma norma escravizadora e o consequente abuso ao direito de expressão individual” (COSTA LIMA, 1986, p. 318). Segundo Costa Lima, a supremacia da expressão individual e do “eu” fez com que os românticos elegessem a exploração de seu próprio meio de expressão como centro legitimador da atividade poética. Assim, o lugar deixado pela mimese foi ocupado pela linguagem. Juntamente com a literatura, as artes visuais começam, a partir do Romantismo, a problematizar os ideais provenientes da Antiguidade, entre os quais se destaca a valorização da imitação.

Na esteira de Costa Lima, pode-se afirmar que as vanguardas do início do século XX deram continuidade ao processo romântico de converter a linguagem – seja ela literária ou plástica – no centro de exploração, um processo que pressupunha a contestação da mimese. Ao analisar textos-manifestos de alguns vanguardistas,³³ Costa Lima argumenta que tais textos formam uma cadeia de combate à referencialidade, ao realismo e ao habitualizado, possuindo entre si uma coerência epistêmica, a saber: “recusa da ‘representação’ entendida como imagem – ou melhor, fixação imagética – do que se apresenta, do que está *fora do eu*” (*Ibidem*, p. 328, grifo do autor). No âmbito teórico, toda essa cadeia ganharia relevo, a princípio, no Formalismo Russo, com o qual a Teoria da Literatura inicia seu processo de institucionalização. Segundo Costa Lima, no posfácio a *Teoria da literatura em suas fontes*, com o Formalismo Russo inicia a seguinte linhagem: “operar mediante a rigorosa e exclusiva análise dos aspectos linguísticos encontrados na composição verbal” (COSTA LIMA, 2002,

³³ Costa Lima analisa textos-manifestos de Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, Paul Klee, André Breton e Marcel Duchamp, além de expor como Gilles Deleuze aborda, no âmbito da filosofia, as propostas da arte vanguardista (COSTA LIMA, 1986, p. 352-9).

p. 1030). Tal linhagem encontraria seu “mais poderoso defensor” no Estruturalismo Francês, tendência crítica que ressaltou “o caráter verbal da literatura” e tratou esta “como um universo fechado de signos” (COSTA LIMA, 2002, p. 1030).

Uma vez contestado, artística e teoricamente, o paradigma mimético e valorizada a pesquisa formal empreendida por escritores e por artistas visuais, os estudos dedicados ao diálogo interartístico passaram a analisar o modo como uma obra pode promover a integração entre as diferentes linguagens. Enquanto Lessing investiga as particularidades de cada arte com o intuito de propor uma divisão normativa, a partir do século XX teóricos e críticos contestam a existência de uma incompatibilidade entre literatura, pintura, escultura e outras manifestações artísticas mais recentes, como a fotografia e o cinema.

Inicialmente expresso por Horácio no célebre símile *ut pictura poesis*, o diálogo entre literatura e artes visuais continua a motivar debates e pesquisas, os quais agora se reúnem no campo dos Estudos Interartes.³⁴ Ademais, assim como na Antiguidade, a éfrase ainda assume “um lugar central no discurso sobre palavra e imagem” (CLÜVER, 2001, p. 354). Contudo, o conceito de éfrase já não é o mesmo formulado pelos retores da Antiguidade e o entendimento dessa prática interartística não mais se baseia nos pressupostos clássicos.

Embora o conceito de éfrase designasse, na Antiguidade, qualquer descrição vivaz, ao longo dos séculos consolida-se a noção menos abrangente de tal conceito, que passa a se referir à descrição de objetos visuais, conforme destaca Krieger:

(...) a limitação dos objetos da éfrase a obras das artes plásticas acaba finalmente por ocorrer, provavelmente influenciada pelo fato de que alguns dos exemplos mais impressionantes de éfrase eram dedicados a objetos, reais ou imaginados, das artes plásticas (...) (KRIEGER, 2007, p. 140-1).

O conceito restrito de éfrase tem servido de referência à grande maioria dos pesquisadores que se interessam pela articulação entre palavra e imagem. Isso não significa, todavia, que haja um consenso quanto ao modo de investigar a éfrase e o diálogo interartístico por ela estabelecido. Pelo contrário, as abordagens caracterizam-se pela heterogeneidade e continuamente são propostas alterações ao conceito-base, algumas das quais pertinentes à análise de *Relato de um certo Oriente*. O destaque conferido à éfrase nos Estudos Interartes e a complexidade das discussões sobre essa prática milenar podem ser atestados pela leitura de *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to*

³⁴ Vale ressaltar que os Estudos Interartes não se restringem ao diálogo entre literatura e artes visuais, e sim abarcam os diálogos estabelecidos entre os diversos sistemas sógnicos.

ekphrasis, obra que reúne artigos cujas perspectivas são, por vezes, conflitantes, conforme ressaltam Valerie Robillard e Els Jongeneel na introdução da coletânea:

Ekphrasis is a rhetorical term which has, in recent decades, become the subject of much debate among scholars interested in interart perspectives. The concept itself, which refers to the manner in which literary works evoke existing or imagined works of art, is part of the *ut pictura poesis* tradition which hails back to the Greek schools in the third to fifth centuries where young scholars were trained to be orators and teachers of rhetoric. (...) To this day, *ekphrasis* has remained part of the repertoire of representational techniques at the writer's disposal: textualized images which compete with visual art-forms in order to increase their own representational powers. Yet, because of the increasing complexity of interart relationships and the steady growth of visual art-forms, the concept of *ekphrasis* is becoming more complicated. This is reflected in the many conflicting ideas about the term that have developed in recent years. (...) Whether *ekphrasis* is perceived as a rhetorical device, a narrative technique, a poetic principle or a dramatic expedient, the essays in this volume constitute provocative investigations into the many ways in which writers attempt to break through the boundaries of their own medium (ROBILLARD; JONGENEEL, 1998, p. IX-X).³⁵

A variedade de perspectivas teórico-críticas, a qual não é comprovada apenas pela coletânea supracitada, parece ser indício de que a écfrase, enquanto fenômeno multifacetado, desafia a tentativa de uma abordagem unívoca. Partindo desses pressupostos, entendo que, para analisar a écfrase em *Relato de um certo Oriente*, é preciso recorrer a diferentes teóricos e críticos literários contemporâneos, cujas reflexões, em conjunto, contribuem para uma compreensão mais ampla da articulação entre palavra e imagem, bem como da tentativa de atravessar as fronteiras entre as artes. Em última instância, objetivo demonstrar que a écfrase é uma das estratégias para promover a Visibilidade literária, conceito este que constitui o eixo norteador de minha análise do *Relato*.

³⁵ “Écfrase é um termo retórico que, nas últimas décadas, tem se tornado tema de muitos debates entre pesquisadores interessados nas abordagens interartísticas. O conceito, que se refere à maneira como obras literárias evocam obras de arte existentes ou imaginadas, é parte do *ut pictura poesis*, tradição que remonta às escolas gregas entre os séculos três e cinco nas quais os jovens estudantes eram treinados para se tornarem oradores e professores de retórica. (...) Nos dias atuais, a écfrase permaneceu como parte do repertório das técnicas de representação à disposição do escritor: imagens textualizadas que competem com as formas de artes visuais com o intuito de avultar seus próprios poderes de representação. Mas, devido ao aumento da complexidade das relações interartísticas e ao constante crescimento das formas de artes visuais, o conceito de écfrase tem se tornado mais complicado. Isso está refletido nas muitas ideias conflitantes sobre o termo as quais têm sido desenvolvidas nos últimos anos. (...) Seja a écfrase entendida como um dispositivo retórico, uma técnica narrativa, um princípio poético ou um recurso dramático, os artigos deste volume constituem investigações provocantes acerca das muitas maneiras como escritores tentam romper as fronteiras de seus próprios meios.” (Tradução minha.)

1.2.2 Descrever a imagem

Os artigos “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto” e “Nuanças do pictural”, de Liliane Louvel, revisitam a tradição do *ut pictura poesis* e são, a meu ver, um profícuo ponto de partida para uma abordagem contemporânea da écfrase. De acordo com Louvel, grande parte dos estudos dedicados à relação da literatura com a imagem utiliza, sem critérios precisos, diversas metáforas ligadas às artes visuais, como “força imagética”, “pictorialista” e “texturas”. Em uma postura crítica a esses estudos, Louvel realiza um levantamento de marcadores retóricos, narratológicos e linguísticos que permitiriam identificar a inserção do pictural – no sentido amplo de imagem – no texto literário (LOUVEL, 2006, p. 191-2). Entre os marcadores elencados pela pesquisadora, cito, como exemplo, os efeitos de enquadramento; os dêiticos; a focalização e os operadores de visão; o léxico técnico; a referência aos gêneros picturais; as comparações do tipo “como se fosse um quadro”. Assim, o texto em que há diversos desses dispositivos apresenta um alto grau de saturação pictural, o que, por sua vez, possibilita uma análise consistente do entrelaçamento da palavra e da imagem.

Ainda segundo Louvel, a écfrase, definida como “descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL, 2012, p. 58), representa o maior nível de impregnação imagética do texto. A pesquisadora reproduz o conceito consolidado de écfrase, contudo não elege a descrição de objetos visuais (reais ou fictícios) como o único traço relevante para compreender a écfrase, pois entende que esse tipo de descrição está associado ao emprego de diversos marcadores picturais, de modo que o diálogo interartístico “inscreve-se num projeto estético apresentado como tal no próprio texto” (*Ibidem*, p. 55). A partir dessas considerações, é possível inferir que a prática ecfástica constitui uma estratégia de promover a Visibilidade literária, pois se fundamenta nos dois processos imaginativos tratados por Calvino: primeiramente, há objetos visuais que estão na base da escrita; em seguida, há um texto que, sendo saturado de marcadores picturais e referindo-se diretamente a objetos visuais, desenvolve o pensamento por imagens. Embora não cite Calvino nem a proposta sobre Visibilidade, Louvel lembra que a “sequência imagem-imaginário-imaginação” é um dos aspectos que devem ser considerados na reflexão sobre os “textos narrativos que convocam a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 191). Tal posicionamento é ratificado quando a pesquisadora afirma que, por meio da palavra, pode haver uma “abertura estética à imaginação” (*Ibidem*, p. 202).

Com base em Louvel, minha análise da écfrase em *Relato de um certo Oriente* não se restringe ao trecho exato em que a descrição ocorre, e sim procura considerar todo um conjunto de estratégias empregadas pelos narradores-personagens as quais tornam o texto imagético. Ademais, a écfrase, enquanto descrição de um objeto visual sustentada por uma variedade de marcadores picturais, é vinculada ao conceito de Visibilidade literária desenvolvido por Calvino. A produtividade desse modo de compreender a écfrase pode ser atestada já na leitura das primeiras páginas do *Relato*, nas quais a mulher anônima, enquanto apresenta o que viu na casa onde se hospedou em Manaus,³⁶ destaca um desenho:

Com um gesto, [a empregada] pediu para eu entrar. Já havia arrumado um quarto para mim e preparado o café da manhã. 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 pátio da outra casa. Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do andar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. 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. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. A fachada de janelões de vidro estava vetada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia um rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel (HATOUM, 1989, p. 10).

Ao adentrar a casa, a mulher anônima detém-se por uns instantes para “dar uma olhada nos aposentos”, onde encontra móveis e objetos de decoração exuberantemente combinados. Um espelho devolve à mulher a imagem caótica daquele ambiente que parecia adverso à presença humana. Em meio ao caos duplicado pelo espelho, um feixe de luz conduz o olhar a “um pedaço de papel” pregado na parede. Finalmente, o desenho é destacado e ocorre a écfrase nas últimas linhas do parágrafo. Dessa forma, antes que apareça a descrição propriamente dita, são explorados dois importantes recursos: a focalização e o

³⁶ Essa casa parece pertencer à mãe biológica da mulher anônima.

enquadramento, os quais constituem, para Louvel, marcadores picturais.

Segundo Louvel, “a recuperação de uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur*” (LOUVEL, 2006, p. 210). Portanto, para que houvesse a écfrase do desenho, foi preciso que a mulher anônima se colocasse como um *voyeur* cujo olhar, ao investigar toda sala, acabou sendo atraído por uma pequena zona colorida. A descrição do luxuoso aposento constitui a primeira etapa da focalização, na qual se apresenta a “situação espacial da imagem em seu contexto” (*Ibidem*, p. 211). Nessa mesma etapa, há o “momento de sideração quando o olhar ‘recebendo’ a globalidade da obra, e submetido à primeira ‘impressão’, é ‘capturado’” (*Ibidem*, p. 211). No fragmento em questão, a “incidência da claridade” exerce um papel fundamental para que o desenho seja capturado pelos olhos da mulher anônima: o feixe de luz, ao atravessar a escuridão do aposento e direcionar-se ao exato canto da parede onde está o desenho, produz um efeito de enquadramento. A respeito de tal efeito afirma Louvel:

Atividades de enquadramento, os *lugares estratégicos* do descritivo de espaço designarão o espaço assim segmentado como candidato à descrição. (...) Assim, enquadramentos de janelas, de portas, grades de sacadas segmentarão o espaço, organizando o percurso do olhar segundo as modalidades estéticas (qualitativas) e não apenas didáticas (quantitativas ou enumerativas), constituindo o espaço descrito em “quadro”, no momento em que o espaço representante parecerá transparente, deixando ver o espaço representado (*Ibidem*, p. 204-5, grifo da autora).

Janelas, portas e sacadas constituem as principais formas de emoldurar o objeto da descrição. No excerto do *Relato* em análise, o espaço onde se encontra o desenho não é segmentado por uns desses três elementos, mas a claridade que entra por uma fresta da janela é responsável por organizar o percurso do olhar, direcionando-o ao canto da parede. O uso do dêitico em “*naquele* canto da parede” é outra estratégia para apontar o lugar que serviu de suporte ao desenho. Ademais, conforme Louvel, “o recurso aos dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem, serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizar ou/e o enunciador” (*Ibidem*, p. 209-10). De fato, o pronome demonstrativo “*naquele*” assinala que, a princípio, a mulher anônima observa de longe o desenho, que então lhe aparece como um “rabisco de criança”, um “quadrado colorido” perdido entre enfeites. Em seguida, a mulher, motivada por um “querer-ver” (*Ibidem*, p. 211), aproxima-se, o que permite que seu olhar se perca “na imagem, procedendo a uma operação de recorte da obra, de ‘detalhamento’ do todo em suas partes” (*Ibidem*, p. 211). Nessa segunda etapa da focalização – a primeira é relativa à apresentação do contexto

da imagem e ao momento de “sideração” –, a personagem nota os detalhes do desenho, o qual é inserido, por meio da écfrase, na narrativa do *Relato*.

Ao realizar a écfrase do desenho, a mulher anônima convoca o léxico especializado das artes visuais, o qual também é elencado por Louvel entre os marcadores do pictural (LOUVEL, 2006, p. 213-4). Além de informar que se trata de um desenho cujo suporte é um papel quadrado, a filha adotiva de Emilie refere-se às “manchas de cores (...) formadas por mil estrias”, aos “distintos matizes” e à “figura franzina, composta por poucos traços”. Todas essas expressões mobilizadas na écfrase contribuem para que o leitor reconstrua mentalmente o desenho. Ademais, o leitor é levado a interpretar o desenho juntamente com a mulher anônima, já que, na terceira e última etapa da focalização, a personagem *voyeur* procura decifrar os signos observados (*Ibidem*, p. 212), cuja ambiguidade, contudo, desafia o ímpeto interpretativo: a canoa está dentro ou fora d’água? qual é seu rumo? o continente e o horizonte estão dentro ou fora do quadrado do papel? A mulher não encontra respostas a essas perguntas e tampouco pode ser ajudada por outros personagens:

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. 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 (HATOUM, 1989, p. 11).

Inicialmente indecifrável à mulher e, certamente, ao leitor, a imagem representada no desenho aparecerá, ainda que de forma indireta, em outros momentos do romance. Conforme demonstrarei no momento oportuno, a personagem anônima paulatinamente se identifica com a “figura franzina” cuja canoa segue caminhos incertos e, por fim, confere uma interpretação, nas últimas páginas do *Relato*, a essa intrigante imagem, depois de realizar, com o auxílio de amigos e parentes, um retorno memorialista ao passado.³⁷ Nesse sentido, a écfrase do desenho, enquanto estratégia para promover a Visibilidade literária, está estreitamente associada a um “pensamento por imagens”, o qual vai se refletir na própria estrutura do romance.

O fragmento acima analisado constitui um dos exemplos mais expressivos da écfrase em *Relato de um certo Oriente* e assume uma centralidade no romance, centralidade essa que ressoa em minha dissertação. Em tal fragmento, aparecem os marcadores picturais mais frequentes em todo o *Relato*, a saber: focalização, enquadramento e léxico técnico. O emprego desses marcadores pode ser verificado, por exemplo, nos capítulos narrados por

³⁷ Essa questão será abordada no segundo e no terceiro capítulos da dissertação.

Hakim, nos quais há trechos em que o processo de formação de imagens textuais e mentais é desencadeado pela écfrase. Um desses trechos aparece quando o narrador-personagem lembra as tardes em que Emilie e a empregada Anastácia Socorro contavam histórias de suas respectivas terras: aquela se reportava ao Líbano; esta, à floresta amazônica. Hakim, ainda menino, presenciava esses momentos, durante os quais, além de ouvir a conversa, fitava com atenção um narguilé:

Permanecia hora ao lado das duas mulheres, magnetizado pelo desenho dourado gravado no corpo vítreo do narguilé, nas contas de cor carmesim que formavam volutas ou caracóis semi-imersos no líquido nacarado, e no bico de madeira que terminava num orifício delicado, como se fossem lábios preparados para um beijo. Mirando e admirando aquele objeto adormecido durante o dia, escutava as vozes, de variada entonação, a evocar temas tão distintos que as aproximavam (HATOUM, 1989, p. 88).

Imagem concreta e passível de ser mirada, o narguilé constitui um contraponto à abstração que as histórias libanesas e amazônicas representam para Hakim, que desconhecia não só o Oriente, como também a floresta que circunda Manaus.³⁸ O objeto, tão exótico aos olhos do menino, parece materializar o mistério das regiões de que falam Emilie e Anastácia, sendo, por isso, observado com o mesmo fascínio com que as histórias são ouvidas. O fato de o narguilé estar “adormecido durante o dia”, isto é, não ser manuseado enquanto patroa e empregada conversam, torna a observação tão apurada que, anos depois, Hakim é capaz de lembrar-se do objeto e descrevê-lo com detalhes, realizando, assim, uma écfrase. A prática ecfrástica é, aqui, favorecida pela fixidez do objeto, conforme previa Krieger:

Se um autor procura suspender o discurso com um interlúdio descritivo extenso e visualmente apelativo, não estará favorecido ao descrever – em vez de um objeto em transformação e em movimento na natureza – um objeto que já interrompeu o fluxo da existência com a sua plenitude espacial, que já foi criado como uma representação fixa? (KRIEGER, 2007, p. 141).

Esse favorecimento deve-se, no meu entender, ao fato de a imobilidade do narguilé propiciar a focalização, um dos marcadores picturais responsáveis pela inserção da imagem do texto. É de se destacar que Hakim se apresenta como um *voyeur*, cujo olhar é necessário para a recuperação da imagem do narguilé: “Afirmamos a necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à reflexão de um personagem” (LOUVEL, 2006, p. 211). A imagem é, a princípio, inserida em um contexto, que, no caso em questão, é a sala onde Emilie e Anastácia trocam histórias. Uma vez informado o contexto, o sujeito é capturado pela imagem e é tomado pelo desejo de “querer ver” (*Ibidem*, p. 211). O

³⁸ No seguinte trecho, Hakim informa que não conhecia a floresta: “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. (...) Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem” (HATOUM, 1989, p. 82).

voyeur Hakim, então, perde-se na imagem do narguilé, procurando descrevê-la e oferecê-la aos olhos do leitor. Mas, conforme já assinaléi, a focalização pressupõe também o “deciframento dos signos, dos símbolos, [a] ativação do código hermenêutico pelo personagem ou/e narrador” (LOUVEL, 2006, p. 212). Assim, ao descrever o narguilé, Hakim não deixa de interpretar aquela imagem, como demonstra o fato de ele associar o bico de madeira a “lábios preparados para um beijo”. Ao contrário do que acontece com a mulher anônima diante do desenho, Hakim não percebe no narguilé uma ambiguidade que o deixaria intrigado.

Ademais, para realizar a *écfrase* do narguilé, Hakim emprega um léxico ligado às artes visuais. O narrador-personagem, atentando-se para os materiais, as formas e as cores do objeto descrito, refere-se ao “desenho dourado gravado no corpo vítreo”, às “volutas” ou aos “caracóis” moldados pelas “contas de cor carmesim” e ao “bico de madeira que terminava num orifício delicado”. Diante de uma *écfrase* sustentada de tal maneira pelo recurso ao léxico e à focalização, o leitor é convidado a construir imaginariamente um narguilé, que, então, passa a ser mirado e admirado. Ratifica-se, portanto, a afinidade entre o ler, o ver e o imaginar, a qual está na base do valor da Visibilidade literária.

Os dois marcadores acima referidos – focalização e léxico – também são identificados na *écfrase* do tapete do quarto de Emilie e seu marido. Nas páginas que antecedem o trecho da *écfrase*, Hakim fala sobre um remoto Natal em que seu pai, muçulmano, enraiveceu-se com a festa cristã preparada por Emilie, católica devota, e saiu de casa sem avisar aonde iria, depois de quebrar quase todos os santos colecionados pela esposa. Com a ajuda da amiga Hindié Conceição, a matriarca passou horas no quarto colando e retocando os santos. Todas essas informações foram passadas por Hindié a Hakim, que, ao ouvir o relato, imaginou as duas mulheres empenhadas no cansativo trabalho de restauro:

Imaginei-as sentadas no tapete cujo desenho lembra o da Porta do Sepulcro, com suas rosáceas e hélices, com seus círculos, quadrados e triângulos, e um delicado motivo floral, geométrico, dentro de um hexágono inscrito num círculo. Elas [Emilie e Hindié] não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, a geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo (HATOUM, 1989, p. 44).

O tapete possui um desenho cujas formas geométricas são descritas por Hakim, que, todavia, não informa ao certo a disposição de tais formas. A partir dessa fragmentada

descrição, o leitor é estimulado a elaborar mentalmente uma possível imagem para o desenho. O trabalho do leitor é, assim, semelhante ao de Emilie e Hindié, as quais procuram, sofregamente, juntar estilhaços para reconstruir as estátuas. Se Hakim oferece poucos detalhes ao realizar a éfrase do tapete, isso parece se justificar pelo propósito interpretativo assumido pelo narrador-personagem. Em vez de simplesmente descrever o tapete, Hakim atribui significados aos círculos, quadrados, triângulos e hexágonos, significados que parecem ininteligíveis às duas mulheres.³⁹ Nesse sentido, acredito que o citado narrador-personagem, enquanto agente da focalização, atesta sua competência em “saber-dizer” (LOUVEL, 2006, p. 211).

Já no exemplo abaixo, além de o léxico das artes visuais ser pouco empregado, a focalização não exerce um papel tão determinante para a prática efrástica:

Um batalhão de formigas de fogo, atraído pelo mel dos folheados, dos farelos e das migalhas, invade as vitrinas; na mesa e nos pratos espalhava-se uma mixórdia de ossos, caroços e cascas de frutas, e nas travessas de porcelana cresciam chumaços de moscas. A paisagem campestre bordada na toalha (um caçador à beira de um córrego procurando um pássaro de branca plumagem e um pavão cuja cauda em leque filtrava a luz solar) estava manchada de nódoas de gordura e respingos de diferentes bebidas (HATOUM, 1989, p. 42-3).

Nesse caso, há a éfrase do bordado de uma toalha. Se, por um lado, o léxico técnico é escasso e o olhar não focaliza com destaque o bordado; por outro, avultam efeitos de enquadramento. Um desses efeitos é o encadeamento de narrativas. O trecho acima também faz parte do episódio do Natal em que houve uma desavença entre Emilie e seu marido. Muitos detalhes desse Natal foram, conforme aludi anteriormente, contados a Hakim por Hindié e aparecem entremeados à narrativa de Hakim, às vezes pelo discurso direto, outras vezes pelo indireto. Em discurso direto, Hindié afirma, por exemplo, que, na manhã seguinte à festa natalina, foi até a casa de Emilie e encontrou “o mesmo rebuliço da véspera” (*Ibidem*, p. 42). Após essa afirmação, há o excerto supracitado, o qual não é marcado por travessão, mas apresenta, por meio da voz de Hakim, o que Hindié viu na casa de Emilie. Ao longo de tal parágrafo, o leitor tem a impressão de acompanhar o que Hindié observou ao entrar na casa de Emilie na manhã seguinte à festa natalina. Em meio à bagunça, a amiga de Emilie notou o bordado na toalha e descreveu-o anos depois a Hakim, quem, por sua vez, incorporou a seu próprio relato a éfrase de Hindié. Assim, a imagem do bordado, apresentada, ainda que

³⁹ Vale ressaltar que o confronto entre o catolicismo de Emilie e o islamismo do patriarca é ratificado a partir da menção a imagens: por um lado, há os santos católicos; por outro, há o tapete cujos desenhos evocam o simbolismo islâmico. Na cena narrada por Hakim, ocorre uma interseção, nada harmônica, dos dois grupos de imagens, já que os estilhaços dos santos povoam o tapete.

indiretamente, por Hindié, está enquadrada pela narrativa principal, o que faz com que essa imagem assuma um destaque e constitua uma “unidade quase autônoma, inserida no interior de uma narração de maior expansão” (LOUVEL, 2006, p. 210). Ademais, o emprego de parênteses é outro recurso para enquadrar e destacar o trecho exato em que o bordado é descrito. Esse sinal de pontuação investe-se, aqui, de sua força imagética e funciona como uma moldura à éfrase (*Ibidem*, p. 205-6).

Com base na presença dos marcadores picturais, pode-se dizer que a éfrase do desenho é a mais prototípica, e a da toalha, a menos prototípica. Do desenho à toalha bordada, passando pelo narguilé e pelo tapete, verificam-se diferentes manifestações da éfrase, o que sugere o quanto essa prática é relevante para a compreensão do entrecruzamento da palavra e da imagem em *Relato de um certo Oriente*. Esse entrecruzamento engendrado via éfrase não deixa de se filiar à tradição do *ut pictura poesis*, conforme atesta Louvel:

Lembremos que, no caso da *ekphrasis*, descrição de uma obra de arte, poder-se-á, justamente, falar de “descrição pictural”,⁴⁰ de abertura do texto às artes visuais e a uma estética heterogênea cujos efeitos serão estudados. Estaremos, então, de fato, dentro das modalidades do *ut pictura poesis* (*Ibidem*, p. 217).

Entretanto, a continuidade do *ut pictura poesis*, além de não mais se pautar pelos paradigmas miméticos do contexto clássico, não pressupõe uma aproximação exagerada entre palavra e imagem, aproximação essa que negligenciaria algumas particularidades da literatura e das artes visuais. Louvel emprega o termo “translação” para designar a “ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro” (*Ibidem*, p. 195). Nesse sentido, a éfrase, em que ocorre “a passagem de um significante (pictural) a um outro significante (linguístico) de natureza diferente” (*Ibidem*, p. 196), promoveria um entrecruzamento de dois saberes distintos: o saber relativo aos textos verbais e às especificidades da palavra; e o relativo aos textos visuais e às especificidades da imagem material. Conforme destaca Louvel, quando há a éfrase, cria-se uma “zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (*Ibidem*, p. 217), o que permite concluir que, com a prática ecfástica, o texto literário não se torna uma imagem material, mas adquire uma dimensão imagética que desafia os limites verbais.⁴¹

As considerações de Louvel estão em consonância com o posicionamento de Irina Rajewsky. No artigo “A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, Rajewsky discute a importância

⁴⁰ O conceito de “descrição pictural” será abordado no segundo capítulo da dissertação.

⁴¹ Vale lembrar que alguns textos literários, como os poemas concretistas, tornam-se, de fato, imagem.

da manutenção da noção de limite para entender algumas práticas intermidiáticas. Embora insira suas reflexões no âmbito intermidiático, a pesquisadora salienta que “o mesmo é aplicável para qualquer referência a ‘relações interartes’, já que discutir as relações interartes pressupõe fronteiras discerníveis entre as diferentes formas de arte” (RAJEWSKY, 2012, p. 53). O conceito de fronteira não se opõe às práticas que transgridem seus próprios limites, e sim é a condição para que essas práticas existam: “Afim, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro” (*Ibidem*, 2012, p. 71). Dessa forma, ressalta-se o caráter dinâmico das fronteiras, ou melhor, das zonas fronteiriças, as quais “revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes” (*Ibidem*, p. 71). Se há obras que se situam em tais espaços fronteiriços, o teórico e o crítico são levados a posicionar-se diante delas, em uma tentativa de compreender os limites então problematizados, em vez de simplesmente defender uma total identificação entre literatura e artes visuais, como se ambas não possuíssem particularidades.

No âmbito literário, o conceito de Visibilidade, desenvolvido por Calvino, revela-se bastante produtivo para se pensar o atravessamento de fronteiras engendrado por obras como *Relato de um certo Oriente*. Se um texto verbal preserva a Visibilidade, isso pressupõe que ele se articula intrinsecamente com a imagem, mas trata-se de uma articulação que está no cerne na própria escrita e que se configura como uma característica literária. Por mais que saliente a importância das imagens para o trabalho do escritor, Calvino não se desvia do objetivo primordial de investigar as especificidades da literatura. Nesse sentido, entendo que uma das estratégias para promover a Visibilidade no *Relato* é a éfrase, uma prática que estabelece uma relação entre palavra e imagem, entre literatura e artes visuais,⁴² sem negligenciar a diferença existente entre os sistemas sógnicos. Para que haja éfrase, um objeto deve ser observado por um narrador e/ou personagem e inserido no texto verbal. Todavia, essa inserção não é literal, pois se realiza com recursos que, por mais próximos que estejam

⁴² O debate sobre a relação entre palavra e imagem nem sempre coincide com o debate sobre a relação entre literatura e artes visuais. Na investigação acerca da metáfora, por exemplo, toca-se na problemática da imagem, mas não necessariamente da imagem material produzida por pintores, fotógrafos, escultores ou cineastas. Já quando se trata da éfrase – e também da descrição pictural e da montagem, práticas que abordarei nos próximos capítulos da dissertação –, o entrecruzamento da palavra e da imagem equivale ao entrecruzamento da literatura e das artes visuais. É preciso considerar, portanto, que o diálogo entre a palavra e a imagem ocorre de variadas maneiras e que nem todas são analisadas nesta dissertação. Ademais, ressalto que meu enfoque recai sobre *algumas* estratégias responsáveis por promover a Visibilidade literária no *Relato* e por reforçar o aspecto imagético do romance.

das artes visuais, mantêm sua condição linguística.

Um traço caracteristicamente discursivo diz respeito à capacidade reflexiva, analítica e interpretativa, a qual, de certa maneira, é abordada quando Louvel se refere à focalização. Na éfrase, conforme explicitarei a partir do *Relato*, esse marcador pictural atesta a presença de um *voyeur* que não só descreve os detalhes do objeto que lhe capturou o olhar, como também reflete sobre esse objeto e atribui significados a ele. Tal perspectiva corrobora a ideia, explicitada por Roland Barthes, de que é “difícil conceber um sistema de imagem ou de objetos cujos *significados* possam existir fora da linguagem [verbal]” (BARTHES, 2004, p. 59, grifo do autor). De modo semelhante, Clüver afirma que “o discurso requer a verbalização de textos não-verbais para que se preste à análise, interpretação, crítica ou comparação” (CLÜVER, 2001, p. 357).

O entendimento de que a éfrase vai além de uma prática meramente descritiva perpassa até mesmo o artigo que é considerado fulcral para a consolidação do conceito de éfrase como descrição de obra de arte visual, a saber: “A ‘Ode sobre uma urna grega’ ou conteúdo *versus* metagramática”, de Leo Spitzer. Ao analisar a ode de John Keats, Spitzer parte da seguinte definição de éfrase:

De que é que trata todo o poema [“Ode sobre uma urna grega”], em seus termos mais óbvios, mais simples? É, em primeiro lugar, a descrição de uma urna – isto é, pertence ao gênero, conhecido na literatura ocidental de Homero e Teócrito até os parnasianos e a Rilke, da *ecphrasis*, descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica, nas palavras de Théophile Gautier, “*une transposition d’art*”, a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (“*ut pictura poesis*”) (SPITZER, 2002, p. 349, grifo do autor).

Para Spitzer, o poema de Keats trata da “descrição de uma urna”, sendo, portanto, um caso de éfrase. Após chegar a essa constatação, o teórico passa a investigar o que foi visto e o que não foi visto na urna descrita:

O que foi que Keats viu exatamente (ou escolheu para nos mostrar) retratado na urna que está descrevendo? A resposta a esta pergunta (...) apontará para algumas incertezas da visão experimentadas pelo poeta ao decifrar seu tema sensorial, incertezas que poderão, por fim, ajudar-nos a discernir *que mensagem particular* Keats deseja que vejamos corporificada na urna, e qual excluir. (...) A nossa próxima pergunta será: O que é que Keats *não conseguiu* discernir claramente no friso? A verdade é que, em duas passagens, ele manifesta incerteza, uma hesitação (...) (*Ibidem*, p. 349-50, grifo do autor).

Apesar de definir a éfrase como “descrição de uma obra de arte pictórica ou escultural”, Spitzer enfatiza não a descrição em si, e sim as incertezas do poeta diante da urna grega que, tendo sido recém-descoberta, “ainda não [foi] violada pela *erudição arqueológica*

ou histórica, pela explicação racionalizada” (SPITZER, 2002, p. 351, grifo do autor). Impactado pela presença da urna, o poeta lança perguntas a este objeto, em uma tentativa de decifrá-lo. Por fim, o poeta sugere que, enquanto a mensagem arqueológica ou história da urna está morta, não podendo ser recuperada, a mensagem estética da urna está viva para sempre (*Ibidem*, p. 355). Tendo em vista as reflexões suscitadas pela observação da urna, Spitzer afirma que, na ode efrástica de Keats, “pensamento e imagem se tornaram naturalmente uma coisa só, porque a imagem não usurpa os direitos do pensamento, porque o pensamento encontrou sua corporificação adequada” (*Ibidem*, p. 368). A partir dessa constatação, é possível ratificar a ideia de que a éfrase, enquanto estratégia de promover a Visibilidade, desenvolve o pensamento por imagens preconizado por Calvino.

Foge aos meus objetivos analisar todos os argumentos utilizados por Spitzer em sua leitura de “Ode sobre uma urna grega”. A referência ao artigo de Spitzer foi realizada com o intuito de destacar o aspecto reflexivo assumido por obras literárias marcadas pela prática efrástica, como é o caso de *Relato de um certo Oriente*. No *Relato*, a reflexão sobre a imagem e a partir da imagem adquire grande expressividade na éfrase das fotografias de Emilie, Emir, Arminda e Hanna. Essas fotografias são inquiridas pelos narradores-personagens, os quais não se limitam a descrevê-las, conforme demonstro a seguir. A definição de éfrase oferecida por Louvel precisará, assim, ser problematizada, pois se sustenta no traço descritivo, apesar de levar em consideração também os marcadores picturais. Entre estes, a focalização e o enquadramento revelam-se produtivos mesmo quando a descrição é bastante restrita ou inexistente. Já o emprego do léxico técnico é diretamente proporcional ao detalhamento descritivo.

1.2.3 Refletir sobre a imagem

Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag afirma que, com a industrialização da tecnologia da câmera, a fotografia cumpriu o ideal de “democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens” (SONTAG, 2004, p. 18). Tal democratização faz-se perceber nas fotos por meio das quais “cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (*Ibidem*, p. 19). Não é fortuitamente, portanto, que a mulher anônima do *Relato*, depois de anos afastada de seu núcleo familiar, retorna a Manaus munida de um álbum, em que, sem dúvida, encontra

imagens de uma suposta união perdida há anos: “Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância” (HATOUM, 1989, p. 165). Apenas mencionada no trecho acima, a elaboração de uma crônica familiar por fotos é um tema bastante explorado nos capítulos narrados por Hakim, com quem Emilie se correspondeu de modo peculiar:

[Emilie] Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência, sabendo ser essa a única maneira de preservar uma idolatria à distância. (...) Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo (HATOUM, 1989, p. 104).

Com mais de duas décadas de correspondência, forma-se uma coleção de imagens, a qual desempenha uma função essencial para que Hakim rememore a vida de Emilie. Quando se propõe a elaborar, juntamente com a mulher anônima e outros personagens, uma narrativa sobre seu passado, Hakim não deixa de se referir a algumas fotos que recebera da matriarca.⁴³ Essa correspondência e o emprego que é feito dela constituem um dos principais fatores que levam Susana Scramim à constatação de que, no *Relato*, as imagens desencadeiam, mais do que o verbo, a anamnese nos personagens que se afastaram do convívio familiar (SCRAMIM, 2007b, p. 52). De acordo com Scramim, embora substituam o discurso verbal entre mãe e filho, as fotos não impedem o processo de significação, o qual não se realiza por meio de palavras:

O silêncio da mãe presentifica para o filho uma profusão de significados. A ausência de um discurso verbal não anula o processo de significação. Ao contrário, é essa ausência que, paradoxalmente, engendra o discurso, afirmando-se, assim, o caráter incompleto de toda linguagem. As fotografias são discursos aparentemente neutros, entretanto elas estão implicitamente carregadas de pontos de vista, de focos determinados racionalmente por seu autor, Emilie (*Ibidem*, p. 53).

Assim, ao proceder à éfrase das fotos de Emilie, Hakim procura atribuir

⁴³ Ao contrário das fotos de Emilie, as quais são descritas e interpretadas, as fotos de Hakim são apenas citadas por Hindié no seguinte fragmento: “[Emilie] Depois falava no teu tio Hakim [da mulher anônima], que ficou homem sem que ela conhecesse o rosto do homem, pois saíra de Manaus com pouco mais de vinte anos, e desde então enviara-lhe retratos e cartas, mas tudo isso vale menos que uma rápida troca de olhar. Me mostrava um retrato de Hakim e perguntava: ‘Não é a cara de Emirzinho?’. E meio afobada, meio aflita, ela mesma respondia: ‘Se parecem como duas pérolas de um mesmo colar’. (...) Nos três últimos dias, de terça a quinta, me contou uma enxurrada de sonhos em que sempre participavam Emir e Hakim; depois me pedia para ler as cartas do filho ausente, enquanto ela mirava os retratos de ambos no álbum aberto repousado no colo. O irmão, morto ainda jovem, era muito parecido ao filho que foi morar no sul; e olhando para as duas fotografias juntas, a semelhança chegava a incomodar: pareciam sorrir o mesmo sorriso. Comentando os sonhos, ela repetia com uma voz crédula: ‘Quantas vezes não nos encontramos, os três dentro de um barco descendo o rio ao encontro do mar’. E quase todos os sonhos repetiam um só, que ela tornava a contar, sempre contemplando os retratos e me dizendo, pedindo: ‘Leia, Hindié, leia as carta de Hakim’” (HATOUM, 1989, p. 153-4).

significados às poses da mãe e ao cenário por ela forjado, de modo que descrição e interpretação associam-se intrinsecamente, conforme é verificado na passagem em que o narrador-personagem explica como descobriu que seu pai falecera:

Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela [Emilie] estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela nas manhãs dos domingos e feriados. No dedo na mão esquerda vi dois anéis de ouro, e os olhos negros brilhavam por trás do véu de tule que escondia a metade do rosto. Foi a penúltima fotografia enviada por ela, há uns oito anos (HATOUM, 1989, p. 104).

A fotografia apresenta determinado enquadramento, pelo qual Emilie seleciona o que deve ser focalizado por Hakim. Este, ao descrever a foto, destaca como a matriarca preocupou-se em construir uma imagem que aludisse à morte recente do esposo. Segundo Scramim, Emilie procede a uma substituição do relato verbal da vida de sua família pela linguagem visual, que estabelece outro jogo na relação amorosa entre mãe e filho: “em vez de metáforas e hipérboles, luz e sombra; ausência e presença” (SCRAMIM, 2007b, p. 53). Nesse sentido, a poltrona é coberta por um lençol branco, o qual parece uma mortalha que envolve e esconde o corpo morto, mas, ao mesmo tempo, atesta a presença dele. O jogo entre o presente e o ausente, o exposto e o escondido é sugerido pelo próprio rosto de Emilie, cuja metade é coberta por um véu, provavelmente negro, em contraste com a brancura do lençol. Uma vez que só tem acesso a tal imagem de Emilie por meio das palavras de Hakim, o leitor talvez seja impulsionado a esquecer a diferença entre o que é apenas mostrado e o que é interpretado.

Em relação ao fato de a fotografia apontar para a existência de algo, vale citar Roland Barthes, que, em *A câmara clara*, defende que “[a Fotografia] não pode sair dessa pura linguagem dêitica” (BARTHES, 1984, p. 14), pois jamais se distingue de seu referente. Resultante de um processo físico-químico em que o referente se imprime na chapa, a fotografia atesta que “a coisa esteve lá” (*Ibidem*, p. 115, grifo do autor) e só pode falar “daquilo que foi” (*Ibidem*, p. 127, grifo do autor). Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois destaca *A câmara clara* como uma das obras em que a reflexão sobre a fotografia baseia-se na noção de índice, opção que, para Dubois, é a mais acertada (DUBOIS, 1998, p. 45).

A partir da Semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, Dubois defende que a fotografia distingue-se dos sistemas de representação icônicos e simbólicos, na medida em que, sendo índice, configura-se como um traço do real.⁴⁴ Em seu nível mais elementar, a

⁴⁴ Sob essa perspectiva semiótica, a fotografia guardaria semelhança com signos como sombra, fumaça e cicatriz, os quais também são indiciais (DUBOIS, 1998, p. 61).

imagem fotográfica aparece, pois, como uma impressão luminosa (DUBOIS, 1998, p. 60-1). Contudo, é preciso salientar que esse momento de impressão é circunscrito por gestos culturais e subjetivos. De acordo com Dubois, o instante da inscrição do “real” na placa é precedido por escolhas do fotógrafo e do sujeito fotografado, bem como é seguido por atitudes que determinam, por exemplo, os efeitos da revelação do negativo e os usos da imagem já revelada (*Ibidem*, p. 85). Assim, se, por um lado, a imagem fotográfica caracteriza-se, nas palavras de Barthes, por um “isso foi”, ou seja, por uma atestação da existência do referente; por outro, é preciso preencher tal imagem com um “isso quer dizer” (*Ibidem*, p. 85). Como esse preenchimento depende da “reação imediata do espectador diante de uma foto” (*Ibidem*, p. 48), entende-se por que, em *A câmara clara*, há uma abordagem não somente do corpo fotografado, mas também do sujeito que olha esse corpo e é por ele atingido:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela (BARTHES, 1984, p. 121).

Dessa forma, a foto supracitada de Emilie apenas assume algum sentido depois de tocar o espectador Hakim, para quem aquela imagem, em vez de somente apontar a existência da matriarca, sugere a morte do pai. Um espectador que não compartilhasse da intimidade da família de Emilie certamente procederia a outra leitura da foto e não entenderia esta como prova de um falecimento específico. Assim, se há um realismo fotográfico, ele deve ser “definido não como o que ‘realmente’ existe, mas como aquilo que eu ‘realmente’ percebo” (SONTAG, 2004, p. 136). Sob tal perspectiva, a éfrase da foto de Emilie depende do modo como Hakim percebe e associa elementos como a poltrona coberta por um lençol, os dois anéis em uma mesma mão e o véu de tule, elementos esses que, organizados pelo olhar do narrador-personagem, indicam a morte do patriarca. Semelhante subjetividade manifesta-se quando Hakim, ao descrever outra foto que recebera da mãe, aproxima a imagem de Emilie à das santas:

Pouco tempo depois da morte do meu pai, recebi as duas últimas [fotografias], no mesmo envelope; numa delas, via-se no primeiro plano o seu rosto ainda sem rugas, com a cabeça envolta por uma mantilha de fios prateados; talvez por causa da intensidade do *flash* ou da profusão de chamas das velas e círios que ondulavam em volta de seu corpo, a mantilha e as mechas de cabelos se espalhavam sobre a testa e escorriam nos ombros como folhas de cardo fosforescentes. Era um rosto suavemente maquilhado, e na sua expressão conviviam a serenidade implacável e a postura soberana dos rostos esculturais das santas embutidas em nichos com tampa de cristal, perfilados nas laterais da nave da igreja cujas portas se abrem para o porto e são iluminadas pelo sol da manhã. O rosto de minha mãe e os das santas, os círios, as chamas e os nichos, tudo aparecia com um esmero assombroso de

detalhes. Datada de 5 de julho, a única foto colorida que me foi enviada veio emoldurada num retângulo de papel Schoeller de textura marmórea, e levava no ângulo inferior direito a marca d'água do laboratório fotográfico dos irmãos Kahn (HATOUM, 1989, p. 104-5).

No fragmento acima, a éfrase novamente se realiza como uma prática subjetiva pela qual Hakim apresenta a maneira como vê Emilie naquele retrato: uma santa serena e soberana, que deve ser contemplada com devoção.⁴⁵ A percepção santificante da imagem está em consonância com a idolatria que Hakim, em mais de um momento, confessa guardar pela mãe.⁴⁶ Mas Hakim não deixa de ressaltar também as escolhas envolvidas na produção do retrato, a qual se deu em um laboratório fotográfico (o dos irmãos Kahn). Toda uma atmosfera etérea é criada no estúdio de fotografia: seja pela “intensidade do *flash*”, seja pela “profusão de chamas das velas e círios que ondulavam em volta de seu corpo [de Emilie]”, a mantilha e os cabelos que envolvem o rosto maquiado da matriarca parecem “folhas de cardo fosforescentes”.

Ao destacar os efeitos gerados pelo modo como o retrato foi produzido, Hakim sugere o quanto sua mãe tinha consciência de que era fotografada. Em meio ao cenário forjado no estúdio, Emilie *posa* deliberadamente para a câmera e, ao fazê-lo, cria uma imagem de si: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22). O leitor não tem acesso ao julgamento que a própria Emilie tem de sua imagem, mas sabe como o espectador Hakim julga o retrato e confere, a partir da percepção da luz, dos adereços e da maquiagem, determinado sentido à pose da matriarca.⁴⁷

A visão santificante expressa por Hakim parece ser uma tentativa de imortalizar a imagem da mãe jovem, com o “rosto ainda sem rugas”, e de negar o envelhecimento de Emilie, envelhecimento esse que prenuncia a morte. A relação entre fotografia e mortalidade é atestada por Sontag na seguinte passagem:

⁴⁵ A idolatria a uma imagem fotográfica também é praticada por Maria Ares, interna da mesma clínica de repouso onde a mulher anônima passou algum tempo: “(...) Maria Ares, a Bela, (...) arrancava de algum lugar do corpo o retrato de um homem e o mostrava com a devoção de quem mostra a imagem de um santo ou de um mártir” (HATOUM, 1989, p. 161).

⁴⁶ Hakim refere-se à sua idolatria pela mãe nos trechos: “Essa contaminação de angústias, a minha idolatria por Emilie, a sua intromissão na minha vida, tudo se acentuava pelo fato de eu compreender quando ela falava na sua língua” (*Ibidem*, p. 102); “Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência, sabendo ser essa a única maneira de preservar uma idolatria à distância” (*Ibidem*, p. 104).

⁴⁷ Para Barthes, diante da objetiva o sujeito é, ao mesmo tempo, aquele que ele próprio se julga, aquele que ele gostaria que o julgassem, aquele que é julgado pelo fotógrafo e aquele de que o fotógrafo se serve para exibir sua arte (BARTHES, 1984, p. 27).

Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma. As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes *num lugar* e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes (SONTAG, 2004, p. 85, grifo da autora).

A éfrase do retrato de Emilie demonstra, portanto, o quanto Hakim gostaria de não se assombrar pela morte. A opção do narrador-personagem foi associar a mãe às santas, para afastá-la da vulnerabilidade humana e, de certa forma, inseri-la em um tempo futuro infinito. Entretanto, o retrato em questão foi enviado juntamente com um outro, e esse outro retrato de Emilie faz com que Hakim se dê conta da corporeidade e do envelhecimento da matriarca, que, assim, deixa de ser vista como etérea e imortal. Ao contrário das santas dos altares observadas à distância, Emilie torna-se, na segunda fotografia, tão próxima de Hakim que ele é capaz de materializar o corpo da mãe e sentir-se ao lado dela:

A outra fotografia, tão diferente daquela, enquadrava Emilie no centro do pátio cercado por um jardim de Delícias. Quase tudo naquela imagem me remetia à tarde já remota em que lhe anunciei minha decisão de partir. Identifiquei o mesmo vestido de seda pura com flores negros bordados à mão, que se ajustava ao seu corpo ainda esbelto, e também ao luto que lhe impunha a morte recente do marido. Sentada na mesma cadeira de vime, ladeada por uma caldeira idêntica em cujo espaldar me recostei para sentir a fragrância do almíscar, eu contemplava aquela imagem como quem contempla o álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante um sonho. Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea. Se eu não tivesse olhado para aquela fotografia, poderia abstrair todas as outras, fechar os olhos a todos os retratos enviados para mim ao longo de tantos anos, ou simplesmente recordar através das imagens algo fugidío, que escapa da realidade e contraria uma verdade, uma evidência. Porque era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais me impressionava na fotografia. 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 esse véu tecido há muito tempo, e que pouco a pouco foi se alastrando na sua vida. E o rosto na fotografia parecia revelar as decepções e o sofrimento desde o momento em que Emilie descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Samara Délia o descobrisse. Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pôde mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto (HATOUM, 1989, p. 105-6).

Ao descrever a foto, Hakim destaca elementos (roupas e móveis) que o remetem a “um momento real” e a “uma situação palpável”, a saber: o dia em que ele anunciou à mãe que deixaria Manaus. Todavia, tamanha concretude é relativizada quando o narrador-personagem afirma que “contemplava aquela imagem como quem contempla o álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante um sonho”. Assim, a foto registra um momento específico do passado, ao mesmo tempo em que estimula a lembrança de outros acontecimentos, os quais são trazidos à superfície textual por Hakim. A imagem faz com que Hakim recupere, sobretudo, “as decepções, os tropeços e o sofrimento” que marcaram a trajetória da matriarca e que acabaram ajudando a tecer o véu mortuário que há muito se apoderara da vida de Emilie.

A partir da análise da éfrase das três fotos de Emilie, é possível constatar que Hakim pensa por imagens, o que significa dizer que a narrativa elaborada por ele preserva a Visibilidade literária. Para falar sobre a viuvez, a solidão, a santidade, o envelhecimento e as desilusões da mãe, Hakim recorre a retratos, que são inseridos no discurso narrativo por meio de descrições pormenorizadas, de forma a estimular o leitor a construir mentalmente aquelas imagens fotográficas da matriarca. Fora do universo ficcional do *Relato*, não há as fotos, assim como não há a própria personagem Emilie. Dessa maneira, o detalhamento descritivo é um traço importante na éfrase, pois – parafraseando o orador grego Hermógenes – permite ao leitor pôr sob os olhos o que é mostrado verbalmente.⁴⁸ Mas é preciso reafirmar que as éfrases em questão, sendo uma estratégia de desenvolver o pensamento por imagens, associam a descrição à reflexão. Conforme já salientava Louvel, a focalização do objeto a ser descrito inclui não apenas a observação dos detalhes, como também a interpretação, linguisticamente empreendida, do que é observado (LOUVEL, 2006, p. 211-2). Ademais, o narrador-personagem aborda questões relativas à produção e à recepção da fotografia.

Enquanto na éfrase das fotos de Emilie parece haver um equilíbrio entre descrição e reflexão, na éfrase de fotos de outros personagens a reflexão sobressai-se. Tal diferença verificada no *Relato* deve ser considerada para uma abordagem que, sem perder a especificidade da éfrase, englobe as variadas maneiras como um objeto visual pode se inserir na narrativa literária. Sob essa perspectiva, é mais adequado propor uma definição não unívoca de éfrase,⁴⁹ o que vai ao encontro do que Valerie Robillard defende no artigo “In

⁴⁸ Nas palavras de Hermógenes, “a ekphrasis é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra” (HERMÓGENES *apud* HANSEN, 2006, p. 91).

⁴⁹ Embora Louvel refira-se à interpretação envolvida na éfrase, a pesquisadora define éfrase apenas como descrição, ou seja, propõe uma definição unívoca, a qual não é suficientemente abrangente.

pursuit of ekphrasis (an intertextual approach)”: “(...) no single definitions of *ekphrasis* is sufficient to subsume the many ways in which poems touch on pictures” (ROBILLARD, 1998, p. 55).^{50 51 52}

Com o intuito de abranger as diversas manifestações da écfrase – desde as que marcam forte e explicitamente a relação do texto verbal com o visual (como nas fotos de Emilie descritas por Hakim), até as que tornam essa relação mais imprecisa –, Robillard desenvolve uma tipologia formada por três categorias não excludentes. A categoria *depictive* constitui o grau mais elevado da écfrase e inclui os textos literários que apresentam a vivacidade (*enargeia*) já preconizada pelos retóricos antigos, vivacidade essa conquistada por uma analogia estrutural entre o texto verbal e o objeto visual e/ou pela descrição do objeto visual. A categoria central denomina-se *attributive* e diz respeito ao fato de os textos ecfásticos assinalarem – pela nomeação, pela alusão ou por marcadores indeterminados⁵³ – qual obra, artista, estilo ou gênero pictórico serviu-lhes de fonte. Essa segunda categoria está bastante relacionada com a última, a *associative*, conforme explica Robillard: “(...) since we might assume that literary texts refer to paintings for a purpose, it is most likely that texts of this nature would have some *Associative* elements” (*Ibidem*, p. 62).⁵⁴ Na categoria *associative* incluem-se os textos ecfásticos que se referem a convenções ou ideias associadas às artes plásticas nos âmbitos estrutural, temático ou teórico (*Ibidem*, p. 61-2). Segundo Robillard, essa tipologia apresenta a vantagem de fornecer “a means of classifying not only the ekphrastic texts that attempt to depict artworks as vividly as if they were viewed *in situ*, but also those whose pictorial sources inform the text with a far more subtle presence” (*Ibidem*, p. 62).⁵⁵ Ademais, a tipologia é denominada “Differential Model”, pois permite que seja articulada a diferença (*Ibidem*, p. 62). A diferença entre as manifestações da écfrase verifica-se nas passagens de *Relato de um certo Oriente* em que há referência a fotografias.

Uma vez exposta a tipologia de Robillard, é possível voltar às écfrases dos

⁵⁰ “(...) nenhuma definição singular de écfrase é suficiente para classificar as variadas maneiras pelas quais poemas se referem à pintura.” (Tradução minha.)

⁵¹ Robillard analisa apenas poemas e pinturas, mas as reflexões da autora também são pertinentes para a abordagem de textos narrativos em que há écfrase de algum objeto visual.

⁵² A abordagem de Robillard pode ser aproximada da de Tamar Yacob, quem também defende que a definição tradicional de écfrase não cobre todos os casos do fenômeno nem os mais interessantes. Segundo Yacob, a alusão verbal a uma obra, artista ou estilo é um tipo de relação ecfástica negligenciado, embora seja bastante produtivo (YACOB, 1998, p. 19).

⁵³ Os casos em que há marcadores indeterminados deverão pertencer a uma comunidade interpretativa particular, a qual poderá identificar a fonte visual (ROBILLARD, 1998, p. 61).

⁵⁴ “(...) uma vez que pressupomos que textos literários referem-se a pinturas com um propósito, é provável que textos com essa natureza tenham alguns elementos *associativos*.” (Tradução minha.)

⁵⁵ “(...) um modo de classificar não somente os textos ecfásticos que tentam descrever obras de arte tão vividamente como elas eram vistas *in situ*, mas também aqueles textos em que as fontes pictóricas possuem uma presença muito mais sutil.” (Tradução minha.)

retratos de Emilie e enquadrá-las, sem dificuldade, nas categorias *depictive* e *associative*, as quais coexistem, nesses casos, de forma equilibrada. Já no conjunto das écfrases do retrato de Emir, o irmão suicida de Emilie, a descrição, quando há,⁵⁶ é bastante reduzida e sobressai-se a reflexão sobre a produção e sobre a recepção das imagens, ou seja, destaca-se a categoria *associative*. Tais características também se verificam nas écfrases dos retratos de Arminda e de Hanna, como passo a demonstrar.

Na primeira vez que o retrato de Emir aparece no *Relato*, os personagens conversavam sobre o fotógrafo alemão Dorner, quem, como será posteriormente informado no romance, registrou em sua câmera a imagem do irmão de Emilie pouco antes de este se matar:

– Naquele tempo eras solteira – observou Esmeralda.
 – Solteira, feliz e infeliz – observou Emilie, procurando com os olhos uma moldura oval na parede branca da sala. – Esse alemão [Dorner] conhecia meu marido e era amigo do Ermizinho.
 Emilie ofegava, e sua voz nervosa e trêmula atraiu o interesse de todos pela conversa. Mas ao silêncio que se seguiu, todos olharam para a *moldura oval que enquadrava a fotografia de um homem cujo olhar arregalado e sem rumo* obrigava o observador a desviar os olhos da moldura e procurar em vão outro objeto fixado na parede da sala, pois na superfície branca não havia nada além da fotografia (HATOUM, 1989, p. 41, grifo meu).

Ao se deparar com esta passagem, o leitor ainda não sabe que Emir se suicidara no rio Negro, algum tempo após ter migrado, a contragosto, do Líbano para Manaus juntamente com os irmãos Emilie e Emílio. Nesse contexto, a escassa descrição da foto só intensifica o mistério em torno de Emir, caracterizado somente pelo “olhar arregalado e sem rumo”. Não é fácil focalizar esse olhar, mas o observador acaba sendo impelido a fazê-lo, já que uma moldura enquadra a fotografia, destacando-a naquela parede branca onde não há mais nada. Tamanho realce conferido ao retrato sugere a importância do personagem, cuja imagem se torna um pouco menos imprecisa à medida que são realizadas outras écfrases de seu derradeiro retrato. Contribui bastante para o detalhamento da foto de Emir a écfrase realizada por Hakim no fragmento abaixo:

Dorner 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. A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, com palavras medidas para não revelar um fato atroz que eu já havia intuído ao ler as cartas de Virginie Boulad. A foto contava o que Dorner não me pôde dizer: *o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao*

⁵⁶ Conforme demonstrei a seguir, às vezes a descrição é substituída pela mera alusão à fotografia, o que caracteriza a categoria *attributive*.

desespero do amigo (HATOUM, 1989, p. 60, grifo meu).

Nas linhas finais deste fragmento, Hakim descreve o retrato, informando alguns elementos que ajudam o leitor a recompor a pose de Emir registrada pela câmera. Como há a descrição, a *écfrase* se inclui na categoria *depictive*, mesmo que a foto não seja enfocada em sua totalidade.⁵⁷ O narrador-personagem parece mais interessado não em oferecer uma imagem vívida, e sim em explicitar o impasse gerado pela foto do suicida, a qual desafia a capacidade discursiva de traduzir o semblante daquele que, estando “sem rumo”, acabou por se orientar pelo desejo de morrer. Segundo Hakim, nem mesmo Dorner, quem viu e fotografou Emir instantes antes do afogamento, pôde falar muito sobre a tensão e o desespero registrados na foto do suicida. O próprio Hakim, apesar de se empenhar em oferecer detalhes dessa foto, pouco tem a dizer sobre um rosto que é difícil tanto mirar quanto descrever. Enquanto a descrição é sucinta, a reflexão sobre o retrato e a partir dele ganha relevo, o que demonstra o ímpeto de compreender os indícios da morte estampados na foto, cuja história é contada sobretudo por Dorner e Hakim. Na *écfrase* do retrato de Emir, sobressai-se, conforme ficará mais claro a seguir, a categoria *associative*, caracterizada pela reflexão.

Primeiramente, é de se notar o fato de haver, no *Relato*, um artista visual: o fotógrafo Dorner, que “se dizia um perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica’” (*Ibidem*, p. 59). Motivado pelo desejo de elaborar um “‘acervo de surpresas da vida’: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui [de Manaus], de pássaros, flores e multidões” (*Ibidem*, p. 59), Dorner andava sempre munido de sua câmera Hasselblad e sacava-a com destreza ao “correr atrás de uma cena nas ruas, dentro das casas e igrejas, no porto, nas praças e no meio do rio” (*Ibidem*, p. 59). Tal comportamento do personagem alemão está em consonância com a aproximação, proposta por Sontag, entre o fotógrafo e o *flâneur*: “O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos” (SONTAG, 2004, p. 70). Ainda em concordância com Sontag, para quem a fotografia seria uma espécie de extensão do olho do *flâneur* (*Ibidem*, p. 70), “tudo o que ele [Dorner] enxergava era enquadrado no visor da câmera” (HATOUM, 1989, p. 60), o que fez com que Hakim dissesse ao alemão “que as lentes da Hassel, dos óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formavam um único sistema ótico” (*Ibidem*, p. 60).

⁵⁷ Segundo Robillard, a descrição, incluída na categoria *depictive*, pode focar uma pequena ou uma grande parte do objeto visual (ROBILLARD, 1998, p. 61).

O voyeurismo fotográfico de Dorner, quem enquadra tudo pelas lentes da Hassel, pode ser exemplificado pela passagem em que há a écfrase do retrato de Arminda:

Arminda o considerava [Dorner] generoso e douto, mas cheio de manias, pois colecionava tudo e se interessava por tudo, que nem o Comendador. Além disso, adorava fazer surpresas. Ela remexeu na bolsa tirou uma fotografia, e então vimos o seu rosto sorridente, pálido e meio assustado no vão da janela, entre vasos com hortênsias.
 – Ele me pegou de supetão – disse Arminda, segurando a fotografia (HATOUM, 1989, p.41).

Na descrição do retrato, realizada por Hakim, há poucos detalhes sobre o rosto de Arminda, enquanto avultam os efeitos de enquadramento: a personagem já estava emoldurada pela janela com hortênsias quando foi enquadrada pela câmera de Dorner, cujo ato fotográfico faz com que a imagem recortada assuma outra organização. A esse respeito, comenta Dubois:

A partir do momento em que o ato fotográfico opera um recorte na continuidade do espaço referencial, essa porção de espaço levantada, transposta para a película e depois para o papel, começa a reorganizar-se de maneira autônoma. O recorte forneceu-lhe um quadro, e esse quadro vai se tornar enquadramento, organização interna do campo a partir da referência das bordas do quadro (DUBOIS, 1998, p. 209).

A ideia de que o ato fotográfico de Dorner produz um enquadramento específico continua a ser discutida na seguinte passagem do *Relato*:

No rosto despelado [de Dorner] havia manchas vermelhas, e no punho da mão esquerda enroscava-se com a firmeza e a avidez de um gavião que agarra uma presa. (...) Acercando-se de Arminda, colocou junto ao rosto dela a fotografia que ela ainda segurava, desenrolou a alça do punho e com um gesto felino retirou da caixa o *flash* e a câmara. Ouvimos o disparo e logo mergulhamos na cegueira estonteante do lampejo que esbranqueceu tudo ao nosso redor. Quando as pessoas e os objetos reapareceram, as duas Armindas ainda sorriam, impávidas e assustadas. Na semana seguinte, o rapaz mostrou a fotografia do rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher, e então dissipamos uma dúvida antiga: a de que aquele sorriso não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda à Hindié Conceição (HATOUM, 1989, p. 42).

Com um “gesto felino”, Dorner saca sua câmera e fotografa Arminda, que, novamente, é surpreendida pelo disparo. De acordo com Hakim, esse segundo retrato tirado por Dorner enquadra o “rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher”. Uma vez feita essa sucinta descrição, Hakim explicita que o ato fotográfico, ao operar um recorte, pode *revelar* um lado desconhecido da realidade: somente ao olharem para o segundo retrato de Arminda, os amigos da personagem descobrem que aquele sorriso estampado na imagem “não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância”. Há, portanto, um caso de écfrase em que a descrição é o ponto de partida para que se reflita sobre a produção e a recepção da

fotografia, o que significa que as categorias *depictive* e *associative* estão vinculadas.

Na écfrase do retrato de Emir, a reflexão sobre a fotografia torna-se ainda mais aprofundada. Foi por meio das lentes da Hassel que Dorner captou a angústia de seu amigo Emir minutos antes do suicídio, uma angústia que só se tornou visível depois de o negativo ser revelado. No fatídico dia, Dorner, que acabara de viajar à procura de flores preciosas, ficou tão admirado com a rara orquídea, ostentada por Emir, que não percebeu a expressão do amigo:

Me impressionou a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo. Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não reconhece mais ninguém (HATOUM, 1989, p. 61).

Após fazer o retrato de Emir, Dorner não consegue parar de pensar na imagem do amigo, o que interpreta como um presságio: “Um sentimento esquisito tomava conta de mim, como se eu tivesse impressionado por um presságio, um indício de um acontecimento adverso” (*Ibidem*, p. 63). Esse sentimento, bastante relacionado à foto recém-tirada, torna-se ainda mais acentuado quando Dorner, depois de ser informado do desaparecimento de Emir, nota a falta da câmera: “Percebi, então, que esquecera a Hasselblad no restaurante, e a apreensão do esquecimento se mesclou à certeza de que Emir não seria encontrado com vida” (*Ibidem*, p. 64). Posto que o pressentimento se concretiza de fato, Scramim constata, com razão, que a morte de Emir foi anunciada e apresentada mediante o procedimento fotográfico (SCRAMIM, 2007a, p. 187). Corroborar tal perspectiva a afirmação de Rodolfo Mata segundo a qual o derradeiro retrato do libanês “se convierte en símbolo doloroso del presagio desatendido” (MATA, 1996, p. 105).⁵⁸

Dorner não deixa de se culpar por não ter impedido o amigo de suicidar-se e abandona a prática de fotógrafo durante um considerável tempo. Para ele, “teria sido doloroso ver Emir emergir lentamente da química, a orquídea na mão bem próxima à lapela, como um coração escuro surgindo de dentro do corpo” (HATOUM, 1989, p. 78). Somente depois de Emilie e seu marido muito insistirem, Dorner providencia a revelação do negativo:

Foi um amigo da colônia alemã que fez a ampliação do rosto, no tamanho natural, como desejava Emilie. Fez várias cópias, algumas com bastante contraste; as sobrancelhas pareciam dois arcos negros, espessos e contínuos; e os cabelos, quase azulados e bem penteados, não dissimulavam o desespero marcado pelo olhar e pelos sulcos cinzentos que lhe riscavam a testa (*Ibidem*, p. 78).

Nos capítulos em que assume a narração (capítulos 3 e 5), Dorner detém-se na

⁵⁸ “(...) se convierte em símbolo doloroso do presságio negligenciado (...)” (Tradução minha.)

história do retrato de Emir. Entretanto, as únicas e escassas descrições desse retrato aparecem nos dois últimos fragmentos supracitados: no primeiro, há uma mera menção à posição da orquídea; no segundo, são oferecidos mais alguns detalhes sobre o tamanho da foto, a intensidade do contraste escolhido na revelação e a aparência de Emir, com destaque às sobrancelhas, aos cabelos e ao olhar. Em vez de descrever vividamente a foto do suicida, ainda que em um só momento, Dorner alude constantemente a ela. A partir da alusão, o narrador-personagem elabora uma série de considerações sobre sua própria prática fotográfica e sobre o retrato de Emir. Nos capítulos narrados por Dorner, sobressai-se, portanto, a éfrase não enquanto descrição (categoria *depictive*), e sim enquanto reflexão (categoria *associative*), reflexão essa ancorada na alusão (categoria *attributive*). Essa primazia da reflexão está em consonância com o fato de Dorner, que já havia abandonado temporariamente a profissão de fotógrafo, acabar trocando seu laboratório por uma biblioteca (HATOUM, 1989, p. 79).⁵⁹ A resposta de Dorner àqueles que queriam saber se ele havia mudado de profissão é, segundo Hakim, a seguinte: “‘Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa’” (*Ibidem*, p. 83).⁶⁰

Interessado pelo “olhar da reflexão”, Dorner se propõe a interpretar o retrato de Emir e, ao fazê-lo, apresenta questões teóricas caras à fotografia. Uma dessas questões diz respeito à concepção, apresentada por Sontag, de que a fotografia “proporciona um sistema especial de revelação” e “nos mostra a realidade como *não* a víamos antes” (SONTAG, 2004, p. 135, grifo da autora). De acordo com tal abordagem, “tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento (...)” (*Ibidem*, p. 137). Mas, como lembra Sontag, para mostrar algo oculto, os fotógrafos não precisam “ênfatar o mistério com temas exóticos ou extraordinariamente chocantes” (*Ibidem*, p. 137). De fato, no *Relato*, Dorner interessa-se por cenas, em princípio, corriqueiras, como a de um homem segurando uma orquídea.⁶¹ Contudo, a imagem desse homem, tendo sido enquadrada

⁵⁹ Essa informação é dada por Dorner no trecho: “Pouco tempo depois mandei às favas o laboratório e o material fotográfico. Na verdade, troquei tudo por uma biblioteca com obras raras editadas nos séculos passados, que pertencera a alguns juristas famosos da cidade” (HATOUM, 1989, p. 79).

⁶⁰ O pesquisador Rodolfo Mata interpreta a troca do laboratório pela biblioteca como prova de que no *Relato* há um trânsito da imagem à palavra, o qual, no caso de Dorner, significa a transformação do fotógrafo em leitor (MATA, 1996, p. 104). Conforme observa Susana Scramim, a interpretação de Mata não deve levar à equivocada conclusão de que Dorner, ainda que não se dedicasse aos livros, não realizava leituras enquanto trabalhou como fotógrafo. Dessa forma, a aquisição da biblioteca “não marca a iniciação de Dorner como leitor. Marca sim a alteração do *rumo do olhar*” (SCRAMIM, 1997, p. 500, grifo da autora).

⁶¹ A foto de Arminda também demonstra o fato de Dorner interessar-se por cenas cotidianas.

pela câmera, mostra o que antes não fora percebido, de modo que, segundo a pesquisadora Vera Maquêa, ocorre “uma dupla revelação: ao revelar a foto, revelam-se angústias que os olhos não puderam captar no momento em que a vida explodia” (MAQUÊA, 2007, p. 23). Essas angústias não puderam ser eliminadas, por mais que o responsável pela revelação do negativo empregasse, a pedido de Dorner, menos contraste: “Pedi que fizesse outras cópias com menos contraste, mas há sempre um estigma, uma marca inextirpável da angústia que até mesmo a fotografia perpetua” (HATOUM, 1989, p. 78).

Ao informar que várias cópias foram feitas do negativo, Dorner toca em outra questão relevante para se pensar a fotografia: a reprodutibilidade técnica, discutida por Walter Benjamin nos artigos “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”. Ao investigar como o surgimento da fotografia alterou alguns paradigmas artísticos, Benjamin estabelece que a obra de arte tradicional (a pintura, por exemplo), sendo caracterizada pela singularidade e pela autenticidade do original, possui uma aura – “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 101). Já a fotografia, sendo constitutivamente reprodutível, “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (*Ibidem*, p. 168) e, assim, não se apresenta como aurática:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* (...)

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura (*Ibidem*, p. 167; 169, grifo do autor).

Ainda segundo o pensamento benjaminiano, a obra aurática mantém-se distanciada em relação a seu observador e, assim, preserva um valor de culto, que, com a fotografia, é colocado em xeque pelo valor de exposição (*Ibidem*, p. 173-4). Contudo, Benjamin salienta que, no retrato fotográfico, a aura e o valor de culto ainda se fazem perceber:

Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. (...) O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável (*Ibidem*, p. 174, grifo do autor).

No *Relato*, Dorner, ao refletir sobre a fotografia de Emir, aborda o fato de um negativo poder gerar várias imagens, o que atesta a reprodutibilidade analisada por Benjamin.

Ademais, apesar de haver várias reproduções da mesma imagem, o retrato do suicida não parece ser destituído de aura, haja vista a notoriedade que Emilie confere a esse retrato e ao negativo. Dorner, por exemplo, salienta o enleio que toma conta de Emilie enquanto ela observa, pela primeira vez, as ampliações:

(...) ao examinar as treze ampliações, [Emilie] deteve o olhar nas que definiam todos os contornos e detalhes do rosto do irmão. Ela permaneceu alguns minutos silenciosa e serena, embebida pelas imagens, talvez pensando “por que esse olhar, esse rosto contraído, essa febre intensa que o jogo de luz e sombra deixa transparecer?” (HATOUM, 1989, p.78-9).

Para que continuasse a fitar o retrato, Emilie fixa uma cópia dele na parede da sala, onde, conforme informei anteriormente, não havia outro objeto dividindo as atenções. A presença do retrato na sala indica que Emilie deixou-o ser visto apenas pelos mais íntimos; afinal, segundo Hakim, a matriarca receava “que a alucinação do irmão fosse contemplada pelos olhos da cidade” (*Ibidem*, p. 84). Movidada por esse receio, o qual se confunde com o desejo de preservar para si a imagem de Emir, Emilie exige de Dorner não só todas as ampliações, como também o negativo. O negativo é cautelosamente guardado por ela, em uma tentativa de manter intacto e secreto aquele objeto tão único: “Ainda hoje lembro do negativo 6 por 8, enrolado numa folha de papel de seda, que encontrei dentro de sua veste branca cuidadosamente arrumada no fundo do baú forrado de veludo negro (...)” (*Ibidem*, p. 84), conta Hakim. Um último argumento ratifica a hipótese de que Emilie atribui ao retrato uma dimensão aurática: a matriarca realiza, a cada aniversário de Emir, o ritual de ir de barco a um igarapé, “onde jogava na água um vaso com flores e um retrato do irmão” (*Ibidem*, p. 85). Com esse gesto ritualístico (jogar a foto no rio), Emilie sugere, de modo radical,⁶² que a imagem de Emir preserva um valor de culto, e não de exposição, à semelhança das primeiras imagens criadas pelos homens (BENJAMIN, 1985, p. 173).⁶³

Na éctrase do retrato de Emir, há, portanto, uma relativização da ideia de que a fotografia, sendo reprodutível, não possuiria aura, problematização essa que já havia sido

⁶² Essa radicalidade deve-se ao fato de a imagem, ao ser jogada no rio, deixar de existir.

⁶³ Embora eu não me detenha no debate sobre a aura, vale mencionar que Sontag é um dos autores que critica o pensamento de Benjamin. Para ela, não só a fotografia de pessoas, ou seja, o retrato pode possuir uma aura: “Benjamin pensava que uma foto, por ser um objeto mecanicamente reproduzido, não podia ter uma presença genuína. Contudo, pode-se argumentar que a própria situação que é agora determinante do gosto na fotografia, sua exposição em museus e galerias, revelou que as fotos têm, de fato, uma espécie de autenticidade. Além disso, embora nenhuma foto seja um original no sentido em que sempre é original uma pintura, existe uma grande diferença qualitativa entre o que poderia ser chamado de originais (...) e gerações subsequentes da mesma foto. (...) A verdadeira diferença entre a aura que pode ter uma foto e a aura de uma pintura repousa na relação diferente com o tempo. A devastação do tempo tende a agir contra as pinturas. Mas parte do interesse incorporado às fotos, e uma fonte importante de seu valor estético, são precisamente as transformações que o tempo opera sobre elas, o modo como as fotos escapam das intenções de seus criadores. Após o tempo necessário, as fotos adquirem de fato uma aura” (SONTAG, 2004, p. 155-6).

prevista pelo próprio Benjamin. Apesar de um negativo ter gerado várias cópias, cada imagem de Emir é reverenciada por Emilie. A éfrase do retrato de Hanna (tio do marido de Emilie) também discute a questão da reprodutibilidade técnica, mas enfatiza algo apenas sugerido na éfrase do retrato de Emir: as diferentes imagens geradas por um mesmo negativo, diferenças essas que vão contra a ideia de que a fotografia, tendo uma existência serial, não se pode caracterizar pela unicidade.⁶⁴

No capítulo em que assume a voz narrativa, o marido de Emilie conta que crescera, no Líbano, lendo as cartas de seu tio Hanna, que migrara para a região amazônica brasileira. Após alguns anos de correspondência verbal, Hanna envia à família libanesa “dois retratos seus, colados na frente e no verso de um papel retangular” (HATOUM, 1989, p. 72). Com o objetivo de estimular que algum parente decida se mudar para o Brasil, os retratos estavam acompanhados por um bilhete com os seguintes dizeres: “entre as duas folhas de cartão há um outro retrato; mas este só deverá ser visto quando o próximo parente desembarcar aqui” (*Ibidem*, p. 72). O futuro marido de Emilie é o escolhido para “enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra” (*Ibidem*, p. 72), mas, ao chegar a Manaus, já não encontra Hanna vivo. De posse do retrato do tio, ele pergunta a um rapaz que estava no porto se conhecia o homem ali estampado e descobre que esse rapaz era seu primo.

Enquanto é levado pelo primo ao cemitério onde Hanna estava enterrado, o futuro marido de Emilie examina os dois retratos recebidos ainda no Líbano, como se isso pudesse fazê-lo sentir-se mais acolhido naquela realidade estranha: “Uma espécie de clareira parecia constituir uma interrupção daquele mundo sombrio. Inexplicavelmente fitei os dois retratos de Hanna, examinando cada lado do cartão” (*Ibidem*, p. 74). Surge, então, a surpresa:

As duas imagens, que antes pareciam rigorosamente idênticas, agora diferiam em algo; conjecturei que a causa dessa diferença fosse alguma alteração química durante a ampliação. Pensei: duas ampliações de uma mesma chapa revelam sempre duas imagens distintas. Virava o cartão nervosamente, querendo comparar os dois retratos: a claridade tornava-os ainda mais distintos, ressaltando certas diferenças: a curva das sobrancelhas, a saliência dos pômulos, a textura dos cabelos (*Ibidem*, p. 74-5).

As imagens, em vez de acalmarem o personagem, aumentam seu atordoamento, pois não são mais idênticas. À medida que compara as sobrancelhas, os pômulos e os cabelos estampados em cada face do cartão, o narrador-personagem constata que um mesmo negativo gera imagens distintas. Ademais, essa passagem explícita que as fotografias, apesar de serem

⁶⁴ Na éfrase do retrato de Emir, Dorner informou que foram feitas ampliações com diferentes contrastes, mas essa diferença não foi abordada pelos personagens, mais atentos ao fato de todas as imagens expressarem a angústia do suicida.

indiciais, podem estabelecer uma relação ambígua com seu referente. Semelhante indecisão quanto à maneira de interpretar a fotografia ocorre quando, depois de chegar ao túmulo do tio, o futuro marido de Emilie verifica o retrato contido entre as duas folhas do cartão: “Era um outro retrato de Hanna, ainda jovem, antes de partir; mas parecia também o retrato do seu filho” (HATOUM, 1989, p. 75). Nessa passagem, evidencia-se como a mesma imagem registrada é passível de receber mais de uma leitura. A asserção de que se trata de um retrato de Hanna é imediatamente contestada pelo narrador-personagem, que, tendo conhecido o filho de Hanna, não se decide se vê registrado o tio ou o primo.

As maneiras como os narradores-personagens referem-se às fotos de Emilie, Emir, Arminda e Hanna demonstram a necessidade de entender a *écfrase* como uma prática diversa que extrapola definições unívocas. Enquanto cada foto de Emilie é descrita com detalhes e atende, assim, ao conceito consolidado de *écfrase* como “descrição de uma obra visual”; as fotos de Emir, Arminda e Hanna são minimamente descritas e, às vezes, são apenas aludidas (como ocorre no caso de Emir). A característica presente em todas essas *écfrases* não é a vivacidade descritiva, e sim o desenvolvimento de um pensamento por imagens, a partir da discussão sobre a fotografia.⁶⁵ Nesse sentido, a tipologia elaborada por Robillard tem a vantagem de propor uma categoria que abrange a reflexão e que, associada à categoria voltada à descrição ou à alusão, permite a abordagem das variadas maneiras como a *écfrase* se manifesta em *Relato de um certo Oriente*.

Se eu conferi destaque às *écfrases* das fotografias, foi não só por elas serem numerosas, mas também por levantarem importantes questões sobre a interpretação verbal da imagem. Mas é preciso ressaltar que a tipologia de Robillard também se aplica às demais *écfrases* já analisadas, as quais não se referem à fotografia. À exceção da *écfrase* do bordado, essencialmente descritiva, as outras associam descrição e reflexão, seja de modo mais simples (*écfrases* do narguilé e do tapete), seja de modo elaborado (*écfrase* do desenho).⁶⁶

Dadas a frequência, a variedade e a complexidade da *écfrase* em *Relato de um certo Oriente*, ratifica-se a hipótese de que essa prática continua sendo uma das principais formas como a literatura articula-se com as artes visuais e preserva a Visibilidade. Os narradores-personagens pensam por imagens e partem delas para elaborarem seus respectivos

⁶⁵ As fotos que Hakim envia a Emilie, bem como a foto que pertence a Maria Ares não constituem objeto de *écfrase* no *Relato*, pois, em ambos os casos, não há descrição nem desenvolvimento de uma reflexão sobre a imagem. Por outro lado, a referência a esses retratos ratifica a ideia de que a fotografia desempenha um papel fundamental no romance em questão.

⁶⁶ Conforme afirmei anteriormente, o desenho que aparece no primeiro capítulo do romance é aos poucos interpretado pela mulher anônima, à medida que ela consegue traduzi-lo em outras imagens. A *écfrase* desse desenho adquire, portanto, uma importância para o romance com um todo.

discursos. Assim, as imagens inseridas, via éfrase, no *Relato* exercem um papel primordial para o desenvolvimento e a estruturação da narrativa. Apesar de abrangente e produtivo, o conceito de éfrase não abarca todas as maneiras como o verbal e o visual se entrelaçam no romance de Hatoum. É preciso, pois, investigar outras práticas interartísticas pelas quais se desenvolve o *pensamento* por imagens.

2. IMAGENS ESCRITAS

2.1 Visibilidade literária: escrever imagens

Conforme demonstrei no capítulo anterior, em *Relato de um certo Oriente* a éfrase constitui uma produtiva estratégia de promover a Visibilidade literária. À medida que inserem em seus discursos objetos visuais diversos – desenho, narguilé, tapete, bordado ou fotografias –, os narradores-personagens desenvolvem um pensamento sobre e por imagens. Contudo, a relação entre palavra e imagem, no *Relato*, não ocorre somente por meio da éfrase: em certas passagens do romance, não há descrição ou alusão a um objeto visual, mas, para compor uma paisagem ou apresentar um personagem, empregam-se elementos provenientes das artes visuais e/ou comparam-se personagens aos objetos de arte. Nessas passagens, sobressai-se ainda mais a subjetividade do observador, cujo olhar enquadra paisagens e personagens como se eles fossem uma obra pictórica, fotográfica ou escultórica. Ademais, mesmo que não haja referência a um objeto específico, a literatura aproxima-se das artes visuais seja por meio de comparações explícitas, seja por meio de um detalhamento descritivo em que aspectos como luz, cor e volume são enfatizados. Dessa forma, a linguagem torna-se imagética.

Ratifica-se, assim, a afinidade entre o ler e o ver, a qual fundamenta a noção de Visibilidade e remonta às origens icônicas da escrita, origens essas que são recuperadas ao longo do *Relato*. Apesar de não apresentar nenhuma imagem material em suas páginas nem explorar os aspectos visuais das letras, o romance procura restabelecer os elos entre palavra e imagem ao abordar a iconicidade da escrita por meio da referência ao alfabeto árabe, à leitura da borra de café, às formas expressivas de Soraya Ângela e ao “cometa” escrito/desenhado por Dorner.

2.2 A descrição pictural, a iconicidade da escrita e o pensamento por imagens

Embora passe por contínuas reformulações, o conceito de éfrase atualmente designa, de modo geral, a inserção de determinada imagem – ou de um conjunto de imagens –

no texto verbal. A *écfrase* não abrange, portanto, os casos em que não há referência a uma imagem material específica e em que a relação do verbal com o visual decorre da descrição de uma paisagem ou de um personagem como se se tratasse de uma pintura, fotografia ou escultura.⁶⁷ Essa forma de descrição confere à linguagem literária um caráter imagético e pode ser denominada “descrição pictural”, uma expressão tomada de empréstimo a Liliane Louvel, mas que receberá, nesta dissertação, algumas alterações.

Como apresentei no primeiro capítulo, Louvel dedica-se a investigar de que maneira o pictural, no sentido amplo de imagem, insere-se no texto literário. A pesquisadora realiza, então, um levantamento de marcadores retóricos, narratológicos e linguísticos responsáveis por tal inserção (LOUVEL, 2006, p. 191-2). Uma vez feito o levantamento, Louvel propõe “uma tentativa de tipologia das descrições que poderíamos denominar, de modo geral, de ‘descrições picturais’”, para, em seguida, distribuir as categorias “sobre um eixo que nos permite graduar uma escala tipológica, de acordo com maior ou menor grau de saturação pictural do texto” (LOUVEL, 2012, p. 48). De acordo com a classificação de Louvel, o grau de saturação pictural segue a ordem crescente: efeito-quadro, hipotipose, quadro-vivo, arranjo estético, descrição pictural propriamente dita e *écfrase*.

O efeito-quadro representa o menor grau de picturalidade, pois conta com apenas alguns marcadores e não se refere diretamente à pintura em geral ou a um quadro específico. Desse modo, o efeito-quadro ocorre na recepção, “quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro, ou ainda quando percebe um tipo de referência a uma escola de pintura” (*Ibidem*, p. 50). Na hipotipose, definida como uma narração descritiva, a ligação com a pintura também é indireta e há dependência do ponto de vista do leitor para fazer a associação do texto com a imagem. Já no quadro-vivo, a relação com a pintura é explícita. A subjetividade do leitor é, aqui, relativizada devido à presença de um narrador que aborda personagens e cenas como se fossem um quadro animado. De maneira semelhante, no arranjo estético, há “uma intenção consciente de produzir um efeito artístico” (*Ibidem*, p. 57). Neste caso, além de o ponto de vista do narrador ser ressaltado, é abundante o léxico proveniente das artes visuais. O grau de saturação pictural eleva-se ainda mais na descrição pictural propriamente dita, na qual o observador concentra-se em um “objeto-visto-como-quadro” (*Ibidem*, p. 58) e recorre a diversos marcadores, estabelecendo uma relação direta com a pintura. Essa relação entre texto e imagem encontra, por fim, seu maior grau de saturação na *écfrase*, definida por Louvel como “descrição de obra de arte declarada como tal” (*Ibidem*, p.

⁶⁷ Vale lembrar que, no contexto da retórica clássica, esses casos seriam classificados como *écfrase*.

58).

Uma primeira crítica que pode ser feita a Louvel diz respeito ao conceito de *écfrase*, pois a pesquisadora propõe uma definição que se concentra apenas no aspecto descritivo, o qual nem sempre é determinante nas ocorrências literárias da *écfrase*, conforme ficou demonstrado, no primeiro capítulo, a partir da análise do *Relato*. Dessa forma, a *écfrase* não constituiria necessariamente um tipo de descrição pictural. Ademais, embora sistematize as formas de inserção da imagem no texto literário, a tipologia de Louvel tem a desvantagem de propor categorias não muito bem delimitadas. Vale citar também que a própria Louvel afirma que os níveis de saturação pictural podem estar associados em um mesmo fragmento: “Este ensaio de tipologia apresenta certamente uma escala com cursor variável, uma vez que o mesmo texto pode evoluir de uma categoria para outra, ou fundi-las em uma só” (LOUVEL, 2012, p. 61). Por um lado, essa ressalva tem a vantagem de fugir de “regras inflexíveis” e privilegiar “a mobilidade de um texto” (*Ibidem*, p. 61); mas, por outro, acaba por apontar para a dificuldade, senão para a impossibilidade, de distinguir fenômenos tão semelhantes e articulados, como, por exemplo, o arranjo estético e a descrição pictural propriamente dita.⁶⁸

Nesse sentido, acredito ser plausível rever a tipologia de Louvel e trabalhar com apenas dois grandes grupos: 1) o da *écfrase*, no qual um objeto artístico é alvo de uma descrição, de uma alusão e/ou de uma reflexão; 2) o da descrição pictural, no qual personagens e paisagens são apresentados como se fossem um quadro, uma fotografia ou uma escultura.⁶⁹ A análise do entrelaçamento da palavra e da imagem em *Relato de um certo Oriente* justifica a opção por apenas dois grupos. No romance, a inserção do pictural é bastante frequente e atinge diferentes graus de saturação, graus esses que, por vezes, articulam-se em um mesmo fragmento, tornando difícil e desnecessário divisar tantas subcategorias.

Apesar de a tipologia proposta por Louvel ser pouco produtiva para a análise do *Relato* por mim empreendida, a noção de pictural desenvolvida pela pesquisadora é bastante

⁶⁸ A tipologia proposta por Louvel apresenta a vantagem de abarcar os diversos modos de inserção do pictural no texto. Mas, uma vez demonstrada a diversidade, a tipologia não se revelou produtiva para a abordagem do *Relato* por mim realizada, pois poderia levar a um estudo meramente classificatório, enquanto é mais interessante compreender o fenômeno como um todo. Ademais, vale mencionar que Louvel emprega o termo “iconotexto” para designar os textos em que há descrições picturais. A pesquisadora entende por iconotexto “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (LOUVEL, 2006, p. 218). Esse conceito de iconotexto também não me pareceu produtivo para a análise do *Relato* por mim empreendida. É preciso ressaltar que, para outras pesquisas, o conceito de iconotexto e a tipologia das descrições picturais propostos por Louvel podem ser profícuos.

⁶⁹ Neste segundo grupo, estariam, então, o que Louvel classifica como descrição pictural propriamente dita, efeito-quadro, hipotipose, quadro-vivo e arranjo estético.

profícua, posto que designa, de modo abrangente, “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 47). Interessa-me, sobretudo, o “efeito de metapicturalidade textual”, o qual não é gerado apenas quando ocorre a éfrase, e sim pode ser percebido ao longo de todo o *Relato*. A acuidade ótica dos narradores é tamanha que eles percebem as cenas naturais e humanas como verdadeiras imagens, imagens essas que, ao serem descritas, fazem com que a linguagem do romance atinja uma dimensão imagética.

Ao tratar do léxico como marcador pictural, Louvel ressalta “os laços privilegiados [que] se tecerão entre texto e ‘gêneros’ picturais” (LOUVEL, 2006, p. 216). Assim, nas diferentes descrições picturais, haveria uma relação do personagem com o retrato, da paisagem com a pintura de paisagem, da história com o quadro histórico, dos objetos com a natureza morta ou dos elementos decorativos com a pintura de interior (*Ibidem*, p. 216). Em *Relato de um certo Oriente*, as descrições picturais detêm-se sobretudo em personagens e em paisagens, o que significa que os gêneros retrato e pintura de paisagem são os mais recorrentes no romance.

Antes de passar à análise do romance, destaco que, entre os séculos XIV e XVI, surge a divisão rígida e hierárquica dos gêneros da pintura. Somente a partir do século XIX, houve uma contestação sistemática dessa divisão, conforme argumenta Nadeije Laneyrie-Dagen:

Finalmente, o século XIX e sobretudo o século XX veem desaparecer os últimos defensores da divisão da pintura em gêneros. (...) Na realidade, na aurora do século XX o debate sobre os gêneros se encerra mais ou menos definitivamente. Matisse, é certo, continua a louvar a supremacia metafísica do retrato sobre outros gêneros, Maurice Denis canta a poesia dos temas sacros, e Cézanne, pintando por predileção paisagens e naturezas-mortas, dedica-se a temas que equivalem a gêneros, mas que ele próprio se recusaria, absolutamente, a classificar como tais. Nessa época, a maior parte dos artistas afirma a igualdade de todos os “temas” – termo que, de modo revelador, substitui a palavra “gênero” (LANEYRIE-DAGEN, 2006, p. 12-3).

Dessa maneira, ao analisar a composição de paisagens e de retratos no *Relato*, não pretendo endossar a separação estanque e hierárquica entre os gêneros pictóricos. Se emprego os termos “paisagem” e “retrato”, é porque eles continuam sendo válidos para distinguir temáticas comuns em trabalhos de artistas visuais – e também de escritores.

Ademais, vale ressaltar que, no *Relato*, a descrição pictural de paisagens e de personagens realiza-se em diálogo sobretudo com obras visuais produzidas a partir do século

XIX, quando a modernidade artística começa a se consolidar. Segundo Jean-François Groulier, alguns localizam no Renascimento os “primeiros sintomas da Modernidade”; enquanto outros “enxergam no Iluminismo o advento do sublime, do gênio e da subjetividade estética”; há ainda aqueles que consideram que “a época das revoluções começou somente com o Impressionismo” (GROULIER, 2004, p. 12). Esta terceira e última opção seria a mais prudente, já que “nenhuma época, desde o século XIX, terá se empenhado com tanto fervor em explicar-se a si mesma, esgotando todos os recursos da linguagem com o objetivo de confirmar sua própria identidade histórica, isto é, sua *modernidade*” (*Ibidem*, p. 13, grifo do autor). Como procurarei demonstrar a seguir, certas questões caras às artes visuais impressionistas e vanguardistas são trazidas à tona nos fragmentos do *Relato* em que há a composição de paisagens e de retratos.

2.2.1 Imagem-paisagem

O emprego do termo “paisagem” torna explícita a articulação com o gênero pictural, mas não é o único fator responsável por essa articulação no *Relato*. Sobressaem-se, no romance, os efeitos de enquadramento, pelos quais um sujeito, a partir de um determinado ponto de observação, focaliza um ambiente natural como se este fosse um quadro. Enquanto na éfrase ocorre “um re-corte do real já pré-recortado” (LOUVEL, 2006 p. 215), pois um objeto específico é focalizado; na descrição pictural, não há um recorte anterior ao momento em que o olhar incide sobre o mundo. Nesse sentido, o *voyeurismo* e o enquadramento são intrinsecamente associados na composição da imagem, conforme exemplifica o seguinte fragmento, no qual Hakim expõe um dos caminhos que Emilie, ainda no Líbano, trilhava “até alcançar os conventos debruçados sobre abismos” (HATOUM, 1989, p. 89):

“Mas tinha um outro caminho, ao ar livre”, [Emilie] dizia, emocionada. Era uma escada construída pela natureza: pedras arredondadas pela neve escalonam as montanhas e te conduzem quase sempre a um convento ou monastério. Lá do alto, a terra, os rios e o mar azulado desaparecem: a paisagem do mundo se restringe à floresta de cedros negros e ao rio sagrado que nasce ao pé das montanhas. Além dos muros que circundam os edifícios suntuosos e solenes, uma outra paisagem surge como um milagre: córrego ao meio de bosques, videiras, oliveiras e figueiras que se alastram não muito longe do claustro, da igreja e das celas onde os solitários, nutridos pela religião, alçam o voo rumo ao céu como as asas de uma montanha (*Ibidem*, p. 89-90).

Primeiramente, destaco o efeito de enquadramento produzido pelo fato de Hakim reconstruir uma descrição pictural que ouvira de Emilie, descrição essa que se torna uma unidade praticamente autônoma, inserida na narrativa principal (LOUVEL, 2006, p. 210). É como se, após o discurso direto de Emilie, o leitor continuasse a ter acesso às palavras da matriarca, quem descreve uma paisagem vista há anos. Emilie destaca elementos como montanhas, árvores e cursos de água, os quais são típicos de uma pintura de paisagem. Tal gênero se caracteriza, ainda, pela exploração da vastidão de determinado espaço natural, o que, no excerto acima, é conseguido por meio da escolha de um ponto de observação específico. “Lá do alto”, o olhar recorta uma “paisagem do mundo”, de modo que “a terra, os rios e o mar azulado desaparecem”, enquanto a floresta de cedro e o rio sagrado são enquadrados. O emprego dos dois pontos não é, aqui, fortuito, pois acentua o efeito de recorte do ambiente (*Ibidem*, p. 206). Esse mesmo sinal de pontuação é utilizado para introduzir os detalhes da “outra paisagem [que] surge como um milagre”, uma paisagem formada por um “córrego ao meio de bosques”. A paisagem descrita por Emilie constitui-se, portanto, da junção das duas micropaisagens, o que vem a ratificar a amplidão avistada a partir do alto de uma montanha no Líbano.

Apesar de os aspectos naturais receberem uma grande ênfase, em detrimento dos “edifícios suntuosos e solenes” do convento ou do monastério, a paisagem descrita por Emilie, que era católica, reveste-se de um simbolismo religioso. As videiras, as oliveiras e as figueiras, juntamente com o córrego, parecem prolongar o espaço propício à oração formado pelo claustro, pela igreja e pelas celas, sendo a paisagem, então, interpretada como um verdadeiro milagre. A dimensão religiosa manifesta-se também quando o rio é qualificado como sagrado. O caráter milagroso e sagrado intensifica-se pelo fato de tratar-se de uma paisagem afastada e inabitual que só pôde ser visualizada após Emilie percorrer o caminho em direção ao cume da montanha. Todos esses aspectos permitem aproximar a paisagem descrita por Emilie à tradição pictórica que, conforme Jacques Aumont, em *O olho interminável: cinema e pintura*, representa “uma natureza organizada, arrumada, aprontada”, como se tivesse “um sentido a exprimir” (AUMONT, 2004, p. 50). Em tal tradição, que se prolonga desde o Renascimento até o século XIX, há um texto sob a representação da natureza, um texto “que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor” (*Ibidem*, p. 50).⁷⁰

Para Aumont, o século XIX marca uma alteração no *status* pictórico da natureza, e esta começa a tornar-se interessante, mesmo se não tiver nada a dizer (*Ibidem*, p. 50). Entre o

⁷⁰ Emilie realiza a descrição no século XX, mas mantém-se próxima da tradição pictórica em que a natureza é representada como se tivesse um sentido.

final do século XVIII e o início do XIX, ocorre “a passagem do *esboço* – registro da realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’” (AUMONT, 2004, p. 48, grifo do autor). O *estudo* é o núcleo das mudanças ideológicas na pintura, posto que, sendo caracterizado pela rapidez, destina-se a captar e a fixar a primeira impressão de um segmento do mundo. Assim, a paisagem apreendida pelo pintor de *estudos* é “um fragmento *qualquer* de natureza, cuja pictorialidade poderá ser aplicada em toda parte, descobrindo em toda parte o pitoresco” (*Ibidem*, p. 49, grifo do autor). É essa nova ideologia pictórica que cria, segundo Aumont, a condição de possibilidade para a invenção da fotografia. Embora, desde a alta Antiguidade, no Egito, fosse conhecida a ação da luz sobre certas substâncias, a técnica fotográfica somente foi descoberta muitos séculos depois, justamente quando o mundo passou a ser concebido com um “campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para para recortá-lo, ‘enquadrá-lo’” (*Ibidem*, p. 49). A fotografia encarnaria, portanto, a mobilidade encontrada pela pintura no *estudo*, uma mobilidade resultante de um olhar que perscruta o mundo.⁷¹

Em *Relato de um certo Oriente*, a maioria das descrições enquadra um fragmento qualquer do mundo, e não uma paisagem recôndita e sagrada, como a apresentada por Emilie no excerto acima analisado. Os narradores-personagens parecem partilhar a concepção de que o mundo possui uma infinidade de quadros potenciais, os quais são recortados pelo olhar. O fato de haver, no *Relato*, uma forte presença da fotografia ajuda a tornar essa concepção ainda mais explícita. Entre os tantos personagens que recorrem à fotografia, Dorner destaca-se, pois é fotógrafo de profissão. Sempre munido de sua câmera, Dorner persegue implacavelmente os “instantes fulgurantes” (HATOUM, 1989, p. 59) de homens e também de paisagens, o que significa que ele procura frações do mundo e enquadra-as. Acredito não ser fortuita a escolha da expressão “instantes fulgurantes” para caracterizar as imagens registradas pela câmera de Dorner. Isso porque, nas palavras de Aumont, “o fotógrafo é esse ser, indubitavelmente novo no século XIX, que opera o *encontro*, a fixação do instante, com seus acasos” (AUMONT, 2004, p. 90, grifo do autor).⁷²

O fotógrafo é um ser novo no século XIX, mas sua prática vincula-se, segundo Aumont, às mudanças por que passava a pintura, às quais me referi anteriormente. Nesse sentido, vale ressaltar que, enquanto a fotografia já surge como prática capaz de fixar o

⁷¹ Essa mobilidade verificada na pintura e na fotografia viria a se intensificar no cinema (AUMONT, 2004).

⁷² Essa concepção do trabalho do fotógrafo é ratificada, por exemplo, nas obras *A câmara clara*, de Barthes (1984), e *O ato fotográfico*, de Dubois (1998).

instante, a história da pintura pode “ser escrita como a passagem, vacilante, porém mais ou menos ininterrupta, do máximo de pregnância na representação ao máximo de instantâneo e de acidental” (AUMONT, 2004, p. 82). Para Aumont, o Impressionismo leva a cabo o abandono da doutrina do instante prenante,⁷³ a qual “é minimamente adequada a uma pintura que cultiva valores como o efêmero, a circunstância e a sensação” (*Ibidem*, p. 83). A tese de Aumont, segundo a qual tais mudanças ideológicas na pintura possibilitaram a invenção da fotografia, não deve, contudo, levar à constatação de que as relações entre pintura e fotografia são unilaterais. Pelo contrário, desde o século XIX até a atualidade, é possível perceber uma rede de influências mútuas entre o trabalho do pintor e o do fotógrafo, o que fica explícito em *O fotográfico*, de Rosalind Krauss.

Em vez de focar o movimento da pintura em direção à fotografia, Krauss parte do pressuposto de que a experiência da fotografia impactou a produção de pintores que se dedicavam ao estudo da natureza, como era o caso de Charles-François Daubigny, um dos precursores do Impressionismo. Daubigny, que Claude Monet conhece quando ingressa na escola de Barbizon, pintava ao ar livre:

Ele [Daubigny] não ia aos campos apenas para trazer esboços ao ateliê em que o verdadeiro quadro seria composto. Ao contrário, afirmava com veemência que a pintura realizada ao ar livre era o quadro definitivo, e isto a despeito do resultado obtido nessas condições ser bastante peculiar. Sua tela tinha grandes contrastes com vastos espaços de luz e escuridão e, dentro dessas massas, praticamente não havia articulação (KRAUSS, 2002, p. 65-6).

O contato próximo com a natureza não fez com que Daubigny compusesse paisagens realistas e dotadas de unidade. Por quê? Para responder a esse questionamento, Krauss recorre ao modo como a fotografia foi inicialmente acolhida, nas décadas de 1830 e 1840. A pesquisadora destaca a estupefação causada pela descoberta de que a natureza possuía a capacidade de reproduzir-se a si mesma, por meio dos dois procedimentos fotográficos recém-desenvolvidos: o daguerreótipo e o calótipo. A assombrosa nitidez dos objetos inscritos na placa do daguerreótipo explicitava a precariedade da percepção humana. Já as imagens geradas pelo calótipo, sendo imprecisas e indefinidas, demonstravam o quanto a natureza mantinha-se impenetrável (*Ibidem*, p. 66-8). Atentos a ambos os modos fotográficos de produzir imagens, Daubigny e, um pouco depois, Monet, Renoir e Degas, entre outros expoentes do Impressionismo, vão de encontro à ambição realista que parecia motivá-los a pintar ao ar livre. Eles continuam a trabalhar fora do atelier, mas desviam o enfoque do

⁷³ Sobre o instante prenante nas artes visuais, ver Lessing (1998).

mundo exterior para se dirigirem “às modalidades internas do processo descritivo” (KRAUSS, 2002, p. 64).

De modo semelhante, Aumont constata que o Impressionismo “não quer inscrever no quadro uma referência ‘bruta’ ao lugar e ao momento, e sim à sensação provocada por essas circunstâncias, portanto já a uma interpretação, a um sentido” (AUMONT, 2004, p. 92). Ainda de acordo com Aumont, a busca de um instante qualquer do mundo demonstra o sonho de controlar o real, mas o instante é tão imprevisível que acaba por se contrapor ao realismo: “O instante que passa não basta para fundar o realismo, ele é sua moeda de troca, e, quanto mais a arte pictórica parece confiar no instante, mais precisará reivindicar em alto e bom som o caráter artístico de seu projeto” (*Ibidem*, p. 94). Desconfiados do puro instante, pintores⁷⁴ encontraram, na série e, depois, na colagem, uma maneira de multiplicar os instantes.



FIGURA 1 – *Catedrais de Rouen*, de Claude Monet
 Fonte: HEINRICH, 1995, p. 60.

⁷⁴ Vale mencionar que os fotógrafos também realizam séries.

Por ora, interessa-me a série,⁷⁵ que consiste em realizar várias imagens de um tema em instantes distintos. As *Catedrais de Rouen*, de Monet (FIG. 1), são um exemplo de série, pois fixam “estados sucessivos de um mesmo lugar” (AUMONT, 2004, p. 94). O objetivo dessa série não é registrar realisticamente a catedral, e sim produzir imagens distintas da construção católica, cada uma delas resultante de determinada luminosidade e de determinada sensação provocada naquele instante fugidio. Tal trabalho de Monet concretiza o projeto do Impressionismo de explicitar que as diferenças na incidência da luz modificam o modo como o olhar apreende o mundo. Nas obras impressionistas que não constituem uma série, é possível verificar, ainda que em menor proporção, a mesma tentativa de captar as variações luminosas e seus efeitos, o que vai de encontro ao ideal realista.⁷⁶ Novamente, o paralelo com a fotografia é pertinente: a fotografia é “desenho da luz”,⁷⁷ pois cria imagens a partir da exposição luminosa, imagens essas que fixam o instante com uma rapidez inalcançável pela pintura. Assim, não é de se espantar que os fotógrafos também recorressem à prática da série, pela qual puderam registrar vários instantes sucessivos.

Em *Relato de um certo Oriente*, as descrições de paisagem baseiam-se, principalmente, em dois aspectos que, no século XIX, foram centrais aos pintores – sobretudo os impressionistas – e aos fotógrafos. O primeiro desses aspectos diz respeito à concepção de que qualquer fragmento da natureza pode ser recortado por um olhar perscrutador, de modo que a natureza não mais aparece organizada nem subordinada a um texto que a explicasse. O segundo aspecto trata-se da tentativa de captar o instante, ou melhor, os instantes, de acordo com a variação da luminosidade, o que pode formar ou não uma série. Nesse sentido, as paisagens descritas pelos narradores do *Relato* estão em consonância com as mudanças ideológicas que, no século XIX, afetaram a produção de imagens pictóricas e impulsionaram o surgimento da fotografia. Convém ressaltar que essas mudanças marcam o início de um processo continuado, de forma radical, pelas vanguardas do século XX, as quais levaram a cabo a contestação do ideal mimético e caminharam em direção à abstração.

Mais uma vez, faço referência ao narrador-personagem Dorner, mas, agora, meu enfoque não recai sobre o modo como ele registra imagens com sua câmera fotográfica nem sobre o modo como ele realiza écfrases dessas imagens. Interessa-me uma descrição pictural elaborada por Dorner, na qual a comparação com a pintura é explícita:

⁷⁵ A colagem será abordada, juntamente com a montagem, no terceiro capítulo da dissertação.

⁷⁶ Dada a importância da luz no Impressionismo, entende-se por que Krauss o caracteriza como o “narcisismo da luz” (KRAUSS, 2002, p. 63).

⁷⁷ Do grego, *phos* (luz) e *graphein* (desenhar, escrever).

Olhei para a beira do cais e reparei nos homens-rãs: os rostos visíveis através do vidro da máscara negra, o braço apontando para o horizonte; e, então, aquele som que soara suavemente, como o som de uma flauta, parecia vir de *uma silhueta esbranquiçada, sem contorno definido, quase colada à linha da selva, mergulhando de vez em quando nos raios solares, sumindo nas brumas do chuvisco e reaparecendo como um corpo luminoso, alvo*, talvez estático, ou se movendo tão lentamente que era impossível saber se vinha em nossa direção ou se distanciava do porto. *Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água.*

Aquela aparição no horizonte passara despercebida para quem estava ao meu redor (HATOUM, 1989, p. 65, grifo meu).

Nesse trecho, Dorner trata do momento em que se iniciaram as buscas por Emir, que acabara de desaparecer na região do porto de Manaus. Ao observar a paisagem manauara composta pelo rio Negro e pela floresta ao fundo, o personagem alemão nota a presença de “uma silhueta esbranquiçada”, talvez a de Emir, que vestia roupa branca no dia do afogamento.⁷⁸ Contudo, os efeitos produzidos pelos raios solares em contato com a água, em vez de ajudarem, impedem a definição dos contornos daquele corpo tornado “luminoso”. Devido a tais efeitos, que são verbalmente criados na descrição pictural, os olhos de Dorner têm dificuldade em fixar uma imagem nítida e em decidir se, de fato, encontraram Emir em meio ao “horizonte aquático, brumoso e ensolarado”. Toda a variação provocada pela luz é, enfim, explicitada pela comparação da silhueta não a um quadro e a uma pintura estáticos, mas a “um quadro vivo” e a “uma pintura ligeiramente móvel”. Portanto, na descrição pictural realizada por Dorner, a comparação com as artes visuais e a exploração do campo semântico relacionado à luz traduzem o caráter lábil da imagem, o que, segundo a discussão acima desenvolvida, está em consonância com a prática tanto da pintura impressionista quanto da fotografia. Segundo Vera Maquêa, o trecho do *Relato* em análise explicita que:

A fotografia é a linguagem pela qual Dorner se expressa, sua câmera é a mediação entre ele e o mundo, e as partes do texto por ele narradas são construídas com imagens vivas e vibrantes, dando ao cenário um tom tenso e trágico (MAQUÊA, 2007, p. 145).

É como se, mesmo quando não portasse a câmera, Dorner olhasse o mundo de modo fotográfico. Em um dos raros momentos em que não estava com sua Hassel, Dorner olha diretamente a paisagem às margens do rio Negro e a enquadra, sem que haja o intermédio das lentes. Ao elaborar a sua parte do *Relato*, o alemão recupera essa focalização e

⁷⁸ “Um dos vigias afirmou, resoluto, que um rapaz vestido de branco se encontrava perto da beira do atracadouro” (HATOUM, 1989, p. 64), conta Dorner.

esse enquadramento e, então, realiza a descrição pictural da paisagem, cujos efeitos luminosos são destacados por meio da seleção lexical.

Ademais, deve ser mencionado o fato de Dorner afirmar ter sido o único que viu “aquela aparição no horizonte”, o que demonstra que vagar pelo mundo e realizar um recorte de algum fragmento é um ato subjetivo e, em geral, solitário. Tal afirmação de Dorner não deve ser interpretada como indício de que ele, enquanto artista visual, é o único narrador-personagem que apresenta uma acuidade visual e elabora descrições picturais. Conforme atesta Maquêa, o apelo imagético caracteriza a narrativa como um todo. A pesquisadora volta-se principalmente à presença da fotografia no romance, mas não deixa de notar que as “imagens criadas pela linguagem verbal” – as quais eu denomino “descrições picturais” – contribuem para que o *Relato* alcance “o seu tom poético, a linguagem como imagem” (MAQUÊA, 2007, p. 154). Nesse sentido, é possível afirmar que “mais perto das imagens e da fotografia, o texto se torna um campo aberto para o uso de técnicas que se apropriam de várias outras linguagens, sem interdição” (*Ibidem*, p. 154).

Para corroborar a hipótese de que o apelo pictórico/fotográfico⁷⁹ é comum a todos os capítulos do *Relato*, independentemente de quem seja o narrador, Maquêa cita o trecho em que o marido de Emilie descreve sua primeira visão de Manaus (*Ibidem*, p.146). Além de não analisar o trecho, a estudiosa concentra-se apenas no momento em que o marido de Emilie refere-se ao amanhecer. Entendo que a descrição pictural não se restringe a esse momento específico, e sim apresenta três partes, as quais constituem, conforme defendo a seguir, uma série. Após um breve introito, em que o patriarca informa ter atracado em Manaus durante uma “noite de intenso calor” (HATOUM, 1989, p. 72), inicia-se a descrição pictural:

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 (*Ibidem*, p. 72).

Nessa primeira parte da descrição, o marido de Emilie conta que, ainda dentro do barco, fitou o horizonte, mas não pôde ver Manaus, pois “nenhuma luz artificial era visível”. Em contraposição à cidade escura, o rio apresentava uma luminosidade devido aos astros celestes que, ao se refletirem na água, formavam uma “festa” para os olhos. O patriarca demonstra, portanto, atentar-se aos efeitos da luz, os quais são, para ele, responsáveis por tornar uma paisagem visível, conforme atesta a segunda seção da descrição:

⁷⁹ Maquêa toma como equivalentes os termos pictórico e fotográfico.

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 aquela a árvore do sétimo céu. Ao meu redor todos ainda dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi, 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 (HATOUM, 1989, p. 72-3, grifo meu).

Do mesmo ponto de observação – o interior do barco –, o marido de Emilie presencia o amanhecer, pelo qual aquele “mundo invisível” começa a tornar-se visível. O emprego do termo “revelação” permite que se estabeleça uma comparação com o processo de revelação fotográfica: como se fosse uma imagem surgindo no negativo, a natureza amazônica ganha, com a claridade da alvorada, cores e formas, às quais o narrador atribui sentidos. Os “matizes de vermelho” transformam-se, segundo o olhar do patriarca, em um “tapete estendido no horizonte”, em que “lâminas de pérolas e rubis” constituem “asas faiscantes”. Já a “árvore imensa”, que se expande desde as águas até as nuvens, é transformada em uma árvore pertencente a um dos céus referidos por Maomé. Assim como Dorner é o único que nota a silhueta esbranquiçada perdida na cintilação do rio Negro, o marido de Emilie presencia sozinho o amanhecer, cujo aspecto fugidio é destacado quando o narrador afirma que aquela visão da paisagem ocorreu durante um “breve intervalo de tênue luminosidade”.

Por fim, na última parte da descrição, o sol está totalmente estampado no céu e, com isso, conclui-se a transição do invisível ao visível:

Antes das seis, *tudo já era visível: o sol parecia um olho solitário e brilhante perdido na abóbada azulada*; e de uma mancha escura alastrada diante do barco, nasceu a cidade. Não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país, mas o fato de estar situada num terreno plano acentuava a repetição dos casebres de madeira e exagerava a imponência das construções de pedra: a igreja, o presídio, um ou outro sobrado distante do rio (...) (*Ibidem*, p. 73, grifo meu).

Ao realizar a descrição pictural de Manaus, o marido de Emilie destaca, pois, como a variação da luminosidade fez com que ele visualizasse a cidade em três estágios sucessivos: a princípio, a cidade, imersa na escuridão da noite, não pode ser vista, e o olhar só encontra os astros celestes projetados no rio; depois, com o chegar da alvorada, a claridade surge e alguns elementos naturais começam a ser delineados; finalmente, o amanhecer se

completa e a cidade nasce “de uma mancha escura”. Como a descrição abrange instantes diferentes de uma mesma paisagem – Manaus observada a partir do barco –, é possível caracterizar tal descrição como uma série em que “as aventuras da luz” (AUMONT, 2004, p. 95) sobre a capital amazonense são evidenciadas.⁸⁰ Segundo Aumont, um efeito de diferença é produzido entre as imagens de uma série de pinturas ou de fotografias, o que, por sua vez, faz com que o olhar do espectador seja perturbado:

No confronto entre duas vistas, a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar *entre* os dois, lá onde não há nada, nada de visível. Ele se torna um olhar intermitente, um olhar com eclipses. As obras mais interessantes aqui são, aliás, as mais fracamente narrativas, as que autorizam a ida e a volta do olhar, o vaivém, a produção de uma distância, de um *intervalo* que não se esgota no simples escoamento de uma duração restituível (*Ibidem*, p. 97, grifo do autor).

Aumont não nega o vínculo entre série, sucessão e narração, mas opta por enfatizar o efeito de diferença gerado à medida que o olhar depara-se com as intermitências entre as imagens de uma série. No excerto do *Relato* em análise, é possível perceber um efeito de diferença entre cada estágio da paisagem descrita; contudo, tal efeito é contrabalanceado pelo fato de a descrição estar associada à narração, já que se trata de uma série inserida em um texto essencialmente narrativo (um romance) e formada não por imagens materiais, e sim por imagens verbais, isto é, por palavras. Descrição e narração, espaço e tempo estão, portanto, intrinsecamente relacionados na paisagem que o marido de Emilie, por meio do discurso verbal, torna visível ao leitor. Segundo Louvel, a descrição pictural possui uma “natureza subversiva”, pois “interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação” e “resiste à linearidade”, acrescentando um espaço” (LOUVEL, 2006, p. 200-1). Mas Louvel também ressalta que, “sem renunciar à sua estética da suspensão”, a descrição pode se tornar uma “aliada da narrativa” (*Ibidem*, p. 202). Dessa maneira, a descrição pictural promove “uma inclusão do espaço no tempo, no fluxo da narração” (LOUVEL, 2012, p. 63).

No fragmento do *Relato* em questão, o marido de Emilie, à medida que descreve os sucessivos estágios de Manaus, narra o processo de *revelação* daquela paisagem vista a partir do barco atracado. Os olhos do patriarca, enquanto este se manteve relativamente estático no interior da embarcação, puderam acompanhar como o amanhecer proporcionou uma progressiva iluminação da capital amazonense. Assim como o patriarca, a mulher anônima compõe uma descrição pictural de Manaus observada à noite, descrição essa inserida na narração da chegada à cidade. Após anos de ausência, a personagem retorna à sua terra

⁸⁰ Aumont utiliza a expressão “aventuras da luz” para se referir à série *Catedrais de Rouen*, de Monet.

natal em uma viagem aérea, finalizada depois do anoitecer. A opção por um “voo noturno” (HATOUM, 1989, p. 9)⁸¹ é justificada pelo desejo de evitar a intensa claridade e de “regressar às cegas”, ou seja, sem enxergar:

Não desejava desembarcar aqui [em Manaus] à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe, e regressar às cegas, como alguns pássaros que se refugiam na copa escura de uma árvore solitária, ou um corpo que foge de uma esfera de fogo, para ingressar no mar tempestuoso da memória. Lá do alto, o viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível. Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida (*Ibidem*, p. 163-4).

Como demonstra o trecho acima, o desejo de nada enxergar concretiza-se e o olhar da mulher, enquanto o avião sobrevoa a escuridão da floresta, procura em vão algum “cisco luminoso”. A esse estágio “invisível”, segue-se o momento em que as luzes, de repente, aparecem em abundância, o que, todavia, não garante a perfeita identificação dos elementos que compõem a paisagem urbana que surge:

Nada anuncia o fim da longa travessia aérea: bruscamente, como as *luzes de um gigantesco transatlântico* a flutuar num oceano que separa dois continentes, uma contestação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um *caminho iluminado*, e também suas margens, seus afluentes, os braços dos afluentes e até mesmo a floresta, em pontos esparsos, são *pontilhados de luz*. Essa *claridade disseminada por toda parte te faz pensar que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo* e são inseparáveis; que o avião, ao navegar naquele espaço que se projeta sobre a linha do equador, divide duas *abóbadas incandescentes*. Mesmo perdendo altura, variando o ângulo visual e sabendo que agora já não são oito ou dez mil metros que te separam do solo, nada te faz distinguir as vias de asfalto dos caminhos aquáticos e da mata densa: um *percurso sinuoso de luz* pode ser os faróis das embarcações ou dos carros, e os focos fixos e reluzentes concentrados num mesmo lugar podem ser uma rua, um porto, uma praça ou um bairro inteiro que emerge da água (*Ibidem*, p. 164, grifo meu).

Enquanto o marido de Emilie chega a uma Manaus ainda destituída de iluminação pública e só vê no rio os reflexos dos astros celestes, a mulher anônima depara-se com uma “claridade disseminada por toda parte”, seja no rio, na cidade ou na selva. Ademais, como a paisagem é, neste caso, focalizada a partir do céu, o olhar da mulher alcança uma significativa amplitude e, então, pode registrar os tantos “pontilhados de luz”. Portanto, a narrativa da viagem a Manaus inicia-se com a referência à total escuridão da floresta – escuridão essa que impede a descrição da paisagem – e termina com a descrição pictural dos efeitos luminosos

⁸¹ No primeiro parágrafo do *Relato*, a mulher afirma que rabiscara “impressões do voo noturno” (HATOUM, 1989, p. 9). Essa afirmação inicialmente é um tanto imprecisa. Ao final do romance, o leitor entende que se trata de uma referência à viagem feita durante a noite.

naquela paisagem noturna, que será imaginada pelo leitor. Há, pois, uma “travessia” que permite a passagem do invisível ao visível, da escuridão à luz.⁸² Não se deve esquecer que se trata de uma “travessia aérea” e que, assim, a descrição foi elaborada a partir de um enquadramento também aéreo, enquadramento esse que, já no século XIX, foi buscado por fotógrafos. Conforme informa Krauss, o pioneiro da fotografia aérea foi Félix Nadar:

Do instante em que teve um aparelho fotográfico nas mãos e soube utilizá-lo, Nadar sonhou levá-lo muito alto, acima dos telhados de Paris, e tomar vistas aéreas do cesto de seu aeróstato. O ímpeto que empurrava os fotógrafos a explorar com seus aparelhos campos de experiência inéditos partia do pressuposto que (*sic*) se tratava então de espaços que o pintor não podia acompanhar – posições estranhas ao artista preso ao chão. Logo foram lançados ao ar pequenos balões com máquinas automáticas amarradas que subiam bem acima das primeiras experiências de Nadar (...) (KRAUSS, 2002, p. 101).

Com a fotografia aérea, Nadar e outros fotógrafos diferenciavam-se dos pintores, à medida que aqueles definiam “um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço que não o herdado da perspectiva monocular clássica, isto é, um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo” (DUBOIS, 1998, p. 261-2). Segundo Dubois, enquanto a percepção e a representação tradicionais baseiam-se em uma “estrutura ortogonal, petrificada e rigorosa (o ponto de vista do homem de pé, vertical, preso ao chão e observando o mundo horizontal estendido diante dele)”, a fotografia aérea não está presa a uma estrutura fixa e, literalmente, não tem um sentido: “É possível olhá-la de todos os lados, ela é sempre coerente” (*Ibidem*, p. 262). Ademais, conforme argumenta Krauss, a fotografia aérea distingue-se não só das pinturas, mas também das fotografias feitas no solo, por problematizarem o vínculo entre o real e a imagem dele produzida. Assim como toda fotografia, a aérea registra a realidade e estabelece com esta uma relação indicial; porém, a fotografia aérea se diferencia por tornar premente a questão da interpretação e da leitura:

Não se trata simplesmente do fato de que, vistos de muito alto, os objetos são dificilmente reconhecíveis – o que de fato é verdade – mas, em particular, de que as dimensões esculturais da realidade tornam-se muito ambíguas: a diferença entre saliências e ocas – o convexo e o côncavo – se apaga. A fotografia aérea nos coloca diante de uma “realidade” transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação.⁸³ Existe uma cesura entre o ângulo de visão sob o qual foi tirada a fotografia e este outro ângulo de visão necessário para compreendê-la. A fotografia aérea desvenda portanto uma ruptura na tessitura da realidade (...). Se toda

⁸² Mais uma vez, estabelece-se um paralelo com a fotografia, já que a paisagem iluminada surge na escuridão, assim como a imagem fotográfica, durante a revelação, surge do negativo.

⁸³ Nesta frase, Krauss trata a imagem enquanto texto a ser lido. É preciso ressaltar que tal postura negligencia o fato de que a imagem possui uma especificidade que não se esgota na linguagem verbal. Assim, o achatamento da realidade promovido pela fotografia aérea deveria ser abordado como uma característica visual, e não linguística/textual.

fotografia promove, aprofunda e encoraja nossa fantasia de relação direta com o real, a fotografia aérea tende a rasgar o véu deste sonho – através dos próprios recursos da fotografia (KRAUSS, 2002, p. 101-2).

Ao problematizar o estabelecimento de um vínculo direto com o real, a fotografia aérea, que logo passou a ser feita também a partir de aviões, acabaria por inspirar trabalhos de pintores abstratos a partir do início do século XX, conforme atestam tanto Krauss quanto Dubois. Ambos os autores mencionam o Suprematismo e o Expressionismo Abstrato⁸⁴ como exemplos de movimentos pictóricos em que a fotografia aérea desempenhou uma função essencial. Krauss afirma que a fotografia aérea foi empregada “como metáfora da relação ‘suprematista’ com o espaço” (*Ibidem*, p. 101). Na esteira de Krauss, Dubois destaca, entre outros aspectos, que, para conceberem e representarem um “espaço novo”, os suprematistas El Lissitzky e Kazimir Malevich basearam-se tanto nas fotos aéreas que exibiam “paisagens terrestres ‘transformadas’, mal identificáveis – sem horizonte, nem profundidade, sem buracos, nem saliências, achatadas, geometrizadas, ‘abstratizadas’” (FIG. 2); quanto nas “vistas tomadas do solo, mais ou menos na vertical e mostrando esquadrihas de aviões em pleno voo, compondo curiosos hieróglifos na tela do céu” (DUBOIS, 1998, p. 261).

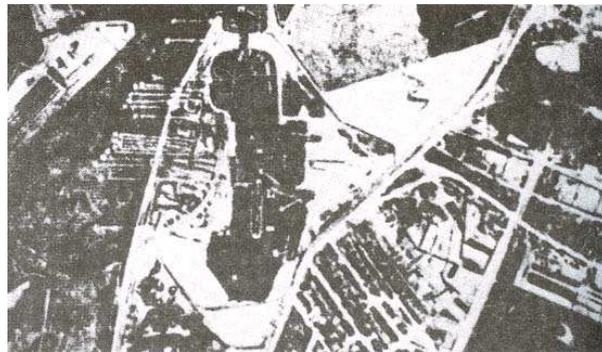


FIGURA 2 – Fotografia sem título, de Kazimir Malevich
Fonte: DUBOIS, 1998, p. 260.

Já as obras do expressionista abstrato Jackson Pollock vinculam-se de outro modo à vista aérea (FIG. 3). Krauss e Dubois ressaltam que Pollock pintava em uma tela colocada no chão, o que rompe com a postura normalmente assumida por pintores durante o trabalho (KRAUSS, 2002, p. 100; DUBOIS, 1998, p. 266). Assim, a relação desse artista com o suporte em que inscreve traços abstratos (sobretudo linhas emaranhadas e gotas) é a mesma que fundamenta a fotografia aérea:

(...) flutuação do ponto de vista, perda de qualquer quadro de referência preestabelecido (as ortogonais), deslocamentos multidirecionais, sentimento físico de liberdade, indecifrababilidade aparente do “solo”, transformado em

⁸⁴ O Suprematismo desenvolveu-se na Rússia nas décadas de 1910 e 1920. Já o Expressionismo Abstrato surgiu nos Estados Unidos na década de 1940.

estrutura formal abstrata, superfície com manchas, esteiras multicores e multiformes (...) (DUBOIS, 1998, p. 266).

A fotografia aérea constitui, portanto, um dispositivo teórico pelo qual se pode refletir sobre os modos de percepção e representação artísticos (*Ibidem*, p. 266). Nesse sentido, por meio de tal dispositivo, é possível analisar com maior acuidade a descrição pictural que a mulher anônima realiza a partir de um avião que sobrevoa Manaus. Durante toda a descrição, a mulher enfatiza as luzes disseminadas pela capital amazonense. Sobretudo no final do trecho supracitado, há uma tentativa explícita de interpretar aquela paisagem iluminada. Mesmo quando está um pouco mais próxima do solo, a personagem não pode distinguir o asfalto, o rio e a mata, o que sugere o apagamento das diferenças entre superfícies salientes e ocas, como previa Krauss. Assim, Manaus torna-se um texto a ser decodificado, e surgem hipóteses de leitura desse texto: “um percurso sinuoso de luz pode ser os faróis das embarcações ou dos carros”; “os focos fixos e reluzentes concentrados num mesmo lugar podem ser uma rua, um porto, uma praça ou um bairro inteiro que emerge da água”. O emprego do verbo “poder” e da conjunção alternativa “ou” indica que a mulher anônima não consegue definir o que vê na paisagem manauara. A descrição pictural refere-se, indubitavelmente, a Manaus, mas trata-se de uma Manaus cujos traços são tão imprecisos que se tornam abstratos para a mulher, que possui uma visão aérea da cidade. Em vez de embarcações, carros, ruas, praças, casas, prédios e árvores, são vistos apenas linhas e pontos de luz, conforme demonstram as expressões: “caminho iluminado”, “pontilhados de luz”, “abóbadas incandescentes”, “percurso sinuoso de luz” e “focos fixos e reluzentes”.



FIGURA 3 – Fotografia sem título, de Hans Namuth
Fonte: DUBOIS, 1998, p. 267.

À semelhança dos trabalhos artísticos de Pollock, Lissitzky e Malevich, a descrição pictural realizada pela mulher anônima a partir de uma visão aérea promove a “*dissolução das possibilidades de olhar identitário do sujeito*” (DUBOIS, 1998, p. 268, grifo do autor). Isso porque

no horizonte dessas práticas “abstratas”, [há] uma certa ideia da abolição ou da superação do homem “terrestre” e de seus limites (pobres e cansados). E um trabalho, experiências, com o intuito de aproximar ou constituir uma outra forma de olhar e de inteligência das coisas (*Ibidem*, p. 268).

No *Relato*, o desejo de “constituir uma outra forma de olhar” – desejo esse que implica em promover, de diferentes modos, a Visibilidade literária – é característico da mulher anônima. Conforme apresentei, ela decide voltar a Manaus em um “voo noturno”, a partir do qual elabora uma descrição pictural. Ademais, a filha adotiva de Emilie, durante o passeio que realiza pelas ruas de Manaus, resolve atravessar o rio Negro para ver a cidade sob outra perspectiva.⁸⁵ Após a travessia aérea, ela realiza, pois, uma travessia fluvial. Ambas as travessias têm em comum o fato de proporcionarem uma lenta *revelação* e uma visão distanciada da paisagem. A mulher está dentro de uma canoa que se aproxima lentamente da cidade, sendo que esse movimento de aproximação é o responsável pela captação das variações luminosas:

Após ter cruzado o bairro, seguindo uma trajetória tortuosa, decidi retornar ao centro da cidade por outro caminho: queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa (HATOUM, 1989, p. 123-4).

A princípio, Manaus aparece à mulher como uma massa “flácida, embaçada”. Paulatinamente, a paisagem adquire traços menos difusos, de modo que é possível distinguir algumas construções urbanas. Assim, estabelece-se uma analogia entre a travessia e o processo de definição da paisagem: à medida que a canoa corta o rio e segue em direção a Manaus, a cidade torna-se mais nítida. Entretanto, tal processo de definição parece ser relativizado pela mulher quando ela afirma: “Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade” (*Ibidem*, p. 124).

⁸⁵ O marido de Emilie também vê e descreve Manaus a partir de uma embarcação. Mas, ao contrário da mulher anônima, não se trata de uma escolha do narrador-personagem, já que este, em sua viagem migratória para o Brasil, só pôde chegar a Manaus de barco.

É como se, com essa afirmação, a personagem explicitasse que ir rumo ao cais não garantiria que Manaus fosse vista em seus detalhes. O caráter ambíguo da travessia – a qual está entre o remar e o permanecer, o movimento e a imobilidade – já havia sido abordado pela mulher anônima quando ela, logo no início do *Relato*, realizou a écfrase do desenho que encontrara pregado em uma parede, o que ratifica que, no *Relato*, desenvolve-se o pensamento por imagens. Acredito que a imagem desse intrigante desenho, o qual representa um remador em uma travessia impossível, é retomada, implicitamente, quando a filha adotiva de Emilie caracteriza o remar como “um gesto inútil”. A mulher, em sua travessia do rio Negro, pode ser identificada com a “figura franzina” que “remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água”, canoa essa cujo rumo é incerto: “Incerto também parecia seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa” (HATOUM, 1989, p. 10). Tão frágil quanto o remador do desenho, ela não realiza com êxito a travessia metafórica rumo à definição da paisagem, cuja descrição será, portanto, imprecisa. Dessa maneira, entendo que o desenho apresenta uma imagem material da travessia e que essa imagem adquire uma dimensão simbólica quando a filha adotiva de Emilie, ao refletir sobre a dificuldade de cruzar o rio, sugere a dificuldade de apreender os detalhes de Manaus a partir da canoa.⁸⁶ Minha hipótese encontra respaldo no seguinte fragmento, em que a mulher anônima cita uma carta do irmão:

E à medida que me aproximava do porto, pensava no que me dizias sempre: “Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. Talvez seja um plano, uma rampa, ou vários planos e rampas que formam ângulos imprecisos com a superfície aquática” (*Ibidem*, p. 124).

A mulher anônima parece compartilhar da ideia, defendida pelo irmão, de que a cidade, observada de longe, é apenas um conjunto geométrico abstrato (planos e rampas, os quais formam ângulos com a superfície do rio). Tanto na travessia de avião, quanto na

⁸⁶ Em *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas, há um poema de Hatoum que também trabalha a imagem de um “remar estático”, mas essa imagem adquire uma conotação diferente da verificada no *Relato*. Em *Amazonas*, são explorados, por meio de textos verbais e visuais, alguns problemas enfrentados pela região Norte do Brasil. Logo no primeiro poema do livro, “Rio entre ruínas”, afirma-se que “o úmido/se esvaiu no árido, se infiltrou/ nas ranhuras de tantas máscaras.”, versos que sugerem uma aridez que extrapola o domínio físico da natureza para alcançar a (se infiltrar na) dimensão política, econômica e social. A pergunta lançada na primeira estrofe do poema sobre o verbo mais apropriado a tal contexto de destruição – “Qual verbo manhoso escorrer?/ Rosnar? remar? roçar? sussurrar/ Qual verde?” – parece encontrar uma resposta possível no seguinte verso, retirado do último poema do livro: “Remar tornou-se verbo estático.” É possível interpretar que a referida pergunta confere ao poema “Rio entre ruínas” um caráter metalinguístico, como se houvesse um impasse na escolha da melhor palavra para se referir à Amazônia. No poema com que termina o livro, decide-se pelo verbo “remar”, que, contudo, perde seu sentido de movimento, para reforçar a estagnação da região Norte brasileira.

travessia de canoa, a mulher está distanciada de Manaus, e esse distanciamento faz com que, para ela, as formas adquiram um caráter abstrato. Corrobora-se, portanto, a hipótese segundo a qual a vista aérea, instaurada logo após o surgimento da fotografia, proporcionou uma mudança na percepção e representação do espaço. A descrição pictural realizada a partir do rio demonstra que, mesmo que não se esteja no céu, é possível olhar e conceber a paisagem de modo menos realista.

A análise de descrições picturais de paisagem explicitou que, no *Relato*, a composição verbal de um *quadro* se fundamenta em pressupostos comuns à literatura, à fotografia e à pintura. Ao realizarem descrições picturais de paisagens, os narradores do romance vinculam-se a uma tradição nas artes visuais que, sobretudo a partir do século XIX, problematizou o modo de produção de imagens. Com a prática de pintores impressionistas e de fotógrafos, qualquer fragmento da natureza passou a ser explorado, bem como se atestou a impossibilidade de captar o instante. Paulatinamente, o ideal de imitar o mundo foi contestado e abriu-se caminho à abstração. A contestação da mimese e a atenção aos aspectos corriqueiros da vida são características também verificadas na história da literatura, o que pode ser demonstrado a partir de diferentes perspectivas de análise. A perspectiva escolhida por mim é a dos Estudos Interartes. Justifica-se, assim, por que as descrições de paisagem foram denominadas “picturais” e aproximadas do modo de compor paisagens na pintura e na fotografia. A próxima seção será dedicada a outro tipo de descrição pictural: o retrato, no qual também se verifica um diálogo entre literatura e artes visuais.

2.2.2 Imagem-personagem

Conforme apresentei anteriormente, concordo com Louvel quando ela relaciona a descrição de paisagem e a de personagem, respectivamente, com os gêneros pictóricos pintura de paisagem e retrato. Contudo, minha referência não se restringe à pintura. Assim, na seção anterior, foi possível associar a descrição pictural de paisagem à pintura e à fotografia. De modo semelhante, ao abordar a descrição pictural de personagem, não me limitarei ao retrato na pintura. Isso justifica, sobretudo, pelo fato de os personagens do *Relato* serem tratados tanto como pinturas quanto como estátuas e fotografias.

Por vezes, a comparação entre um personagem e uma escultura ou fotografia é explícita, como ocorre nos trechos: “(...) mesmo assim, ninguém, salvo Emilie, conservou um

ar de espontaneidade nos gestos, porque ali todos estavam petrificados, como num retrato de família” (HATOUM, 1989, p. 39); “E, como um retrato que se anima ou um grupo de esculturas que se move, as outras pessoas nos acompanharam na dança e Arminda tornou a sorrir (...)” (*Ibidem*, p. 40); “[Emir] Não movia uma palha e estava tão juntinho da água que parecia uma estátua de mármore flutuando no rio (...)” (*Ibidem*, p. 64); “(...) e ali vimos o homem [Amadou], imóvel, todo de branco, como um santo de gesso” (*Ibidem*, p. 150); “(...) encontramos tio Hakim, sozinho e imóvel como uma estátua, perto da copa escura do jambeiro” (*Ibidem*, p. 157). Em tais trechos, a descrição é tão simplificada que só pode ser qualificada como pictural pelo fato de haver uma comparação explícita com as artes visuais. Já nos fragmentos que passo a analisar, a descrição pictural dos personagens desenvolve-se, o que torna a relação entre palavra e imagem ainda mais complexa.

Nos capítulos narrados por Hakim, a figura de Emilie é composta não só por meio da éfrase das fotografias que a matriarca enviara ao filho, mas também por meio da descrição pictural. Tal como ocorre na éfrase, a descrição pictural de Emilie demonstra a idolatria que Hakim ostentava pela mãe, conforme é verificado no seguinte excerto, relativo à aparência da matriarca no dia do aniversário de morte de Emir:

Mas na manhã seguinte 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. Ao despontar assim, no vão da escada, meu pai estremecia, mordendo os beiços, talvez ressentido ou enciumado, em todo caso irrequieto e certamente fascinado com aquela visão matinal, que era a versão mais pura da beleza. Ele não estranhava a sua atitude, pois Emilie se embelezava para reverenciar um defunto, mas o fato é que, naquele dia do ano, o negro que lhe cobria o corpo era, mais que luto, luxo. Adquiria uma postura esguia, colocava o anel de safira na mão esquerda e, para surpresa de todos, pintava os cílios de preto; as suas unhas, cobertas por um esmalte transparente, reluziam; e uma bolsa preta e escamada era o único objeto que levava, além de um vaso com flores e o retrato de Emir (*Ibidem*, p. 99-100).

A escolha criteriosa da roupa, dos acessórios, da maquiagem e do penteado fez com que a imagem de Emilie se tornasse, para Hakim, a “versão mais pura da beleza”. Mas o belo associa-se, aqui, ao luxo, já que a matriarca parecia exagerar em sua tentativa de apresentar-se irretocável aos olhos de seus admiradores, como se ela fosse um objeto de arte. A comparação entre o corpo e o objeto de arte pode ser analisada com base em *O corpo como objeto de arte*, de Henri-Pierre Jeudy. Para Jeudy, enquanto a obra de arte se caracteriza por ser intocável e imutável, as imagens corporais são lábeis e múltiplas. No entanto, continua o teórico, há uma tendência em tratar o corpo como objeto de arte, tendência essa que permite

que se ordenem “as representações do corpo, respondendo ao princípio comum de uma idealização estética” (JEUDY, 2002, p. 29). Ainda que, como no fragmento do *Relato* supracitado, não haja uma intenção propriamente artística por parte do indivíduo, a preocupação com a aparência demonstra uma incessante procura pela estetização do corpo:

Não diremos “seu corpo é um objeto de arte”, nem consideraremos nosso próprio corpo como tal, mas a maneira de nos prepararmos, de nos maquiarmos, de nos vestirmos, de nos olharmos no espelho estudando nossos sorrisos e trejeitos faciais, o surgimento de nossas rugas, o modo de nos vermos vendo os demais são sinais indubitáveis de uma obsessão quotidiana de estetismo. A encenação de cada dia e essa teatralização da vida fazem parte de uma obstinação estética. O “corpo como objeto de arte” é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos (*Ibidem*, p. 17).

Além das escolhas do indivíduo que se estetiza, é preciso considerar também a importância do olhar do observador para que aquele indivíduo seja, de fato, percebido como um objeto de arte. Segundo Jeudy, o enquadramento desempenha uma função essencial nesse processo:

Curiosamente, as imagens que construímos dos demais entram, também elas, em uma moldura, como se nossas representações mentais não pudessem se manifestar sem tais limites, sem essa configuração implícita do retângulo ou do quadrado, dentro dos quais vêm se registrar os rostos ou os corpos. O enquadramento seria, então, uma maneira tradicional e preponderante de fazer do corpo um objeto de arte (*Ibidem*, p. 48-9).

Há, pois, uma consonância entre os pensamentos de Jeudy e Louvel. Conforme venho defendendo, com base em Louvel, o enquadramento constitui um relevante marcador pictural, inclusive para se compor retratos verbais de personagens. Agora, na esteira de Jeudy, é possível acrescentar que, no *Relato*, certos enquadramentos constituem uma maneira de tornar o corpo do personagem um objeto de arte. Nesse sentido, lembro que, ao realizar a descrição pictural de Emilie, Hakim destaca que a mãe despontou no “vão da escada”, o qual é uma espécie de moldura que permite que “aquela visão matinal” seja contemplada com fascinação. A contemplação, contudo, dura alguns instantes, e pode-se inferir que, em breve, a imagem de Emilie será transformada.

Embora defenda a aproximação do corpo com o objeto de arte, Jeudy ressalta que se trata apenas de uma *comparação*, pois o corpo caracteriza-se por uma metamorfose e por uma labilidade que entram em choque com o aspecto não modificável do objeto de arte. Essa comparação teria o objetivo de tentar conferir uma estabilidade às imagens corporais, as quais, ainda que por pouco tempo, tornam-se imóveis (*Ibidem*, p. 19; 28-9). A metamorfose e a labilidade do corpo de Emilie são destacadas por Hakim em outro trecho, quando, após uma

desavença com o marido durante uma festa de Natal, a feição da matriarca modifica-se: “A sua ausência foi breve, mas, ao reaparecer na sala, a pele do seu rosto já não lembrava o marfim banhado de luz, de afago excessivo, sem limite” (HATOUM, 1989, p. 40).

O enquadramento, por fixar um instante da imagem corporal, cria a sensação de que o corpo pode permanecer imóvel e, como uma escultura, ser admirado com maior precisão. A esse respeito, afirma Jeudy: “A idealização da beleza corporal corresponde, na maioria das vezes, à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa do que em movimento” (JEUDY, 2002, p. 58). Para Jeudy, há um paralelo entre o corpo vivo em repouso e o corpo morto, de modo que é afirmativa a resposta à pergunta: “O que nos fascina olhando o corpo em repouso seria a beleza da morte?” (*Ibidem*, p. 59). Assim, não acredito ser gratuito o fato de Emilie arrumar-se com tanto esmero justamente no dia do aniversário de morte de Emir.⁸⁷ Vendo-se e sendo vista como um objeto de arte, Emilie adquire um aspecto estático e irretocável, o que, por sua vez, acaba por torná-la semelhante à figura de um cadáver. Tal situação – em que ocorre a aproximação entre corpo, arte e morte – parece prenunciar que a matriarca, quando de fato estiver morta, será observada como se fosse uma estátua.

A mulher anônima, que opta por não contemplar Emilie morta – “(...) me recusei a velar o corpo de Emilie (...)” (HATOUM, 1989, p. 141) –, conta, com certa reprovação, como os dois “inomináveis” e “ferozes” filhos de Emilie⁸⁸ passaram diante do corpo da mãe:

Os dois homens passaram diante do sofá como quem atravessa lentamente uma ponte, observaram com temor o rosto calado afundado na almofada, e pela primeira vez não encontraram os dois olhos acesos e benevolentes de alguém que eles sempre fingiram odiar. (...) Por alguns segundos eles fixaram o olhar no corpo imóvel estendido no sofá, e logo se separaram da família para buscar um refúgio no quintal dos fundos da casa (*Ibidem*, p. 140).

É como se os filhos de Emilie estivessem perante um objeto de museu: eles passam lentamente diante do sofá onde a mãe jazia imóvel. A hipótese de que os filhos se comportaram como se Emilie fosse um objeto de arte é corroborada pela seguinte afirmação de Hindié Conceição: “Um outro fato também me incomodou: a presença daqueles dois desafortados, não falaram comigo, nem sequer tocaram no corpo de Emilie, era como se uma estátua estivesse ali deitada” (*Ibidem*, p. 143). Hindié parece desaprovar o comportamento dos

⁸⁷ Lembro que, a cada aniversário da morte de Emir, Emilie ia à igreja e, depois, realizava o ritual de jogar uma foto do irmão no rio Negro (HATOUM, 1989, p. 85)

⁸⁸ “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” (*Ibidem*, p. 11), afirma a mulher anônima.

dois filhos de Emilie porque eles assumiram uma postura demasiada distante ao optarem por não encostar no corpo do mãe, como se esse corpo imobilizado pela morte tivesse se tornado intocável, à semelhança de uma peça de museu que pode ser apenas contemplada.

Em outro momento do *Relato*, o tratamento de um personagem como se este fosse um objeto de arte também é criticado pela mulher anônima. O personagem é o irmão da mulher, o qual, quando criança, era vestido com esmero e, então, colocado em uma espécie de altar, para ser admirado por Emilie e suas amigas:

Tu aparecias aos outros vestido assim: a camisola bordada caindo até o joelho, e calçavas um par de botas de soldado e uma meia branca de algodão que terminava também no joelho, com as iniciais do teu nome bordadas com letras góticas. Era uma incongruência que te cobria da cabeça aos pés: botas, bordados, meias compridas, extravagâncias de Emilie, que te acomodava numa cadeira alta, tuas pernas no ar, e sentias uma espécie de vertigem porque olhavas para o chão como se fosse um abismo e lá no alto permanecias imóvel: estatueta ou brinquedo para os adultos que te contemplavam, examinando tuas bochechas, o teu perfil, o pouco do teu corpo que era visível naquele trono cuidadosamente colocado sob a parreira do pátio menor, o teto vegetal que te protegia do sol. Incomodava-me um pouco te ver assim, rodeado de mulheres com os rostos empoados, máscaras ridentes à luz do dia, querendo te devorar, cada gesto teu provocando um alarido, uma convulsão, todas empunhando leques e disputando um espaço ao teu lado para arejar o pequeno ídolo de Emilie.

Emilie se regozijava durante essa sessão de idolatria, fazia gosto observar sua postura de mãe-do-mundo, estendida sobre ti tal uma redoma radiante a inflar perpetuamente, e confesso que era quase uma humilhação para as outras crianças presenciar essas cenas de devoção, de êxtase; afinal, quem não gostaria de estar ali em cima, santo recém-nascido, suspenso por lufadas e bafos oriundos de bocas e leques exuberantes. Flutuavas, sem saber, em um nicho de nardos (HATOUM, 1989, p. 22-3).

A incongruência das roupas aponta para o ornamento exagerado do corpo do irmão da mulher. Além disso, o menino é colocado em uma cadeira alta que funciona como um trono, um pequeno altar protegido (enquadrado) por uma parreira. Tal cenário conduz o olhar das mulheres, as quais passam a contemplar, examinar e cultivar o “pequeno ídolo de Emilie” como se ele fosse uma “estatueta”, um “santo”. O menino, provavelmente amedrontado tanto pela altura quanto pela presença do grupo de admiradoras, permanece imóvel, sem entender o que se passava a seu redor. Ao realizar a descrição pictural do irmão assim apresentado, a mulher não só compõe um retrato, mas também expressa o incômodo gerado pelo modo como Emilie e suas amigas se comportavam durante “essas cenas de devoção, de êxtase”. O olhar da mulher, portanto, diferencia-se do das demais espectadoras e adquire um aspecto crítico.

É com esse olhar crítico e não invasivo que a mulher observa o “arbusto humano”,

cujo retrato pictórico por ela elaborado distingue-se dos retratos fotográficos tirados pelos turistas, conforme demonstro a seguir. O “arbusto humano”, um anônimo que a mulher encontrou em Manaus, não deixa de apresentar uma tentativa de estetizar o corpo, mas isso é feito de um modo tão peculiar que rompe com as tradicionais representações corporais:

Na parte mais elevada da praça em declive, e bem em frente da porta da igreja, uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho naquele mar de mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jiboia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanado com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e no pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que o arbusto ia desfolhar-se: os símios multiplicaram os saltos, a jiboia passou a ondular nos braços, e as araras abriam e fechavam as asas. Naquele instante os sinos repicaram anunciando o meio-dia, e os sons graves reverberaram entre alaridos, originando uma harmonia esquisita, uma festa de sons. Gostaria que estivesse ao meu lado, observando esse trambolho ambulante que parecia explodir no centro da luminosidade branca, recortando a cortina de mormaço (HATOUM, 1989, p. 125-6).

Ao longo da narrativa, a mulher afirma ser observadora.⁸⁹ A passagem supracitada é uma das que comprovam que esse adjetivo, de fato, é adequado para qualificar a mulher, que acompanha atentamente a “cena” que rompe o “torpor do meio-dia”. A cena é protagonizada pelo homem com “aparência de um fauno”, aparência essa justificada pela descrição realizada pela mulher: animais distribuem-se no corpo do homem, de maneira que não é possível ver o pescoço, o tórax ou os membros. Na verdade, é mais pertinente dizer que os animais dão forma ao corpo do homem, cujo retrato, assim, lembra as figuras pintadas por Giuseppe Arcimboldo, no século XVI.

No artigo “Arcimboldo ou retórico e mágico”, Barthes argumenta que o pintor italiano, que foi o retratista de Maximiliano, em Praga, assemelha-se ao “operário da língua”, pois “sua imaginação é propriamente poética: não cria signos, mas os combina, os permuta, os desvia” (BARTHES, 1990, p. 117). Flores, frutas, vegetais, raízes e animais são os principais elementos a que recorre Arcimboldo para pintar retratos. Ao elaborar as “cabeças compostas”, continua Barthes, Arcimboldo “toma a comparação ao pé da letra, dela faz uma identificação”; assim a comparação torna-se metáfora (*Ibidem*, p. 118). Na tela *Vertumnus*⁹⁰ (FIG. 4) – um retrato de Rodolfo II –, por exemplo, o nariz não é *como* uma pêra, e sim é uma

⁸⁹ A seguinte passagem demonstra que a mulher se qualificava como observadora: “(...) [Tio Emílio] me chamou com tanta veemência que parecia denunciar o meu jeito esquivo, de observadora passiva” (HATOUM, 1989, p. 29-30).

⁹⁰ *Vertumnus* é o deus das estações.

pêra. De modo semelhante, em *Água* (FIG. 5) e em *Ar* (FIG. 6), animais aquáticos e voadores, respectivamente, são partes do rosto humano.



FIGURA 4 - *Vertumnus*, de Giuseppe Arcimboldo
Fonte: WERNER, 1993, p. 45.

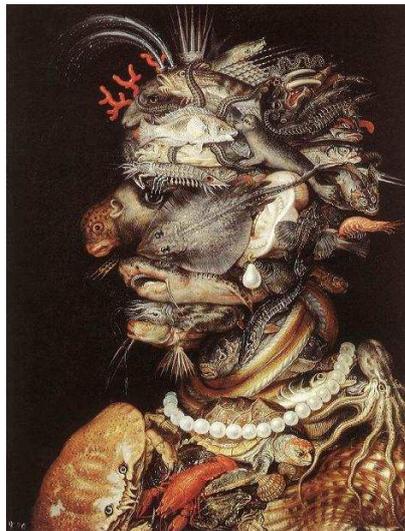


FIGURA 5 - *Água*, de Giuseppe Arcimboldo
Fonte: WERNER, 1993, p. 27.



FIGURA 6 - *Ar*, de Giuseppe Arcimboldo
Fonte: WERNER, 1993, p. 24.

Endossa a relação entre as figuras pintadas por Arcimboldo e o arbusto humano descrito pela mulher anônima do *Relato* o fato de, em uma crônica de Hatoum, o narrador referir-se a um arbusto humano e aproximá-lo explicitamente à obra de Arcimboldo. Intitulada “Margens secas da cidade”, a crônica foi publicada em 2010 na revista *Caracol*, e

em 2013 no livro *Um solitário à espreita*, uma coletânea de crônicas escritas por Hatoum.⁹¹ Enquanto no *Relato* o arbusto humano carrega animais e surge nas ruas de Manaus sem um objetivo claramente identificável pela mulher, o arbusto da crônica é um vendedor ambulante de frutas. A diferença não impede que as descrições dos dois personagens apresentem bastantes traços comuns, como demonstra o seguinte excerto da crônica:

Um homem-árvore, um ser da floresta.

Como era distante e tão próxima de nós, a floresta. Na minha memória, esse vendedor ambulante era um fauno de Manaus. Hoje eu o imagino como uma das figuras fantásticas de Arcimboldo: um caboclo equilibrando-se na rua de pedras, um pomar suspenso oscilando sobre a cabeça invisível, a voz trinando sons tremidos pelo vento que vinha do rio Negro. (...) Eu ia até a sacada do sobrado da infância, vizinho ao armazém de secos e molhados Renascença, nossos vizinhos portugueses, e avistava o arbusto humano carregado de frutas (...). (...)

A árvore móvel atravessava a cidade e creio que atravessou minha vida e o tempo, teimando em sobreviver com a cabeça vegetal e os pés de raízes aéreas, o corpo invisível, a cabeça escondida (...) (HATOUM, 2013, p. 61-2).

Como a mulher anônima do *Relato*, o narrador da crônica descreve o homem como um fauno, um arbusto humano cujo corpo é composto por vários elementos retirados da natureza. Embora a alusão direta a Arcimboldo ocorra apenas na crônica, no romance a aproximação com a pintura desse artista italiano é mais complexa, pois a mulher anônima, à medida que compõe o retrato verbal do arbusto, reflete sobre as potencialidades pictóricas daquele personagem, o que é verificado no fragmento abaixo:

Eu me deslocava, me aproximava e me distanciava dele [do arbusto humano], com o intuito de visualizar o rosto; queria descrevê-lo minuciosamente, mas descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado. Era mais propício a uma imagem pictórica. Espátulas e tintas, massas de cores trabalhadas com movimentos bruscos e incisivos podiam captar algo que transparecia entre os cachos de cabelos e uma cortina de lianas que terminava no emaranhado de cordas; no resto do corpo, quase não lhe sobrava espaço para a pele: a poeira, uma crosta de pó imundo formava uma espécie de carapaça parda, e a sua roupa, além dessa armadura de imundícias, consistia numa tira de estopa entre as pernas (HATOUM, 1989, p. 126-7).

Ao aproximar-se e distanciar-se do arbusto humano para melhor visualizá-lo, a mulher assume uma postura semelhante à do espectador de um retrato pintado por Arcimboldo. Segundo Barthes, “a pintura de Arcimboldo é *móvel*: diz ao leitor se deve aproximar-se ou afastar-se, garantindo-lhe que, com esse movimento, nada perderá do sentido e estará sempre em relação viva com a imagem” (BARTHES, 1990, p. 128-9, grifo do autor).

⁹¹ Tomo como referência a versão mais recente, de 2013. Essa versão sofreu poucas alterações em relação à primeira.

Barthes argumenta que essa opção por relativizar “o espaço do sentido” faz com que a obra do retratista seja não só divertida e audaciosa, mas também “muito ‘moderna’” (BARTHES, 1990, p. 129). Assim,

(...) ao incluir o olhar do leitor na própria estrutura da tela, Arcimboldo passa virtualmente de uma pintura newtoniana, baseada na fixidez de objetos reproduzidos, a uma arte eisensteiniana (*sic*),⁹² em que o deslocamento do observador faz parte do estatuto da obra (*Ibidem*, p. 129).

O deslocamento do observador diante de uma tela de Arcimboldo parece ser promovido sobretudo pelo fato de o artista apresentar uma mensagem cifrada, sendo “cifrar” entendido por Barthes como “esconder e, ao mesmo tempo, não esconder” (*Ibidem*, p. 124). Se a mensagem de um retrato de Arcimboldo é escondida, é “porque o olhar é desviado do sentido do conjunto pelo sentido do detalhe; inicialmente vejo apenas frutos ou animais amontoados diante dos meus olhos” (*Ibidem*, p. 124). Depois que o espectador se distancia, ele pode perceber que os frutos ou animais compõem uma figura humana, a qual seria a mensagem enfim descoberta: “é necessário um recuo, uma mudança do nível de percepção, para que eu possa receber uma outra mensagem, um aparelho hipermétrope que me permite perceber, de repente, o sentido global, o sentido ‘verdadeiro’” (*Ibidem*, p. 124).⁹³

O deslocamento da mulher anônima enquanto ela observa o arbusto humano articula-se, portanto, com a tentativa de decifrar aquele ser estranho, isto é, de formar um conjunto minimamente coerente a partir da associação de tantos detalhes. Para a mulher, o arbusto “era mais propício a uma imagem pictórica”, pois, com uma pintura, seria possível “captar algo que transparecia” entre os elementos que compõem a figura do arbusto. Todavia, o arbusto só é acessível ao leitor por meio de um retrato verbal. Mesmo consciente de que “descrever sempre falseia”, a narradora procede à descrição do arbusto, descrição essa que possui qualidades pictóricas. Assim, ao referir-se explicitamente à pintura, a narradora não deixa de chamar atenção ao caráter imagético do discurso que elabora. Ademais, o modo como é feita a descrição pictural do arbusto confere um destaque à combinação de elementos variados, o que, conforme venho demonstrando, permite uma aproximação com os retratos pintados por Arcimboldo.

⁹² Na versão francesa do artigo “Arcimboldo ou retórico e mágico” [“Arcimboldo ou rhétoriqueur et magicien”], lê-se “art einsteinien”, expressão erroneamente traduzida como “arte eisensteiniana” na versão brasileira consultada por mim. Vale destacar, portanto, que Barthes estabelece um contraponto entre Newton e Einstein, e não entre Newton e Eisenstein. Cito o trecho em francês: “(...) incluant le regard du lecteur dans la structure même de la toile, Arcimboldo passe virtuellement d’une peinture newtonienne, fondée sur la fixité des objets représentés, à un art einsteinien, selon lequel le déplacement de l’observateur fait partie du statut de l’oeuvre” (BARTHES, 1982, p. 133).

⁹³ De acordo com Barthes, os quadros de Arcimboldo promovem uma hesitação entre “a criptação e a deciptação” (BARTHES, 1990, p. 124).

Gostaria de ressaltar um último aspecto que corrobora o paralelo entre o arbusto humano descrito pela mulher anônima e os retratos pintados por Arcimboldo. Como salienta Barthes, a arte de Arcimboldo às vezes causa repulsa no espectador, por apresentar uma “mistura de coisas vivas (vegetais, animais, crianças), dispostas em desordem cerrada (antes de alcançar a inteligibilidade da figura final)” (BARTHES, 1990, p. 132). A *Água* (FIG. 5), por exemplo, é monstruosa, pois se compõe de “peixes, crustáceos, um amontoado de formas duras, descontínuas, agudas ou arqueadas” (*Ibidem*, p. 132). Tal aspecto repulsivo estava em consonância com a ideia, difundida na época de Arcimboldo, de que o monstro era algo “maravilhoso”: “Ora, a ‘maravilha’ – ou o ‘monstro’ – é essencialmente aquilo que transgride a separação dos reinos, não distingue entre animal e vegetal, animal e humano; é o *excesso*, na medida em que muda a qualidade das coisas a que Deus deu nome (...)” (*Ibidem*, p. 133, grifo do autor). Nesse contexto, a exposição dos “monstros” era comum em galerias de arte e curiosidades. De modo semelhante, o arbusto humano do *Relato*, ao aproximar o animal e o humano, causava aversão nas pessoas que o viam, mas essas pessoas também pareciam apreciar a observação daquele ser monstruoso, o qual “atraía os olhares dos transeuntes”. A própria mulher anônima demonstra ter se impressionado pelo arbusto, cujo aspecto extraordinário ela tenta descrever.

Contudo, enquanto Barthes destaca apenas a curiosidade pelos monstros no século XVI, a mulher reflete sobre a exposição dos monstros, ao abordar o modo como o arbusto humano foi perseguido, perseguição essa que incomoda. Os turistas, por exemplo, procuravam obstinadamente registrar, em suas câmeras, imagens do arbusto e, para tanto, chegaram a apresentar um comportamento ofensivo: “(...) os turistas insistiam: após um enquadramento feito de muito perto, tentando encontrar um ângulo para fixar a marcha do homem, lançavam-lhe moedas e cédulas: o preço para perpetuar a visão do estranho” (HATOUM, 1989, p. 127). Ademais, a narradora ficou amedrontada não pela presença do arbusto, e sim pela atitude agressiva da multidão que, “inflamada de ódio”, não só insultava e ria do homem, como lançava objetos em seu corpo (*Ibidem*, p. 127-8). Tudo isso é qualificado pela mulher como uma “diversão”, cujo limite desejado talvez fosse fazer com que o arbusto caísse no chão e se desmembrasse:

(...) [a multidão] parecia querê-lo vivo e em movimento com os animais, esperando que o andar se tornasse precário para que o conjunto móvel cambaleasse até o tropeço e o inevitável alvoroço da queda: os animais desmembrando-se do corpo, e o corpo sendo desmembrado pelos animais (*Ibidem*, p. 128).

Se a monstrosidade do arbusto deriva da combinação de elementos díspares, de

modo a diluir as fronteiras entre o animal e o humano, a multidão parece desejar o desmembramento do corpo do personagem, desmembramento esse que devolveria ao arbusto seu caráter humano. Assim como os turistas, a mulher comporta-se como um *voyeur*, todavia esta se diferencia daqueles porque não possui um olhar invasivo nem trata o arbusto como monstro que deveria ser desmembrado.⁹⁴

No *Relato*, há outro personagem que adquire um aspecto monstruoso: a menina Soraya Ângela, filha de Samara Délia⁹⁵ e, portanto, neta de Emilie. Mas, à diferença do que ocorre com o arbusto, o traço que confere monstruosidade à Soraya é a ausência da fala. Nascida surda-muda, a menina, durante sua breve vida,⁹⁶ não pode se comunicar verbalmente, sendo, por isso, tratada pelos “filhos ferozes” de Emilie como se fosse um monstro, com exceção de uma única ocasião, quando a menina, surpreendentemente, escreve o nome da avó: “Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro” (HATOUM, 1989, p. 14).⁹⁷ Se não pode proferir palavras, a personagem recorre ao próprio corpo para comunicar-se e faz do olhar um modo de “atrair, tatear o outro, ampliar o contado com o mundo” (*Ibidem*, p. 108). Entretanto, a linguagem do corpo de Soraya também desperta certa repulsa, uma vez que, conforme argumenta Luis Alberto Brandão, “apresenta, em si, a intensidade do incômodo de toda linguagem, na sua monstruosa dimensão de estranheza” (BRANDÃO, 2005, p. 128).

Ao contrário dos “filhos ferozes” de Emilie, a mulher anônima, quando criança, não rejeitava Soraya. Isso não significa que a mulher não se sentisse incomodada com a presença da prima, cujas expressões corporais amedrontavam: “(...) é verdade que o olhar dela, de espanto, e os gestos bruscos eram de meter medo a qualquer um. Lembro que era rejeitada pelas crianças da vizinhança e ela mesma percebia isso (...)” (HATOUM, 1989, p. 13). Além do medo, as atitudes de Soraya, as quais são interpretadas como encenações e espetáculos, despertam sentimentos como espanto, comiseração e complacência:

(...) essa encenação matinal, presenciada com espanto e comiseração por todos nós, talvez fosse uma festa para Soraya, uma maneira de ser escutada ou percebida sem ter acesso à palavra, um parêntese no seu cotidiano (o galinheiro, o quintal, os animais) para escapar aos olhares, aos sussurros de constatação: ela não fala, não ouve, o seu corpo se reduz a um turbilhão de gestos no centro de um espetáculo visto com olhos complacentes (*Ibidem*, p. 16).

⁹⁴ Fidelis argumenta que o arbusto humano representa a floresta amazônica, pois, como esta, é perscrutado por olhares em busca do exotismo. Contudo, uma vez que o arbusto simplesmente atravessa a cidade e não cede às provocações dos turistas, ele frustra a expectativa dos que procuram o exótico (FIDELIS, 1998, p. 121).

⁹⁵ Samara engravidou quando ainda era adolescente e nunca revelou a identidade do pai de Soraya.

⁹⁶ Soraya falece ainda criança. Ela foi vítima de um atropelamento, conforme discutirei a seguir.

⁹⁷ Essa passagem do *Relato* será retomada na próxima seção do presente capítulo.

No excerto acima, a encenação e o espetáculo referem-se ao modo como Soraya se comportava com os bichos de estimação de Emilie. Nesses momentos, Soraya procurava, segundo a mulher anônima, escapar aos olhares. Mas tal tentativa é falha, posto que todos observavam a menina. Já em outros momentos, Soraya apresenta-se deliberadamente aos olhos de seus espectadores, como ocorre quando ela, depois de passear por Manaus com Hakim, encena o que viu pela cidade, dando destaque às pessoas que, como ela, possuíam algo de esdrúxulo:

(...) nada parecia escapar às suas andanças [de Soraya], como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo. Pouco a pouco nos acostumamos à sua versão do que se passava nas ruas da cidade; com gestos espalhafatosos, Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas (...) (HATOUM, 1989, p. 18).

Demonstra-se, assim, o quanto Soraya é alvo de constante observação, observação essa que, no trecho supracitado, dá-se, ambigualmente, “entre o riso e a perplexidade” (*Ibidem*, p. 18). De acordo com Hakim, a menina era tão consciente de que atraía olhares, que chegava a imobilizar-se para ser contemplada:

Soraya Ângela percebia isso; percebia que era uma presença indesejável, e esta era sua arma, seu triunfo. Pouco a pouco ela foi ocupando o espaço da casa, atraindo os olhares, não pelo movimento e sim pelo imobilismo do corpo: plantava-se diante de um objeto (a estátua da fonte, o relógio da sala) e esquecia tudo, todos, esquecida talvez de si mesma. O curioso é que ninguém conseguia ficar indiferente a isso. Às vezes, tinha a impressão de que ela se fixava em algo para que fosse observada com insistência. Em algumas pessoas ela despertava rancor; em outras, impaciência. Em mim, um certo fascínio e uma curiosidade desmesurada em querer filtrar os traços do seu rosto que me levassem a identificar seu pai (*Ibidem*, p. 113-4).

Se a surdez e o mutismo já faziam com que Soraya se identificasse com uma estátua (BRANDÃO, 2005, p. 126), a imobilidade do corpo torna essa identificação ainda mais acentuada. Não é, pois, gratuito o fato de a menina plantar-se diante da estátua da fonte, cuja quietude é repetida:⁹⁸

De longe, eu a observava algumas vezes, sozinha no meio do pátio. Esquecida de tudo, deitada sobre o solo de ardósia, ela mirava detidamente um dos anjos de pedra. Seu olhar detinha-se numa das mãos abertas de um corpo talhado com esmero, ligeiramente inclinado para frente, equilibrado na ponta de um pé. Das quatro estátuas idênticas ela elegera uma só, e o seu fascínio concentrava-se ali, na extremidade do corpo tingido de açafrão, nos dedos separados de uma mão espalmada entre a cabeça da criança e a da escultura. Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar

⁹⁸ Vale mencionar que Soraya também se identifica com a tartaruga Sálua, animal esse caracterizado pela mulher anônima como uma “pedra marrom e abaulada” e uma “escultura estranha” (HATOUM, 1989, p. 24).

hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua. Toda uma manhã se esvaía nesse tênue contato: o encontro do olhar com a mão. Eu presenciava os dois corpos sem poder alcançá-los, pois de algum lugar do pátio a mãe os vigiava, atenta, até o momento da separação. Os olhos se afastavam da mão, e a criança, suspensa, presa aos braços da mãe, não esperneava nem resistia ao movimento inesperado que a sequestrava do diálogo surdo (HATOUM, 1989, p. 108-9).

Soraya torna-se tão quieta, que é como se Hakim contemplasse, à distância, duas estátuas: uma de pedra; outra humana. A primeira possui a forma de um anjo; a segunda tem um nome de anjo – Ângela⁹⁹ –, nome esse que talvez seja aquele que a menina parece procurar “no anonimato da matéria esculpida”. Assim, além do imobilismo do corpo, elas compartilham um mesmo aspecto angelical. Devido à expressiva identificação entre os dois corpos, não é de se estranhar que ambos se imiscuem no discurso de Hakim e sejam vistos pelo narrador como “inseparáveis” (*Ibidem*, p. 109). Conforme se verifica no excerto acima, é tênue o limite entre a éfrase da escultura de pedra e a descrição pictural da menina. O narrador compõe o retrato escultórico de Soraya à medida que apresenta o anjo de pedra. Dessa forma, o “diálogo surdo” estabelecido entre as duas estátuas ecoa no modo como ambas são verbalmente relacionadas por Hakim.

A ideia de que Soraya é tratada como se fosse um objeto artístico é corroborada pelo fato de Hakim observar de longe a sobrinha junto à estátua. O narrador afirma que “presenciava os dois corpos sem poder alcançá-los”, pois a irmã Samara estava sempre à estreita, para impedir que alguém tocasse na filha. Inalcançável e intocável, Soraya poderia, pois, ser apenas contemplada, como uma peça de museu. Certa vez, quando se aproximou da sobrinha ainda bem pequena, Hakim foi interditado por Samara: “Lembro que nos dois primeiros anos ninguém, salvo Emilie, podia tocá-la. E uma vez, ao tentar aproximar-me dela, um grito repentino, quase um descuido, imobilizou-me” (*Ibidem*, p. 108). Somente na ausência da irmã Hakim conseguia alcançar e tocar Soraya, conforme conta a mulher anônima:

Dos três tios [Hakim] era o único que costumava fazer macaquices com a gente, passear de mãos dadas com Soraya, sempre às escondidas, porque receava que tia Samara descobrisse e lhe jogasse na cara a mesma frase repetida desde que a filha nascera: “Nenhum de vocês é digno de tocar na minha filha” (*Ibidem*, p. 17-8).

Durante seu primeiro ano de vida, Soraya era tão protegida que não saía do quarto

⁹⁹ “Ângelo”, em latim, é o “anjo”; e, em grego, o “mensageiro” (GUÉRIOS, 1981, p. 55).

da mãe.¹⁰⁰ Aos poucos, Samara permite que os outros vejam a filha; contudo, continua desejando que a pequena permanecesse intocável. Nesse sentido, a semelhança entre Soraya e as obras de arte ocorre não só porque a personagem identifica-se com uma estátua, mas também porque a menina possui a dimensão aurática que, segundo Walter Benjamin, caracterizaria as obras de arte tradicionais. Mesmo quando fotografada por Hakim, a imagem de Soraya preserva uma aura, como se verifica na seguinte passagem: “Passava manhãs a observar o movimento no pátio, e inclusive fotografei Soraya Ângela, *uma só vez, de longe*” (HATOUM, 1989, p. 109, grifo meu). O aspecto unívoco e longínquo dessa fotografia torna-a um objeto aurático, lembrando que aura, na definição de Walter Benjamin, é “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 101). Depois que Soraya falece tragicamente, o retrato – “a única imagem que restou dela” (HATOUM, 1989, p. 116) – será continuamente fitado por Samara, quem confessa: “Acordo de manhã ansiosa para contemplar a fotografia dela [de Soraya], como quem apressa os passos para colher uma rosa” (*Ibidem*, p. 20).

De certo modo, o retrato anuncia a morte de Soraya, tal como a morte de Emir foi anunciada pela fotografia, conforme discuti no primeiro capítulo. Mas há uma diferença entre os dois casos, pois somente na foto de Soraya o prenúncio da morte associa-se à caracterização do corpo como se fosse um objeto de arte. Personagem-escultura digna de contemplação, Soraya corrobora a hipótese, defendida por Jeudy e já apresentada por mim, segundo a qual o corpo vivo em repouso guarda semelhanças com o corpo morto: “O corpo em repouso finge-se inanimado, simula a morte, tornando-se escultura (...)” (JEUDY, 2002, p. 60). O retrato feito por Hakim registra justamente Soraya imóvel junto ao seu duplo, o anjo de pedra: “Então, aproximei-me de uma mesa onde havia um caderno aberto, um calendário, e a *fotografia em que Soraya Ângela posava (ou repousava) ao lado da estátua*” (HATOUM, 1989, p. 116, grifo meu), conta Hakim. Portanto, ao captar Soraya em repouso, a foto explicita o fato de o imobilismo ser um aspecto tão característico do corpo da menina, que faz esse corpo identificar-se com uma escultura e, assim, arrastar “um pouco de morte” (*Ibidem*, p. 110).¹⁰¹

¹⁰⁰ “Demorou quase um ano para que os irmãos aceitassem a companhia velada de ambas [de Samara e Soraya], e às vezes esquecíamos por completo a existência dos dois seres alheios ao nosso convívio” (HATOUM, 1989, p. 106), informa Hakim.

¹⁰¹ Essa expressão é empregada por Hakim para se referir à sobrinha adormecida.

Em breve, a morte chegará de forma trágica e atroz.¹⁰² Vítima de um acidente, Soraya falece, atingindo então a imobilidade definitiva:

Corri até o terraço, vi o clarão no meio da rua, e no centro dele Emilie ajoelhada diante do corpo envolvido por um lençol. Não havia mais nada a fazer: o corpo sequer agonizava, e diante de um corpo sem vida não há de que se lamentar (HATOUM, 1989, p. 112).

A cena da morte de Soraya será descrita, de modo mais detalhado, pela mulher anônima, cujas palavras compõem um retrato mortuário de Soraya. A descrição pictural é realizada em duas etapas: a princípio, há uma apresentação panorâmica da cena formada pelo corpo de Soraya e por aquilo que o rodeava; em seguida, o enfoque recai sobre o corpo ensanguentado da menina:

(...) só havia enxergado Emilie debruçada sobre um volume coberto por um lençol manchado de vermelho. Havia também peixes e legumes e frutas espalhadas sobre as pedras cinzentas, e os soldados ameaçavam com cassetetes a meninada que tentava fisgar as compras da cesta de Emilie, espalhadas no chão, bem junto ao corpo da prima; alguns curumins saltavam por cima da mancha de sangue, querendo chamar a atenção dos homens armados, vestidos de brim ou cáqui, uma tonalidade da cor da pele das crianças.

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 (*Ibidem*, p. 21).

É possível notar o percurso trilhado pelo olhar até deter-se no lençol que envolve, como um casulo, Soraya. Antes de se fixar no corpo da prima, a mulher destaca cores – o cinza, o cáqui – que contrastam com o vermelho intenso que se alastrava pelo lençol.¹⁰³ Ademais, os curumins em movimento opõem-se à imobilidade do corpo de Soraya, cuja morte parece contagiar os peixes, os legumes e as frutas espalhados no chão, os quais também logo perecerão. A mulher anônima compõe, pois, uma descrição pictural em que cada detalhe associa-se ao falecimento de Soraya, falecimento esse registrado sob a forma de imagem tanto no discurso verbal quanto na própria memória da mulher:

¹⁰² Esses adjetivos são empregados, respectivamente, por Hakim e pela mulher nas passagens: “Mas esse ato caridoso, festejado com as pompas de quem comemora o dia de uma Santa Padroeira, começou a ofuscar-se desde a morte trágica de Soraya Ângela” (HATOUM, 1989, p. 102); “Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz” (*Ibidem*, p. 14).

¹⁰³ O lençol que envolve Soraya mancha-se de sangue, assim como o “santo sudário” supostamente guarda as manchas do rosto de Cristo. Em ambos os casos, a mancha, por conservar a marca de um corpo, pode ser entendida como um traço indicial de natureza semelhante ao negativo fotográfico, no qual se inscreve um traço no referente. Conforme defende Dubois, o sudário é “o protótipo quase mítico da fotografia”, por ter se tornado “a marca *negativa* do corpo de Cristo que nele foi deposto” (DUBOIS, 1998, p. 224; 227, grifo do autor).

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 [ao irmão]; na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória (HATOUM, 1989, p. 21-2).

A imagem do corpo morto de Soraya é tão dolorosa, que perturba constantemente a mulher anônima. De acordo com a pesquisadora Vera Maquêa, o destaque conferido à luz e à cor (ao vermelho, mais especificamente) conotaria o desespero sentido tanto pela mulher anônima quanto por Emilie:

Ao ser lembrada pela narradora, a cena vem ainda mais colorida. O destino cruzado da menina, da avó e da narradora, amarrado nesse feixe de luz (...). O texto é tomado de luz, a iluminação do texto se volta para o vermelho que invade a cena e a reveste de maior dramaticidade ainda, empenhada pela luz intensa do sol. Todos pareciam negros, sob o sol, mas a narradora traz essa cena após longos anos do fato ocorrido, denunciando assim, ela própria, que as tintas de sua descrição incidem fortes sobre o tempo que passou (MAQUÊA, 2007, p. 121).

Dada a representatividade do vermelho na cena da morte de Soraya, é possível interpretar uma descrição pictural realizada por Hakim como outro indício¹⁰⁴ de que a menina viria a sucumbir em breve:

Foi a última visão de Soraya Ângela, viva. Vestia de branco e as tranças feitas por Emilie escorriam sobre as costas, presas por um laço vermelho. Reparei também no escaravelho de madrepérola, enganchado na gola de sua blusa de organdi (HATOUM, 1989, p. 111).

Nessa “última visão de Soraya, viva”, Hakim nota que a menina usa uma roupa branca. O vermelho, aqui, restringe-se ao laço de cabelo, de modo que a brancura do vestuário mantém-se incólume. Soraya estava assim arrumada para fazer o primeiro e último passeio com Samara, quem portava uma sombrinha, não por acaso, vermelha. À medida que mãe e filha caminham, Hakim comenta que o “invólucro vermelho” usado para proteger as duas do sol acabou deixando-as “acéfalas” (*Ibidem*, p. 111). Portanto, a descrição de Hakim sugere uma associação entre a cor vermelha e o aspecto acéfalo, associação essa que se torna fatal – e não metafórica – quando ocorre o acidente que vitimou Soraya, esfacelando-lhe a cabeça.¹⁰⁵

Além da éfrase, a descrição pictural é, conforme procurei demonstrar, um profícuo mecanismo para se estabelecer um diálogo entre literatura e artes visuais, bem como para preservar a Visibilidade. Ao descreverem paisagens e personagens, os narradores do

¹⁰⁴ Conforme defendi anteriormente, a fotografia que registra Soraya junto à estátua pode ser entendida como um anúncio da morte da menina.

¹⁰⁵ O adjetivo “esfacelado” é empregado por Samara para caracterizar como ficou a cabeça de Soraya depois do acidente: “Acho que [os filhos ferozes de Emilie] pressentiam a morte de Sorainha porque logo depois do acidente a cabecinha esfacelada estava coberta de flores de tecido” (HATOUM, 1989, p. 14).

Relato compõem verdadeiras imagens de palavras, imagens essas que são reconstruídas mentalmente pelo leitor. Observadores atentos, os narradores recortam o mundo, cujas potencialidades pictóricas são exploradas por meio de um discurso descritivo que traz à tona elementos caros às artes visuais, tais como o jogo de luz, os efeitos de enquadramento e a (in)definição dos contornos. Dessa maneira, o trabalho do escritor é aproximado ao do pintor, do fotógrafo e do escultor. Vale lembrar que o verbo grego *graphein* se refere tanto a escrever quanto a esculpir/desenhar, o que sugere a similaridade entre os gestos do artista da palavra e do artista da imagem. Tal similaridade remonta às próprias origens da escrita, conforme demonstro, a partir do *Relato*, na seção seguinte.

2.2.3 Imagem-palavra

Embora seja integralmente redigido em português, *Relato de um certo Oriente* não deixa de abordar a diferença entre sistemas de escrita. O personagem Hakim, por exemplo, apresenta seu contato afetoso com a língua dos pais: o árabe, que lhe é ensinado pela mãe. Hakim, já habituado a conviver com dois idiomas, um em casa e outro na rua (HATOUM, 1989, p. 52), interessa-se em aprender árabe depois que viu Emilie escrever “uma caligrafia dançante, enigmática como os hieróglifos” (*Ibidem*, p. 48). Além da sonoridade, o alfabeto estrangeiro exerce “um fascínio, uma curiosidade desmesurada” (*Ibidem*, p. 49) no personagem, que percebe a acentuada visualidade das letras árabes, as quais constituem, para ele, um verdadeiro desenho: “(...) desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia (...)” (*Ibidem*, p. 50). Escrever torna-se, portanto, sinônimo de desenhar, como é corroborado pela passagem em que Hakim também destaca seu empenho durante as lições ministradas por Emilie, lições essas que acabam por aproximar, ainda mais, mãe e filho:

Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda, desenhando inúmeras vezes cada letra, preenchendo folhas e folhas de papel almaço pautado. (...) Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras (...) (*Ibidem*, p. 51-2).

Em tal passagem, Hakim salienta como o corpo participa da escrita manuscrita, que, de acordo com Roland Barthes, é uma ““escrificação (...), gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas” (BARTHES, 2004, p. 174-5). Sendo, portanto, um gesto manual, a escrita guardaria estreitos laços com a prática de artistas plásticos, o que é atestado pelo fato de Hakim assemelhar o escrever ao esculpir: a mão do personagem teve que ser domada para sulcar, com o lápis-cinzel, o papel-mármore, fazendo surgirem, neste, letras-imagens tão curvilíneas quanto os caracóis, as goivas e as cimitarras.

O alfabeto árabe, conforme se depreende a partir dos comentários de Hakim, apresenta um caráter visual que, por sua vez, sugere uma estreita articulação entre escrita e imagem, ler e ver. Essa articulação, bastante notável também nos ideogramas chineses, normalmente é negligenciada no Ocidente, cujo alfabeto desenvolveu-se em direção à abstração, levando muitos linguistas e arqueólogos a ignorar a importância da imagem para a invenção da escrita e a argumentar que a escrita surgiu com o objetivo prático de representar a fala. Nos artigos “A imagem enformada pela escrita” e “Da imagem à escrita”, tal teoria é contestada, de modo pertinente, por Anne-Marie Christin, para quem a escrita “nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela [a imagem]” (CHRISTIN, 2006, p. 64). Assim, Christin considera os papéis desempenhados tanto pela língua verbal quanto pela imagem no contexto de criação da escrita. A pesquisadora esclarece que não houve uma simples fusão de dois *media* cujos funcionamentos se opõem – enquanto o suporte da imagem é visual e gráfico, o da língua é oral e sonoro (CHRISTIN, 2004, p. 279). Pelo contrário, a escrita seria decorrente de uma transgressão desses *media*: “A escrita não depende de um processo que se poderia julgar natural, de evolução ou de mutação: ela nasce de uma revolução, de uma des-ordem, da subversão das normas tradicionais da comunicação social” (*Ibidem*, p. 280).

Ainda de acordo com Christin, a primeira etapa decisiva para a constituição da escrita foi o desenvolvimento do “*pensamento da tela*”, pelo qual os homens tomaram consciência do suporte (*Ibidem*, p. 283, grifo da autora). As superfícies, como as paredes de cavernas, passaram então a ser analisadas e entendidas como lugar de criação, ganhando, em seguida, grafismos. Esses grafismos possuem uma origem compósita, pois se encontram juntos de “representações figurativas, mas também [de] formas simbólicas, ou ainda [de] traços de valor abstrato e rítmico” (*Ibidem*, p. 285). Se, por um lado, há uma heterogeneidade temática e gráfica, por outro, os elementos se contaminam, posto que dividem um mesmo suporte. Nesse sentido, a noção de intervalo passa a ser determinante:

Na medida em que os intervalos de uma imagem são também figuras, mas figuras implicadas em uma apreciação do espaço – a ser contemplado ou percorrido – estranha ao código narrativo ou a qualquer ficção linguageira, o olhar do espectador, passando de uma figura a outra, interroga-se sobre suas relações e, tentando adivinhar o alcance da associação delas, acaba por dominá-las (CHRISTIN, 2004, p. 285).

O intervalo representa, pois, uma abertura da imagem à escrita (*Ibidem*, p. 285). Em relação a esse aspecto, é bastante esclarecedor o artigo de Barthes “Variações sobre a escrita”, no qual o teórico francês, após caracterizar a escrita como um sistema de ausências e presenças, chega à seguinte conclusão: “a escrita precisa do descontínuo, o descontínuo é de algum modo a condição orgânica de seu aparecimento” (BARTHES, 2004, p. 213). Para melhor compreender que a escrita provém da imagem, é necessário ainda ressaltar o fato de que o intervalo, sendo um espaço em branco dotado de significado e formador da descontinuidade, não apenas salienta a importância do suporte, como também solicita uma leitura dos signos traçados nesse suporte. Segundo Christin, a princípio ler equivalia a adivinhar o sentido das mensagens enviadas por Deus, as quais, uma vez desenvolvidos o pensamento da tela e a consciência gráfica, eram identificadas no céu estrelado (CHRISTIN, 2004, p. 290).¹⁰⁶

Em *Relato de um certo Oriente*, Hakim refere-se à prática de adivinhar o destino nos traços e desenhos deixados na xícara pela borra de café. Essa prática, apesar de não estar propriamente relacionada com a invenção da escrita, aproxima-se, no meu entender, do ritual arcaico de depreender o sentido de uma mensagem divina cifrada no céu. Hakim lembra-se que Emilie “pedia para que todos emborcassem a xícara na bandeja, e depois examinava o fundo de porcelana para decifrar no emaranhado de linhas negras do líquido ressequido o destino de cada um” (HATOUM, 1989, p. 31). Acredito que, no trecho citado, “decifrar” e “emaranhado de linhas negras” aludem respectivamente às duas últimas noções que, segundo Christin, foram fundamentais para o nascimento da escrita: “a da *leitura* – a função social do adivinho era decifrar textos e não mais contemplar enigmas – e a de um *sistema de signos* que transformava esses enigmas em textos” (CHRISTIN, 2004, p. 291, grifo da autora). A partir de então, foi possível transpor o sistema da língua para o novo sistema gráfico, o que implicou que a comunicação entre os homens assemelhasse-se àquela estabelecida com Deus.

Christin ressalta que, na China, o casco de tartaruga, inicialmente suporte de

¹⁰⁶ Vale mencionar que Emilie costumava contemplar o céu, como se pudesse encontrar nele alguma mensagem cifrada: “Ela [Emilie] interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico” (HATOUM, 1989, p. 35).

mensagens divinas, tornou-se modelo para o estilo do grafismo da escrita (CHRISTIN, 2004, p. 291). O casco de tartaruga era entendido como reflexo do céu, mas se diferenciava desse suporte por possuir a dimensão de um objeto e por ser consultado por meio de um sacrifício. No ritual sacrificial, o fogo era utilizado para obter signos-traços no casco, os quais falavam do “além”, ou seja, representavam a escrita divina, e serviram de base para o nascimento dos ideogramas chineses:

A filiação dos signos da escrita com relação aos da adivinhação não deixa dúvida: o surgimento da escrita ideográfica na China é bem próximo ao surgimento dos signos da adivinhação, e são gravados de forma a se assemelhar a eles (CHRISTIN, 2006, p. 70).

Há, novamente, uma consonância entre as reflexões de Christin e Barthes acerca da escrita. À semelhança da pesquisadora, Barthes explicita o aspecto visual, gestual e gráfico da escrita, definida pelo teórico francês como uma “*gretadura*”, posto que “trata-se de dividir, sulcar, descontinuar uma matéria plana, seja ela folha, pele, argila, muro” (BARTHES, 2004, p. 213, grifo do autor). Ademais, para sustentar seu ponto de vista, Barthes também recorre à invenção dos ideogramas na China antiga, contexto em que se liam, “para fins divinatórios, as gretas formadas pelo fogo em carapaças de tartarugas” (*Ibidem*, p. 213).

Esse ritual milenar que envolvia o casco de tartaruga é referido, no *Relato*, na cena que a pequena Soraya Ângela escreve o nome da avó Emilie no casco da tartaruga Sálua.¹⁰⁷

(...) na véspera daquele natal, Anastácia Socorro entrou correndo na copa, gritando “a menina já é letrada” e quase todos acorreram ao quintal (...). Emilie chegou depois, e todos se afastaram para que ela visse Soraya Ângela sentada entre os tajás brancos e com um giz vermelho à mão esquerda rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome tão familiar (HATOUM, 1989, p. 13-4).

Além da escolha do suporte, o qual remete diretamente ao contexto de criação da escrita chinesa, o significado do nome Soraya Ângela é outra evidência de que o ato da personagem se aproxima do ritual divino realizado há milênios: “Soraia”, em árabe, é a “estrela da manhã”; “Ângelo”, como já afirmei, é, em latim, o “anjo” e, em grego, o “mensageiro” (GUÉRIOS, 1981, p. 202; 55). Nesse sentido, a menina é o anjo, a estrela a quem cabe anunciar, pelo casco da tartaruga, uma mensagem divina. Tal mensagem, por ser cifrada no nome sagrado de Emilie, reveste de afeto o gesto de escrita empreendido por Soraya, um gesto que, assim como o praticado por Hakim durante as lições de árabe, lembra

¹⁰⁷ Além de Soraya, Emilie também se identifica com a tartaruga Sálua: “Sálua é meu espelho vivo” (HATOUM, 1989, p. 152), afirma a matriarca.

que “a escrita manuscrita continua sendo miticamente depositária dos valores humanos afetivos; ela soma desejo à comunicação, porque é o próprio corpo” (BARTHES, 2004, p. 222).

A mensagem parece atestar aos personagens o papel fundamental exercido pela matriarca naquele núcleo familiar. Já para o leitor, a mensagem, referida logo no início do romance, transforma-se em prenúncio de que Emilie será o eixo estruturador da narrativa, o centro para o qual se voltam todas as memórias. Ao final do romance, o leitor pode reinterpretar o fato de Soraya ter escrito, com um giz vermelho, o nome da avó no casco da tartaruga. Isso porque Hindié Conceição conta que, no dia em que Emilie faleceu, Sálua foi encontrada suja de sangue: “Era o único bicho que parecia estar vivo, tinha a carapaça manchada de pintas encarnadas (...)” (HATOUM, 1989, p. 138). Assim, o destino da matriarca parece ter sido grafado no casco de Sálua. O próprio nome da tartaruga carrega sentidos que apontam para uma aceitação desse destino, uma vez que “Sálua”, em árabe, denota “resignação” e “consolação” (GUÉRIOS, 1981, p. 194). Ademais, como “Sálua” também significa “esquecimento” (*Ibidem*, 194), sugere-se que a memória não se desvincula do esquecimento. Lembrar de Emilie implicará, pois, esquecer alguns aspectos relacionados à matriarca.

Ainda em relação a Soraya e ao simbolismo de seu ato de escrever no casco da tartaruga, é preciso ressaltar que a personagem nasceu surda-muda. Portanto, a escrita de Soraya não reproduz o som da palavra Emilie, e sim deriva de um gesto gráfico e visual, o que está em consonância com a ideia de que a escrita nasceu da imagem. Defender que a escrita não é, desde a sua invenção, mero registro da língua significa defender que a escrita surge com uma função não comunicativa. Essa dupla defesa é realizada por Barthes:

Não, não é assim tão óbvio que a escrita sirva para comunicar;¹⁰⁸ é por um abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, comunicação e registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito (BARTHES, 2004, p. 182).

Guiados por uma postura que Barthes denomina “ilusão alfabética” ou “alfabetocentrismo” (*Ibidem*, p. 193; 201), muitos cientistas classificam as escritas segundo as três articulações da linguagem (frase, palavra e som). Tal classificação sugere que houve uma evolução que partiu do pictograma (escrita de frase), passou pelo ideograma (escrita de palavras) e chegou ao alfabeto grego (escrita de sons) (*Ibidem*, p. 180). De acordo com

¹⁰⁸ Vale salientar que Barthes utiliza o termo “comunicar” para se referir ao ato de produzir e receber textos cujo *sentido* seja único, estável, verdadeiro e definitivo (BARTHES, 2004, p. 261). Dessa maneira, ao criticar a concepção de que a escrita serve à comunicação, Barthes se opõe a toda uma tradição filosófica que prezava pela razão e que acabava por restringir as possibilidades interpretativas.

Barthes, uma classificação nesses termos é perigosa:

(...) pois, por um lado, abona a ideia de que, assim como houve – dizem – progresso do pictograma ao alfabeto grego (o nosso), um único movimento, o da Razão, organizou a história da humanidade, o desenvolvimento do espírito analítico e o nascimento de nosso alfabeto; por outro lado, ao reduzir as unidades da linguagem (falada) a certos tipos de mônadas “opacas”, cujas inúmeras vibrações simbólicas somos obrigados a ignorar em favor apenas de sua natureza distintiva e comunicante, o que se reforça é o mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa (...) (BARTHES, 2004, p. 181)

Na base da minha análise das alusões à origem icônica da escrita presentes no *Relato*, está a concepção de que a escrita nem sempre se guia por um movimento racional ou se presta a fins informativos. A seguinte passagem do romance ratifica essa perspectiva:

Soraya, que parecia uma sonâmbula assustada, começou a abstrair; desenhava formas estranhas, geralmente sinuosas, na superfície de pano que cobria a mesa da sala; reproduzia formas idênticas nas paredes, nos mosaicos rugosos que circundavam a fonte, e na carapaça de Sálua onde o nome de Emilie ainda não se apagara (HATOUM, 1989, p. 15-6).

Enquanto o nome de Emilie pôde ser lido, as formas estranhas e sinuosas são visíveis mas não inteligíveis – o adjetivo “sinuoso” é entendido tanto na acepção denotativa de “ondulante, curvilíneo”¹⁰⁹ quanto na acepção conotativa de “pouco claro”. Na esteira de Barthes, entendo que esses signos explicitam a soberania do significante, cujo aspecto visual passar a ser ressaltado, e a possibilidade de uma escrita ser ilegível (ser, acrescento, “apenas” visível):

Pode-se até dizer que, a partir do momento em que o significante (...) se desliga de qualquer significado e abandona vigorosamente o alibi referencial, aparece o texto (no sentido atual da palavra). Pois, para compreender o que é texto, basta – mas isso é necessário – *enxergar* a ruptura vertiginosa que permite que o significante se constitua, se organize e se expanda sem ser sustentado por nenhum significado. Essas escritas ilegíveis dizem-nos (apenas) que há signos, mas não sentido¹¹⁰ (BARTHES, 2004, p. 206, grifo do autor).

Ademais, para ratificar a dimensão ritualística e não prática que desde sempre caracterizou a escrita, Barthes argumenta que esta não raramente é criptográfica, ou seja, serve antes para esconder do que para revelar: “A criptografia seria a verdadeira vocação da

¹⁰⁹ O adjetivo “sinuoso” poderia ser corretamente empregado para caracterizar o alfabeto árabe.

¹¹⁰ Reitero que o termo “sentido” é associado por Barthes aos ideais de unicidade, estabilidade, verdade e definição. Esses ideais vão de encontro à teoria do texto preconizada pelo pensador francês, a qual “afasta-se do texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, na trama dos códigos, das fórmulas, dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz, tal como uma aranha que se dissolvesse em sua teia” (BARTHES, 2004, p. 276-277). O sujeito mencionado por Barthes, em vez de atribuir um só sentido ao texto, estaria envolvido em um infinito trabalho de significância (*Ibidem*, 278).

escrita. A ilegibilidade, em vez de ser um estado malogrado, monstruoso, do sistema escritural, seria, ao contrário, sua verdade (...)” (BARTHES, 2004, p. 190). A associação entre ilegibilidade e monstruosidade também é referida, no *Relato*, por meio da construção da personagem Soraya, menina que, segundo Brandão, “é uma espécie de livro sem palavras, ou no qual todas as palavras são radicalmente ilegíveis” (BRANDÃO, 2005, p. 126).

Conforme discuti anteriormente, Soraya é vista como um monstro, pelo fato de ser surda-muda e só comunicar-se, de modo espalhafatoso, por meio de gestos e de expressões faciais. A personagem deixa de ser considerada monstruosa apenas por um momento, a saber, quando escreve o nome de Emile: “Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro” (HATOUM, 1989, p. 14). Como destaca o pesquisador Denis Leandro Francisco, “um acontecimento inexplicável envolvendo a linguagem devolve à criança seu caráter humano” (FRANCISCO, 2007, p. 46). Entretanto, trata-se de um episódio isolado, e a menina logo se dedicará a grafar apenas formas estranhas e sinuosas nas mais diversas superfícies, formas essas que, como os espetáculos por ela encenados, só poderão ser contemplados “com esforço e comiseração” (HATOUM, 1989, p. 16). A personagem exerce, assim, o papel de contradizer o pressuposto de que uma plenitude comunicativa subjaz à linguagem, seja esta corporal, escrita ou mesmo oral.

Gostaria de citar, por fim, o episódio de *Relato de um certo Oriente* em que a valorização da iconicidade da escrita é ainda mais evidente. Trata-se da cena em que Dorner transcreve em uma folha branca um dístico alemão há pouco declamado pela mulher anônima, quem cultivava “o prazer em recitar palavras e sons que desconhecia” (*Ibidem*, p. 129):

Do amontoado de cadernos e livros [Dorner] retirou uma folha branca e um lápis Faber. Com um olhar enviesado vi a sua caligrafia nascer quase no centro da folha branca e, ondulando, declinar para a extremidade do papel. Ele transcrevia os versos [em alemão] que eu recitara há pouco. Depois, passou a rabiscar palavras esparsas, em português, e pareceu-me um tanto aleatória a posição dessas palavras na superfície branca: um céu diminuto pontilhado de astros cinzentos, formando uma espessa teia de palavras que às vezes desaparecia, pois o grafite de ponta finíssima desenhava letras invisíveis, sulcos sem cor, linhas d’água. E, de repente, a inclinação do grafite ou o atrito deste com o papel fazia ressurgir volutas pardacentas ou escuras, criando paisagens bruscas e inesperadas do invisível ao legível. 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: reordenação de palavras, inversão e alteração de frases ou pedaços de frases, até o momento em que a mão estancou no ar e o lápis foi repousado sobre o mármore (*Ibidem*, p. 131-2).

A escrita de Dorner, na passagem acima, guarda algumas semelhanças com a proposta de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Segundo Márcia Arbex, esse poema restitui “a plenitude ativa da escrita, reintegrando sua parte visual e espacial” (ARBEX, 2006, p. 19), posto que confere um valor significativo ao espaço em branco, propõe uma leitura simultânea sobre duas páginas e explora a plasticidade das letras (*Ibidem*, p. 26-7). De fato, em vez de simplesmente transcrever o dístico alemão proferido pela mulher anônima, Dorner opta por uma caligrafia ondulante – dançante e sinuosa, como o alfabeto árabe e os traços de Soraya – que nasce no centro da folha e vai até a extremidade, de modo a explicitar a plasticidade das letras e romper com a configuração tradicional dos versos. A dimensão visual da escrita é ainda intensificada depois que o personagem acrescenta palavras em português, as quais, além de serem visualmente distintas das alemãs,¹¹¹ foram dispostas de maneira esparsa e aleatória. A superfície da folha, cujo espaço em branco foi explorado, é, então, comparada a um céu pontilhado de astros-palavras, o que, por sua vez, nos remete ao ato simbólico de ler o céu: “*O céu se escreve*; ou ainda: passando por cima da linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus” (BARTHES, 2004, p. 218, grifo do autor), afirma Barthes, a partir de Mallarmé.¹¹²

A leitura do “céu” composto por Dorner, contudo, deve se pautar não no significado verbal, e sim na visualidade de uma “teia de palavras” que é descontínua, ou seja, “oscila entre o compacto e o espaçado, a soldadura e a ruptura” (*Ibidem*, p. 214). Afinal, o grafite tanto “desenhava letras invisíveis, sulcos sem cor, linhas d’água” quanto “fazia ressurgir volutas pardacentas ou escuras”. O brusco e inesperado movimento que vai do “invisível ao legível” também se dá devido ao fato de as frases, além de invertidas e alteradas, estarem em pedaços, impossibilitando o acesso ao suposto sentido originalmente presente nelas. Ademais, como a mulher anônima não domina o alemão, as palavras grafadas nesse idioma são para ela pura imagem. A personagem chega a tentar proceder a uma leitura linear e sonora da “figura caótica” elaborada por Dorner, mas logo percebe que seu esforço era inútil:

Ele [Dorner] 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. Enquanto lia, tentando captar o percurso pelo qual ele havia encontrado a versão definitiva, acendeu um

¹¹¹ Em relação à importância da visualidade das palavras, vale citar a seguinte afirmação de Michel Butor: “A ortografia é, em francês, algo de quase sagrado; desconfia-se muito dos escritores que a perturbam, pois a compreensão é retardada pela menor modificação do aspecto visual da palavra” (BUTOR, 1974, p. 234). Apesar de Butor se referir especificamente ao francês, é possível inferir que a visualidade das palavras é determinante na leitura de textos escritos em qualquer idioma.

¹¹² A intertextualidade que Barthes estabelece com Mallarmé foi identificada por Arbex (ARBEX, 2006, p. 26).

cigarro e pôs-se a mirar a gruta iluminada.¹¹³ 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. Também não me sairia da cabeça a configuração gráfica concentrada no meio do retângulo. A imagem que eu havia fixado era a de um cometa atravessando diagonalmente o espaço branco (HATOUM, 1989, p. 132).

Se os dois versos em alemão são a princípio “uma diversão de sons” para a mulher anônima, essa dimensão puramente sonora será doravante associada à versão visual dos dísticos proposta por Dorner. Tal versão inclusive parece ser mais apreciada pela personagem anônima, que afirma enxergar naquela “configuração gráfica” a imagem de um cometa – como se provasse que, de fato, “o céu se escreve”. Assim, além de Dorner salientar a plasticidade de cada letra e explorar o espaço da página, explicitando que o escrever é bastante próximo do desenhar, o personagem acaba por produzir um texto verbal que é também uma imagem, ou uma imagem que é constituída por palavras. O episódio em questão, à semelhança dos outros do *Relato* por mim analisados, corrobora a ideia de que os gestos de artistas plásticos e de escritores não são tão distintos, conforme argumenta Barthes em “O espírito da letra”:

No Oriente, nessa civilização ideográfica, o que é traçado é o que está *entre* a escrita e a pintura, sem que uma prevaleça sobre a outra: o que permite desmentir esta absurda lei de filiação, que é nossa lei, paterna, civil, mental, científica: lei segregacionista em nome da qual separamos grafistas de pintores, romancistas de poetas; mas a escrita é *uma*: o descontínuo que é sua característica maior faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto (BARTHES, 1990, p. 96, grifo do autor).

Enquanto no mundo oriental a escrita preservou um forte caráter icônico e a literatura e as artes visuais sempre estiveram intrinsecamente articuladas, no mundo ocidental consolidou-se, segundo Barthes, uma postura segregacionista. Essa postura passou a ser amplamente questionada por grande parte dos artistas do século XX, que, na esteira de Mallarmé, revelaram que a escrita, mesmo no Ocidente, apresenta uma dimensão visual, bem como realizaram um produtivo trânsito entre palavra e imagem. É possível incluir *Relato de um certo Oriente* – romance cujo título já aponta para uma aproximação com o mundo oriental – dentre as obras que contestam o “alfabetocentrismo” daqueles que negligenciam tanto o caráter icônico da escrita quanto todo o simbolismo que a constitui.

¹¹³ Os personagens estão no interior de uma igreja, por isso a referência a uma gruta. Tal comparação não parece ser gratuita, já que as paredes de grutas/cavernas constituíram o primeiro suporte da escrita.

O cometa composto por Dorner é bastante representativo para a abordagem do *Relato* por mim proposta, abordagem essa que se baseia na articulação entre o verbal e o visual. Além de demonstrar como, na prática, o desenhar e o escrever podem se imiscuir, o cometa é ponto de partida para uma reflexão sobre a tradução. Conforme se verifica na passagem seguinte, Dorner interpreta o cometa como uma imagem da tradução:

– É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...

Desviou os olhos da estátua para mim e acrescentou num tom de brincadeira, quase rindo:

– Ou de um mesmo dilema (HATOUM, 1989, p. 133).

Nos Estudos Interartes, o conceito de tradução¹¹⁴ designa, de modo amplo, a passagem de um sistema sógnico a outro, por exemplo, da imagem à palavra. Ora, o que procurei demonstrar neste capítulo e no anterior foi justamente o fato de os narradores do *Relato* empenharem-se em *traduzir* em palavras as tantas imagens que observaram, imagens essas que podem ser objetos materiais – no caso da *écfrase* – ou mesmo paisagens e personagens – no caso da descrição pictural. Ademais, tal tradução, que promove a Visibilidade, ocorre no nível da própria linguagem, já que esta se torna imagética. Como sugere Dorner, o “original” (o cometa, as imagens visuais) e a “tradução” (a cauda, as imagens verbais) fazem parte de um só percurso e de um só dilema. O comentário de Dorner adquire, portanto, um aspecto metalinguístico, à medida que expressa uma reflexão sobre o procedimento interartístico que caracteriza o *Relato* como um todo.

Conforme argumentarei no terceiro capítulo, o conceito de *tradução* é importante para se compreender inclusive a estrutura narrativa de *Relato de um certo Oriente*. Além disso, aprofundarei a análise da metalinguagem no *Relato*, demonstrando como essa metalinguagem, ao associar-se à interpretação de obras visuais, é também uma maneira de preservar a Visibilidade, isto é, o pensamento por imagens.

¹¹⁴ Atualmente, há um debate sobre a adequação do termo “tradução” e alguns pesquisadores têm preferido utilizar o termo “transposição”. A esse respeito, ver Clüver (CLÜVER, 1997; 2006a; 2011) e Hoek (HOEK, 2006).

3. IMAGENS MONTADAS

3.1 Visibilidade literária: traduzir e montar imagens

Em *Relato de um certo Oriente*, conforme procurei demonstrar nos capítulos anteriores desta dissertação, a éfrase e a descrição pictural são estratégias pelas quais os narradores-personagens traduzem imagens visuais em imagens verbais, de modo que a própria linguagem do romance se torna imagética. Restabelecendo os vínculos entre imagem e palavra, os quais remontam à origem da escrita, esse processo de tradução faz com que o *Relato* preserve a Visibilidade literária. Os narradores-personagens pensam por imagens e, assim, incitam o leitor a recompor mentalmente tais imagens.

Entre as tantas imagens materiais referidas ao longo do *Relato*, o desenho encontrado na parede pela filha adotiva de Emilie adquire centralidade na narrativa, centralidade essa que tem se refletido na presente dissertação. Quando afirma que colocou seus pertences (o caderno, o gravador e as cartas enviadas pelo irmão) “sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala” (HATOUM, 1989, p. 12), a mulher anônima já sugere que voltaria a se aproximar do desenho, o qual não seria, portanto, esquecido. É como se o desenho passasse a pertencer a ela e, conseqüentemente, a desempenhar uma função importante na narrativa que essa personagem começa a preparar tão logo chega a Manaus. De fato, a imagem do remador em uma travessia incerta, além de ser descrita ecfrasticamente, conforme analisei no primeiro capítulo, desdobrar-se-á em outras imagens verbais ao longo do *Relato*. Uma dessas imagens, como abordado no segundo capítulo, é construída no momento em que a mulher realiza, a partir de uma canoa no rio Negro, uma descrição pictural de Manaus. Juntamente com a descrição da capital amazonense, há uma reflexão sobre a travessia do rio, uma travessia não menos incerta do que a representada no desenho.

Neste terceiro e último capítulo da dissertação, dedico-me a uma imagem verbal que aparece no final do *Relato* e que também pode ser interpretada como um desdobramento do desenho. Tal imagem está articulada com a metarreflexão sobre a estrutura narrativa do romance, estrutura essa que segue o princípio da montagem. Assim, posto que o desenho é ele mesmo *traduzido* em outras imagens, sendo que uma delas relaciona-se a uma discussão sobre a montagem do *Relato*, ratifica-se a hipótese de que o romance desenvolve o pensamento por imagens. Ademais, uma vez comprovado o recurso à montagem na organização da narrativa,

serão abordadas outras passagens do *Relato* em que tal recurso também é empregado como estratégia para promover a Visibilidade literária.

3.2 A montagem e o pensamento por imagens

A estrutura do *Relato* caracteriza-se pela fragmentação: em vez de uma só voz narrativa, cinco personagens – a mulher anônima, Hakim, Dorner, o marido de Emilie e Hindié Conceição – se alternam na função de narrar. Além disso, a fragmentação caracteriza o discurso de cada um dos narradores-personagens, os quais contam de modo lacunar e não linear alguns episódios da história construída ao redor de Emilie. Contudo, essas vozes e esses episódios não estão em total dispersão, e sim foram reunidos e organizados, o que fez com que o *Relato* se tornasse uma unidade constituída pela multiplicidade.¹¹⁵

Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger defende que obras que possuem a fragmentação como princípio podem ser analisadas à luz da categoria da montagem (BÜRGER, 2008, p. 148). Após constatar o emprego da montagem em diferentes artes – a literatura, a pintura, a fotografia e o cinema –, Bürger investiga qual delas deveria alicerçar uma discussão teórica acerca da montagem. O pensador alemão propõe, então, que essa categoria, central para a arte de vanguarda, seja abordada a partir das colagens cubistas (FIG. 7), as quais rompem com as tradicionais técnicas de composição pictórica:

Não é por acaso que a montagem – com exceção dos “precursores”, a serem descobertos sempre *post festum* – aparece historicamente primeiro no contexto do cubismo – na pintura moderna, o movimento que, com maior consciência, destrói o sistema de representação vigente desde o Renascimento. (...)

Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista (*Ibidem*, p. 149; 153).

Bürger estabelece uma contraposição entre a montagem cubista e a

¹¹⁵ Vale lembrar que a Multiplicidade é um dos valores que, segundo Calvino, a literatura deveria preservar: “O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio” (CALVINO, 1990, p. 130). Ainda de acordo com Calvino, a literatura que preserva a Multiplicidade vence o desafio de “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (*Ibidem*, p. 127).

cinematográfica. No cinema, a montagem seria um procedimento técnico inerente ao próprio meio: “A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio” (BÜRGER, 2008, p. 148, grifo do autor). Já na pintura, a montagem possuiria “o status de um princípio artístico” (*Ibidem*, p. 149).¹¹⁶ Embora mencione o fato de haver diferenças na utilização da montagem no cinema, o teórico não confere a esse tipo de montagem o estatuto de um princípio artístico. Ainda que eu não me aprofunde na teoria da vanguarda desenvolvida por Bürger, é possível questionar o argumento segundo o qual a montagem no cinema, por ser um procedimento intrínseco a este, não seria também um princípio artístico.

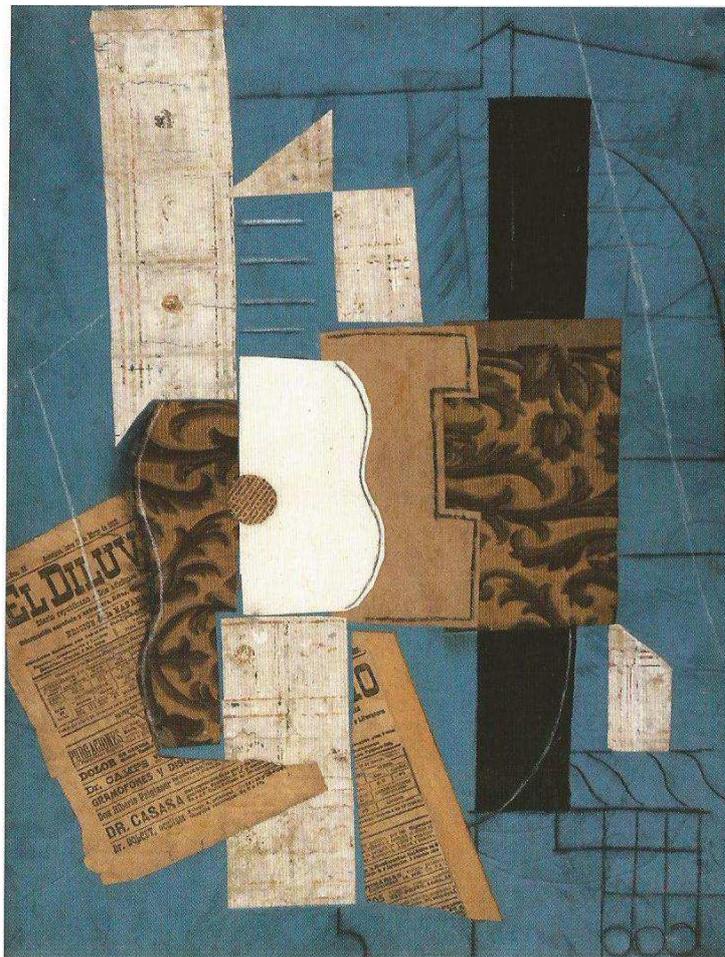


FIGURA 7 – *Guitarra*, de Pablo Picasso
Fonte: PICASSO, 2011, p. 102.

O soviético Sergei Eisenstein, que, além de cineasta, é um dos grandes teóricos do cinema, apresenta uma opinião distinta da de Bürger no que se refere à montagem fílmica. Em

¹¹⁶ Bürger também não considera a fotomontagem relevante para a teoria da vanguarda, pelo fato de essa prática artística “assumir uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura” (BÜRGER, 2008, p. 153).

artigos reunidos em *A forma do filme*, redigidos entre as décadas de 1920 e 1940, Eisenstein também identifica a prática da montagem em diversas artes, como a literatura, a pintura, o teatro e a música.¹¹⁷ Apesar de constatar que a montagem é um procedimento comum a várias artes, o realizador e teórico soviético defende – de modo aparentemente paradoxal – ser a montagem uma especificidade do cinema:

Gostaria de encontrar neste processo duplo (o fragmento e suas relações) uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?). Porém, é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados (EISENSTEIN, 2002, p. 16)

Nesse sentido, a montagem “ocorre microscopicamente” (*Ibidem*, p. 17) nas artes em geral, enquanto no cinema ela alcança grandes proporções. Segundo Eisenstein, há dois aspectos que, embora presentes também em outras artes, são de especial responsabilidade do cinema, a saber: o plano, no qual se gravam fragmentos;¹¹⁸ a montagem, pela qual esses fragmentos são combinados de diversas maneiras (*Ibidem*, p. 15). O plano fílmico seria resistente e, por isso, menos elaborável de modo independente, em comparação com a palavra na literatura ou com o som na música, por exemplo. Para Eisenstein, a resistência do plano “determinou amplamente a riqueza e variedade das formas e estilos da montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza” (*Ibidem*, p. 16). Portanto, o realizador e teórico soviético defende que a montagem – a “engenhosidade” (*Ibidem*, p. 17) nas combinações dos planos – não só é constitutiva do

¹¹⁷ Eisenstein enfatiza que a montagem poderia ser encontrada até mesmo em algumas obras produzidas antes do século XX, ou seja, antes da deflagração das vanguardas. É o caso, por exemplo, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, romance em cuja cena do comício agrícola haveria uma “montagem-cruzada de diálogos” (EISENSTEIN, 2002, p. 21). Entre os escritores vanguardistas que exploram a montagem como princípio criativo, o realizador e teórico soviético menciona, com admiração, James Joyce (*Ibidem*, p. 167). No artigo “A forma espacial na literatura moderna”, Joseph Frank também se refere a Flaubert e a Joyce como escritores que criaram, em suas respectivas obras, uma impressão de simultaneidade, o que guardaria semelhanças com a estética cinematográfica: “No presente, é suficiente notar o método pelo qual Flaubert manipula a cena [do comício agrícola], um método que poderíamos muito bem chamar de cinematográfico, já que essa analogia vem imediatamente à mente. Da maneira como Flaubert estabelece a cena, há ação acontecendo simultaneamente em três níveis, e a posição física de cada nível é um bom indicador de sua significância espiritual. (...) O método de Flaubert, contudo, foi emprestado por James Joyce e aplicado em escala gigantesca na composição de *Ulisses*. (...) Como Flaubert, Joyce queria que sua representação tivesse o mesmo impacto unificado, a mesma sensação de atividade simultânea ocorrendo em diferentes lugares” (FRANK, 2008, 177; 179).

¹¹⁸ O plano do cinema corresponderia aos sons da música, às palavras e aos sons da literatura e aos tons da pintura. Todos esses elementos (plano, som, palavra e tom) são os fragmentos combinados na montagem. Em *A estética do filme*, há uma detalhada abordagem da noção de plano cinematográfico (AUMONT, 1995, p. 38-44).

cinema, como representa um princípio criativo que se torna ainda mais intenso e determinante no cinema.

Em *A estética do filme*, Jacques Aumont tece um esclarecedor comentário acerca da teoria e da prática cinematográficas de Eisenstein. Nesse comentário, ratifica-se a importância que Eisenstein conferia à montagem como princípio criativo inerente à “sétima arte”:

Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico). (...) Por isso, Eisenstein irá considerar o filme menos como representação do que como discurso articulado – e sua reflexão sobre a montagem consiste precisamente em definir essa “articulação” (AUMONT, 1995, p. 79).

A leitura do mundo empreendida pelo cinema de Eisenstein está associada aos ideais da Revolução Russa, como explicitam os artigos reunidos em *A forma do filme*. A estreita vinculação à ideologia socialista, contudo, não diminui a relevância do pensamento eisensteiniano para se abordar a montagem. Há, obviamente, outras abordagens da montagem fílmica, algumas inclusive contrárias à de Eisenstein.¹¹⁹ Se optei por apresentar, ainda que sucintamente, as principais ideias defendidas pelo soviético, foi porque elas ajudam a compreender a montagem como um princípio criativo que, apesar de característico de várias artes, atinge no cinema um destaque jamais observado. Semelhante concepção da montagem tem sido sustentada por teóricos como Vincent Amiel, cuja obra *Estética da montagem* inicia-se da seguinte maneira: “A montagem cinematográfica não é apenas uma operação técnica indispensável à feitura dos filmes. É também um princípio de criação, uma maneira de pensar, uma forma de *conceber* os filmes associando imagens” (AMIEL, 2011, p. 5 grifo do autor).

Acredito que essa maneira de pensar, baseada na montagem de imagens fragmentadas, está vinculada a um processo de mobilização do olhar. Em *O olho interminável: cinema e pintura*, Aumont argumenta que tal processo, iniciado pela pintura e seguido pela fotografia, teria culminado no cinema. Conforme apresentei no segundo capítulo da dissertação, Aumont parte da hipótese de que, no século XIX, a pintura e a fotografia

¹¹⁹ Segundo Aumont, o teórico e crítico de cinema André Bazin, por exemplo, opõe-se a Eisenstein, pois reduz a importância conferida à montagem e defende um cinema da “transparência” (AUMONT, 1995, p. 70-87). A diferença teórica e prática da montagem também foi abordada por Gilles Deleuze, quem identifica quatro grandes tendências da montagem fílmica, a saber: a tendência orgânica da escola americana; a tendência dialética da escola soviética; a tendência quantitativa da escola francesa do pré-guerra; e a tendência intensiva da escola expressionista alemã (DELEUZE, 1985, p. 44-75).

possuíam uma ideologia comum, a saber: perscrutar o mundo para enquadrá-lo, o que, por sua vez, pressupunha um olhar dinamizado (AUMONT, 2004, p. 48-9). A obra visual resultante desse *olho variável* seria também ela marcada pela tentativa de expressar o movimento. Em tal contexto, alguns artistas realizam séries e colagens, dois procedimentos que, ao promoverem uma multiplicação dos instantes, vão de encontro à ideia de que é possível captar um instante em sua totalidade ou pureza (*Ibidem*, p. 94). Na série, são produzidas várias e sucessivas imagens de um tema dado. Algo um pouco distinto ocorre na colagem:

Como a série, a colagem tem uma relação complexa com o instantâneo: ela não procura capturar um momento, mas, de saída, vários. A diferença maior é, evidentemente, que esses instantes múltiplos são levados para o interior de uma única e mesma imagem (*Ibidem*, p. 98).

Ademais, na colagem, as “superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar”, fazendo com que este esteja “continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo *pleno*” (*Ibidem*, grifo do autor). De acordo com Aumont, a montagem fílmica seria intermediária entre o efeito-série e o efeito-colagem:

A monstruosidade visual do salto fílmico é mais forte que a daquilo que chamei de série pictórica: o filme faz passar de um termo a outro de maneira obrigatória, unidirecional: não se pode nem escapar da colocação em série, nem voltar atrás; sobretudo, a distância entre os dois termos é levada ao paroxismo por sua absoluta contiguidade temporal. Tal “monstruosidade” é comparável somente à da colagem (e o lugar-comum sobre cubismo e cinema não tem outro sentido): em ambos os casos, o olhar deve se virar com fragmentos heterogêneos que ocupam – simultaneamente na colagem, sucessivamente no filme – o mesmo espaço (*Ibidem*, p. 104).

A sucessão de imagens heterogêneas na tela cinematográfica, imagens essas justapostas via montagem, instaura um dinamismo buscado por pintores e fotógrafos. A montagem fílmica demonstraria, pois, que a mobilização do olhar, operada pela pintura e também pela fotografia, foi herdada pelo cinema: “a história do cinema como arte privilegiou figuras que vêm da configuração moderna por excelência, o que eu chamo de o olho variável” (*Ibidem*, p. 67). A partir das considerações de Aumont sobre o *olho variável*, Teresa Flores, em *Cinema e experiência moderna*, afirma que, com o desenvolvimento das técnicas de montagem, intensifica-se a exploração dos diversos pontos de vista, das diversas perspectivas. Isso significa que, no cinema, o dinamismo do olhar se refere também à possibilidade de variar a maneira segundo o qual determinada cena é focalizada (FLORES, 2007, p. 57). Dessa maneira, a mobilidade alcançada pelo cinema diz respeito não apenas ao fato de seres e objetos poderem ser captados enquanto se movem, mas também à multiplicação de perspectivas, posto que cada novo plano fílmico corresponde a uma focalização particular.

Em obras literárias narrativas, uma das estratégias empregadas para multiplicar as perspectivas é atribuir a vários narradores a função de contar a história, sendo que cada um desses narradores expõe a sua versão dos fatos. Essa estratégia, como já afirmei, foi utilizada no *Relato* e, para analisá-la, o conceito de montagem fílmica será bastante produtivo. Afinal, é o cinema que explora com maior intensidade o princípio da fragmentação. A montagem fílmica seria tão paradigmática que poderia ser utilizada para compreender não só o princípio da fragmentação presente em diferentes obras, mas também o próprio processo imaginativo. Nesse sentido, vale lembrar que, ao expor o conceito de Visibilidade literária, Calvino toma justamente a montagem cinematográfica como uma metáfora da construção de imagens mentais:

Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1990, p. 99, grifo do autor).

A montagem é, portanto, um princípio criativo que atinge uma função primordial no cinema e que pode ser empregada para a abordagem do pensamento por imagens (ainda que tal tipo de pensamento exista há muito mais tempo do que a “sétima arte”). Por isso, para analisar a montagem das vozes narrativas do *Relato*, será produtivo tomar como referência a prática e a teoria cinematográficas. Ademais, como mencionei anteriormente, a fragmentação se manifesta de outras maneiras no *Relato*, maneiras essas que podem ser aproximadas da montagem realizada por pintores e por escultores. O destaque conferido ao cinema não significará, pois, que outras artes serão excluídas da discussão.

Ao investigar como a montagem se manifesta em diferentes artes, espero confirmar a hipótese de que o diálogo interartístico não se realiza apenas a partir de temáticas comuns e não mais se baseia em paradigmas miméticos, os quais, não raramente, conduziam a divisões binárias e hierarquizantes. Conforme argumentam muitos dos pesquisadores dos Estudos Interartes, as artes, sobretudo a partir do século XX, estabelecem entre si relações estruturais. Essa é a postura defendida por Maria do Carmo Veneroso:

No modernismo, com as mudanças ocorridas nas artes plásticas e na poesia (...), a aproximação entre elas passa a se processar em um nível formal e conceitual. Ocorreu uma revolução nos procedimentos com a linguagem, com grandes consequências ideológicas e culturais. Mudanças análogas ocorreram também no campo da arte quando, por volta de 1910, o artista moderno passa a não mais se interessar pela mimese da realidade. Ao invés

disso, ele se interessa pelas relações estruturais que ocorrem na obra de arte (VENEROSO, 2010, p. 43).

Assim, o enfoque teórico-crítico passa a ser o modo como a pesquisa formal empreendida pelos artistas procurou promover uma integração entre as linguagens literária, pictórica, escultórica, fotográfica, fílmica e musical. Entre os traços comuns à literatura e às artes visuais do século XX, os quais me interessam em particular, Márcia Arbex destaca: “decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas e cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surgem na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem” (ARBEX, 2006, p. 57). Todos esses traços demonstram o diálogo formal entre as artes, o que, por sua vez, corrobora a ideia segundo a qual os gestos criativos dos artistas da palavra e dos artistas da imagem não se opõem, e sim guardam uma afinidade, cujas origens remontam ao próprio contexto da invenção da escrita.¹²⁰

Por abarcar, de modo amplo, a articulação entre o ver e o ler, entre o visível e o legível, entre a imagem e a palavra, o conceito de Visibilidade continuará a ser central nesta última etapa da minha análise do diálogo interartístico no *Relato*. Como passo a defender nas próximas seções, a montagem é, no romance em questão, mais uma estratégia para promover o pensamento por imagens.

3.2.1 Fragmentos verbais

Em *Relato de um certo Oriente*, a história da família de Emilie é contada por cinco narradores-personagens, os quais se revezam na condução dos oito capítulos do romance.¹²¹ O jogo de vozes vai aos poucos se consolidando como menos aleatório do que parecia a princípio, de maneira que o leitor é capaz de perceber que, apesar da dispersão, a narrativa possui alguma unidade. Nas últimas páginas do romance, o leitor descobre que a mulher anônima foi a responsável por conferir uma organização – ainda que relativa – àquele discurso fragmentado. A própria mulher explicita que, durante sua estadia em Manaus,

¹²⁰ Vale lembrar que Eisenstein identifica na escrita ideográfica o princípio da montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

¹²¹ Críticos como Abel Barros Baptista e Stephania Chiarreli aproximam a estrutura do *Relato* à de *As mil e uma noites*, já que nesta obra milenar há uma intrincada rede de histórias (BAPTISTA, 2005, p. 80; CHIARRELI, 2005, p. 39-40).

atendeu ao pedido do irmão e recolheu depoimentos de familiares e de amigos.¹²² Depois da recolha dos tantos depoimentos, foi imperativo à filha adotiva de Emilie ordenar as gravações e as anotações, uma tarefa que se revelou bastante árdua e quase impossível:

O teu presságio [do irmão] 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 (HATOUM, 1989, p. 165).

Para a mulher anônima, os depoimentos simplesmente recolhidos formavam um relato, mas tratava-se de um relato “suspenso, à deriva, modulado pelo acaso”. Faltava, assim, alguém que organizasse as vozes e os episódios por elas narrados, isto é, que conferisse certa continuidade ao que se apresentava em total descontinuidade. Todavia, a organização não conseguirá eliminar por completo o aspecto fragmentário do relato nem poderá obedecer a uma sequência narrativa linear. A oscilação entre o contínuo e o descontínuo, a unidade e a fragmentação, entre a ordenação e o acaso – oscilação essa que caracteriza a montagem da narrativa – está em consonância com o modo como os planos fílmicos são montados.

De acordo com Amiel, a montagem no cinema “obedece a duas lógicas, que por vezes se opõem e outras se complementam, que são a da planificação e a da colagem” (AMIEL, 2011, p. 19). A lógica da planificação refere-se à composição das sequências filmadas de modo a constituir uma continuidade entre os planos:

A ideia da continuidade é portanto indispensável a este princípio da planificação: continuidade cronológica entre os planos que se sucedem, mas também continuidade lógica entre os grandes planos e os planos de conjunto, entre os diferentes pedaços da ação ou do mundo que são representados separadamente (*Ibidem*, p. 16).

A planificação não só intervém antes da rodagem do filme como também está na base da montagem quando esta se volta ao encadeamento narrativo, a exemplo do que se verifica, entre as décadas 1920 e 1950, no cinema clássico de Hollywood (*Ibidem*, p. 16-7). Amiel denomina *montagem narrativa* aquela cujo procedimento estético predominante é a

¹²² “Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas [do irmão]. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo quanto fosse possível: ‘Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos’” (HATOUM, 1989, p. 165), conta a mulher anônima.

planificação: “(...) a montagem narrativa, em toda a linha que lhe diz respeito, está ligada à unidade necessária da narrativa, que induz *raccords*,¹²³ articulações e um modo de compreensão que estão de algum modo a serviço desta unidade” (AMIEL, 2011, p. 21).

Em contraposição à planificação, há a colagem, procedimento estético que seria característico da *montagem de correspondências*:

Já não é uma necessidade que esta “colagem” manifesta, contrariamente àquilo que presidia à operação de planificação. Já não se trata de respeitar uma ordem, lógica ou cronológica, na qual o espectador se reconheceria facilmente. Pelo contrário, trata-se de provocar reaproximações, de suscitar correspondências, cuja imprevisibilidade é primordial (*Ibidem*, p. 18-9).

Por justapor elementos heterogêneos, sem estabelecer entre eles uma articulação explícita, a montagem de correspondências é uma “montagem ‘sem fio’” (*Ibidem*, p. 107), conforme exemplificam os filmes *A nossos amores* e *Van Gogh*, ambos de Maurice Pialat (*Ibidem*, 135-156). Portanto, a planificação está para a continuidade da narrativa, enquanto a colagem está para a descontinuidade das correspondências.¹²⁴

Entre os dois polos, há, de acordo com Amiel, o procedimento estético denominado enxerto, termo tomado de empréstimo ao pintor surrealista André Masson. O enxerto designaria a junção de elementos díspares, a qual se impõe quase naturalmente, como se fosse normal, compreensível e lógica (*Ibidem*, p. 91). Segundo Amiel, o enxerto é o procedimento utilizado na *montagem discursiva*, na qual a descontinuidade predomina sobre a continuidade. Contudo, nesse terceiro tipo de montagem, há ainda uma tentativa de relacionar e organizar significações, mesmo que estas não sejam óbvias. Assim, por um lado, a montagem discursiva, como a de correspondências, é descontínua e faz com que cada fragmento constitua uma entidade; por outro, busca certa ordenação, como a montagem narrativa. A diferença entre as montagens discursiva e narrativa residiria no fato de aquela visar não evidenciar um mundo, e sim “construir um mundo a cujo fluxo já não basta abandonar-se” (*Ibidem*, p. 65). No cinema soviético dos anos 1920 e 1930, especialmente nas produções de Eisenstein, a montagem discursiva foi bastante empregada. Em *O encouraçado Potemkin*, por exemplo, é possível verificar como Eisenstein se valia da montagem para explicitar os conflitos do mundo, um mundo que poderia ser compreendido e analisado a

¹²³ Amiel define “*raccord*” da seguinte forma: “este termo designa ao mesmo tempo a operação técnica de colagem entre os planos e a procura, na realização, de uma relação entre a sucessão dos planos. O *raccord* é então uma forma de suavizar a cesura constituída pelo corte” (AMIEL, 2011, p. 174).

¹²⁴ Atento às relações entre as artes, Amiel associa a montagem por correspondência à colagem realizada por pintores surrealistas e cubistas: “A montagem, executada como uma ‘colagem’, substitui pela surpresa e pelo aleatório qualquer espécie de necessidade, como as colagens dos pintores surrealistas, ou as de Braque e Picasso, que associando matérias e figuras inesperadas, provocam formas novas, e acaso apaixonantes” (*Ibidem*, p. 19).

partir da prática cinematográfica (AMIÉL, 2011, p. 72-3).¹²⁵

Embora distinga tipos de montagem – montagem narrativa, montagem discursiva e montagem de correspondências –, Amiel não propõe uma divisão estanque. O teórico salienta que, em um só filme, normalmente há a presença das três montagens, o que ratifica o fato de a montagem em determinada obra oscilar entre a continuidade/planificação e a descontinuidade/colagem (*Ibidem*, p. 19-21). Nesse sentido, ao analisar a montagem no *Relato*, não objetivo identificar os trechos em que cada um dos tipos de montagem é empregado. Apenas procuro comprovar e caracterizar, de modo geral, o trânsito entre o contínuo e o descontínuo na estrutura do romance, tanto no interior dos capítulos, quanto entre os capítulos.

Em primeiro lugar, destaco que a mulher anônima organizou o *Relato* de modo que, no interior de cada capítulo, houvesse longas sequências narrativas, nas quais predominam a continuidade e a articulação dos acontecimentos. No capítulo 2, por exemplo, o narrador-personagem Hakim, antes de se deter em episódios de sua infância, encadeia uma série de fatos relacionados à vida de Emilie: a escolha por se confinar em um convento no Líbano e a conseqüente reação de fúria de Emir, quem acabou resgatando a irmã do confinamento religioso; os primeiros anos em Manaus; a briga com o marido durante uma festa natalina e, depois, a reconciliação. Apesar da certa linearidade narrativa, há momentos em que o leitor depara-se com rupturas bruscas. Muitas dessas rupturas devem-se ao fato de haver no capítulo uma oscilação entre duas grandes temporalidades: uma relativa ao dia em que Hindié Conceição conversou com Hakim e contou a ele alguns segredos do passado de Emilie; outra relativa aos dias em que aconteceram os fatos contados por Hindié. Alternam-se, pois, a narração dos episódios vivenciados pela matriarca e a narração do encontro de Hakim com Hindié. Logo no começo do capítulo, Hakim comenta que havia inquirido Hindié sobre a vida de Emilie, e, a partir de então, o leitor acompanha a narração do episódio do convento. Em seguida, há o seguinte trecho, cujo tema é o próprio diálogo com a vizinha e amiga:

Isso foi tudo o que Hindié me contou a respeito do relógio e da permanência de minha mãe no convento de Ebrin, há mais de meio século. Sem largar o cabo do narguilé, abanando-se com um leque descomunal feito de fios trançados e enfeitados com penas de pássaros, ela só parava de matraquear para tomar fôlego e enxugar o suor do rosto com a ponta da saia, sem se importunar em mostrar a folhagem de panos transparentes que separava a pele do algodão florido da túnica que nunca tirava (HATOUM, 1989, p. 35).

¹²⁵ Em *A forma do filme*, Eisenstein argumenta que a montagem deve ser um recurso utilizado para expressar o conflito. Para sustentar sua argumentação, o soviético refere-se à montagem de seus próprios filmes. No artigo “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica”, presente na obra supracitada, há uma interessante análise da montagem em uma sequência de *O encouraçado Potemkin* (EISENSTEIN, 2002, p. 108-119).

A apresentação do comportamento de Hindié continua por mais algumas linhas e encerra-se com o comentário: “[Hindié] estava premida por uma vontade tão grande de falar, que num minuto de monólogo era capaz de mesclar o mau humor de ontem ao episódio ocorrido às vésperas de um natal remoto, quando ainda morávamos na Parisiense” (HATOUM, 1989, p. 35). É possível afirmar que a narrativa de Hakim reproduz essa mescla de elementos heterogêneos, posto que também justapõe episódios ocorridos em diferentes épocas. Tal afirmação é comprovada, por exemplo, pelo fato de, imediatamente após o supracitado comentário de Hakim, iniciar-se a narração sobre o que aconteceu no “natal remoto” durante o qual Emilie e o marido se desentenderam. Ademais, páginas à frente, a narração relativa ao natal será interrompida e Hakim voltará a falar sobre o dia em que conversou com Hindié. Na esteira de Amiel, acredito que as alternâncias entre os dois planos (um protagonizado por Hakim e Hindié; o outro, por Emilie) “estruturam a continuidade doutra forma” e demonstram que a montagem permite “à diferença imiscuir-se no próprio projeto de unidade” (AMIEL, 2011, p. 44). Essa maneira de montar a narrativa e de produzir uma descontinuidade não é propriamente inovadora, podendo ser verificada em obras literárias pertencentes a diferentes épocas, e não somente em obras produzidas a partir do século XX. Entretanto, em romances como o *Relato*, a fragmentação discursiva não é algo esporádico; pelo contrário, ela constitui-se como uma das principais características da composição romanesca e adquire variadas manifestações, por vezes bastante complexas.

Em comparação com o segundo capítulo do *Relato*, o primeiro apresenta uma fragmentação mais expressiva, devido a alguns episódios serem colocados em paralelo, sem que haja um fio condutor bem delineado. Ao remeter-se à sua própria infância, a mulher anônima, quem narra o capítulo 1, justapõe vários acontecimentos ligados à breve vida da sua prima Soraya Ângela, entre os quais são estabelecidas conexões um tanto quanto aleatórias. A mulher passa livremente de cenas em que ela e o irmão brincavam com Soraya a cenas relativas ao acidente que vitimou a prima. Nos parágrafos abaixo transcritos, pode-se verificar a passagem de um tema a outro, de uma temporalidade a outra, sem que seja informada com precisão a época dos acontecimentos:

Não sei se tu [o irmão da mulher] te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz. Ela engatinhava para brincar contigo, e vocês catavam os sapotis crivados de dentadas de morcegos. Quantas vezes tu te acordaste assustado com os cachos negros pendurados no teto do quarto, e no dia seguinte eu te mostrava o rombo na tela dos janelões, por onde transitavam os morcegos até que a claridade os levasse à caverna escura da copa do jameiro para sorver o soro das frutas. Estavas ausente naquela manhã [manhã do acidente]. Emilie te levava ao mercado, os tios dormiam e Samara Délia madrugava na Parisiense com

vovô. Tudo aconteceu de forma rápida e inesperada, como se o golpe fulminante da fatalidade perseguisse o corpo de Soraya Ângela. Estávamos sentadas no jardim da frente, sozinhas, à cata das frutas mordiscadas pelos morcegos. Na verdade era eu que juntava as frutas, colhia as papoulas e as flores do jambeiro, e jogava tudo dentro de uma cesta; às vezes, Soraya me ajudava e era curiosa a sua maneira de colher os jambos e as papoulas umedecidos pelo sereno. Permanecia um tempão a mirar a polpa desse coração de veludo que é o jambo (...). Outras vezes, como naquela manhã, ela brincava com a boneca de pano confeccionada por Emilie (HATOUM, 1989, p. 14-5).

Nas linhas seguintes, a mulher continua a referir-se ao comportamento de Soraya, para depois voltar à cena do atropelamento. A tudo isso se acrescentam comentários sobre o modo como Samara se relacionava com Soraya e como reagiu à morte da filha. Aos poucos e a partir de sequências estilhaçadas, vai sendo sugerido o aspecto trágico que perseguiu Soraya até a morte. No primeiro capítulo do *Relato*, sobressaem-se, portanto, a descontinuidade e a fragmentação, o que pode ser elucidado pelo comentário de Amiel sobre o cinema em que a montagem segue o princípio da colagem:

São fragmentos de tempo e de ação que, retirando o seu valor e o seu peso da relação mantida com outros, permitem ao filme ultrapassar a soma desses conteúdos. Permitem arrancar à singular continuidade dos dias o sentido de cada instante; investir os fluxos transversais com uma significação diferente da dos *raccords* lineares (AMIEL, 2011, p. 113).

Como exemplificam os trechos do *Relato* supracitados, a oscilação entre a continuidade e a descontinuidade caracteriza a montagem dos episódios no interior dos capítulos do romance.¹²⁶ Tal característica mantém-se presente na própria montagem das vozes narrativas, isto é, no modo como a mulher anônima organizou os capítulos. Se a multiplicação de narradores torna o *Relato* essencialmente fragmentado, o ímpeto de ordenar os vários discursos busca conferir alguma unidade ao romance.

Nas últimas páginas do *Relato*, o leitor descobre que toda a narrativa forma uma longa carta que a mulher elabora para o irmão a partir da junção dos muitos depoimentos compilados (HATOUM, 1989, p. 165-6). Na esteira de Antoine Compagnon, acredito que o trabalho de escrita da missiva, o qual foi realizado pela mulher, equivale a um trabalho de reescrita e de citação de textos heterogêneos.¹²⁷ Em *O trabalho da citação*, o teórico francês define a escrita justamente como uma reescrita pela qual elementos dispersos são reunidos:

¹²⁶ Ressalto que, em outros trechos do *Relato*, é possível identificar semelhante oscilação.

¹²⁷ Esse aspecto também foi analisado por Noemi Vieira, quem afirma: “A definição de citação trazida pelo teórico francês [Antoine Compagnon] coaduna com o processo de montagem da narrativa do *Relato*, em que o trabalho de reunir os depoimentos às lembranças pressupõe uma seleção, um recorte e uma acomodação dos diversos textos dentro de um texto maior que os comporta, operando um reconhecimento das muitas vozes que revolvem o passado da narradora” (VIEIRA, 2007, p. 91).

“O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim?” (COMPAGNON, 2007, p. 38-9). Ademais, Compagnon defende que a escrita como reescrita seria guiada pelo princípio da citação, o qual consiste em recortar e colar trechos oriundos de diversos discursos: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (*Ibidem*, p. 41).

É possível reconhecer, na base dos argumentos de Compagnon, a concepção de que todo texto é atravessado, diretamente ou não, pelos tantos textos que o precederam. Nesse sentido, a mulher, ao compor uma carta por meio da citação de depoimentos alheios, explicitaria uma característica que é inerente a qualquer produção textual, mas que nem sempre é explorada de modo criativo. Corrobora a hipótese de que a mulher não cita fortuitamente os depoimentos o fato de os capítulos do *Relato*, à exceção do primeiro, serem abertos e fechados por aspas, o “sinal tipográfico da citação, um indicador que equivale a ‘Eu cito’” (*Ibidem*, p. 52).¹²⁸

Em *Estética da montagem*, Amiel refere-se à citação como um recurso bastante empregado nas montagens dos filmes de Jean-Luc Godard. À semelhança do que Compagnon afirmara a respeito da escrita, Amiel ressalta que, ao citar, Godard recorta determinado elemento, elemento esse que, tornado fragmento, problematiza a ideia de unidade:

Se as citações são todas fragmentos do mundo, as citações, enquanto tais, remetem primeiramente para unidades aparentes que são elas mesmas, na sequência, apreendidas como fragmentárias. As citações questionam assim o próprio princípio da unidade (AMIEL, 2011, p. 69).

Portanto, os cartazes de filmes, as capas de livros, as embalagens, as publicidades e os textos verbais citados nos filmes de Godard “explicitam o caráter ambíguo da montagem, que cria uma unidade a partir de elementos discordantes, retirados de outras unidades” (*Ibidem*, p. 69). Tal ambiguidade perpassa a montagem dos capítulos do *Relato*, romance cuja unidade se constrói a partir da citação de depoimentos heterogêneos. Depois de muitas tentativas exaustivas, a mulher anônima consegue ordenar a narrativa sem que, para tanto, fosse necessário apagar a multiplicidade de vozes. Conforme exponho a seguir, a mulher cita cada uma das vozes, articulando-as de maneira bastante engenhosa.

No primeiro capítulo do *Relato*, a mulher refere-se à sua chegada a Manaus, bem como a acontecimentos que vivenciou quando criança. O capítulo fecha-se com o encontro entre a personagem anônima e Hakim. Este poderia sanar algumas das curiosidades da

¹²⁸ O primeiro capítulo do *Relato* é o único que não se abre nem se fecha com aspas. Em todos os outros, inclusive nos capítulos 6 e 8, narrados pela mulher, há as aspas.

mulher: “Disse-lhe, então, que gostaria de conversar com ele [Hakim], longe do tumulto, longe de todos. Mencionei o relógio negro, e tantas outras coisas que me deixaram intrigada” (HATOUM, 1989, p. 31). O encontro, iniciado numa noite de domingo, findaria somente na manhã de segunda-feira:

O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas e dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória (*Ibidem*, p. 32).

O primeiro capítulo termina com essas que são as únicas palavras da narradora anônima sobre o citado encontro. No segundo capítulo, o leitor tem acesso à fala de Hakim, quem assume a narração. Depois de contar alguns episódios sobre as circunstâncias da migração de Emilie e sobre sua própria vida, Hakim refere-se a uma das suas últimas conversas com o amigo Dorner. No terceiro capítulo, é a vez de Hakim ceder a função de narrador a Dorner, quem se detém no dia da morte de Emir e comenta a reclusão do marido de Emilie. Este, “no entardecer de um dia de 1929” (*Ibidem*, p. 70), saíra do mutismo para contar os motivos que o fizeram instalar-se em Manaus, os quais são o assunto do quarto capítulo, narrado pelo próprio patriarca. Diferentemente do que ocorria até então, o quinto capítulo apresenta dois narradores: Dorner, que conclui o relato sobre Emir, e, Hakim, que apresenta outros acontecimentos de sua juventude.¹²⁹

QUADRO 1

A distribuição dos narradores pelos capítulos do *Relato*

Capítulo 1	Mulher anônima
Capítulo 2	Hakim
Capítulo 3	Dorner
Capítulo 4	Patriarca
Capítulo 5 – 1ª parte	Dorner
Capítulo 5 – 2ª parte	Hakim
Capítulo 6	Mulher anônima
Capítulo 7	Hindié Conceição
Capítulo 8	Mulher anônima

No sexto capítulo, a filha adotiva de Emilie retoma a voz narrativa e expõe o

¹²⁹ No capítulo 5, a alteração do narrador – de Dorner a Hakim – foi marcada pela mudança de página. Ademais, cada um dos dois discursos é aberto e fechado por aspas.

passaio que realizou por Manaus no dia em que retornou à cidade. Na manhã do mesmo domingo em que se encontrou com Hakim, ela ouve “de Hindié a narração de cenas e diálogos” (HATOUM, 1989, p. 141) sobre o final da vida de Emilie, narração essa que compõe o sétimo capítulo. No oitavo e último capítulo, a mulher anônima assume mais uma vez a narração e, após comentar brevemente o funeral da matriarca, lembra o período em que ficou internada em uma clínica de repouso depois de uma crise psíquica. Por fim, há a reflexão sobre a difícil composição da carta endereçada ao irmão.

Na esteira do pesquisador Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, acredito que a mulher anônima, “na multiplicação de perspectivas que desdobra por montagem, como que assume o estatuto de um realizador cinematográfico que dirige e manipula a câmara” (SOUSA, 2000, p. 115). Em vez de incorporar à sua própria voz as vozes de Hakim, de Dorner, do patriarca e de Hindié, o que reduziria os variados planos narrativos a um só, a mulher assume a função de simplesmente nortear os depoimentos que colhe, o que é explicitado no excerto abaixo:

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 *nortado* por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (HATOUM, 1989, p. 166, grifo meu).

Ademais, à semelhança do realizador de cinema que, depois de filmar separadamente vários planos, organiza-os em uma dada sequência, a filha adotiva de Emilie monta os fragmentos narrativos para que o relato não fique “suspenso, à deriva, modulado pelo acaso” (*Ibidem*, p. 165). Apesar de não estar explicitamente presente em todos os capítulos do romance, a voz da mulher pode ser percebida na organização que engendra, uma vez que plana “como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes”. Sob essa perspectiva, o anonimato da mulher pode ser entendido como indício de que ela reconhecia sua fragilidade e, em vez de se impor de forma autoritária, preferiu apenas planar sobre os tantos discursos.¹³⁰ A presença do realizador fílmico também se faz perceber, sutilmente, nas escolhas envolvidas durante as etapas de preparação e de organização dos planos, segundo Abílio Hernandez Cardoso:

Ou seja, a posição da câmara, a escolha dos planos, os ângulos de visão, os efeitos de montagem (...) permitem que o espectador leia a sequência de imagens e as relações que entre elas se estabelecem como manifestações da

¹³⁰ A mulher anônima emprega aspas em dois capítulos narrados por ela (capítulos 6 e 8). Isso ratifica a ideia de que a mulher coloca o seu próprio discurso no mesmo nível do dos demais narradores e não confere a si uma posição privilegiada.

presença de um narrador que confere unidade ao conjunto (CARDOSO, 1995, p. 1149).

A mulher anônima, em sua posição de montador, arquitetou meticulosamente a ordenação dos planos narrativos. O *Relato*, com personagens que se alternam na enunciação e com acontecimentos apresentados em uma ordem não cronológica, se analisado com minúcia, revela ser menos caótico do que parece a princípio, o que foi ressaltado pelo crítico Michel Riaudel:¹³¹

Em *Relato de um certo oriente*, foi sublinhada a polifonia narrativa, que se desdobra em uma arquitetura sofisticada: a narrativa-enquadramento da narradora anônima, endereçada a seu irmão que vive na Espanha; e as narrativas internas, intercaladas de maneira aproximadamente simétrica, que estruturam com a elegância da imperfeição a divisão em capítulos. (RIAUDEL, 2009, p. 254).

Entre o primeiro e o quarto capítulos há uma gradação rumo a um passado cada vez mais longínquo: no primeiro capítulo, a narradora anônima fala sobre o dia em que voltou a Manaus e, em seguida, sobre sua infância; no segundo, Hakim também se detém em sua própria infância; no terceiro, Dorner distancia-se um pouco mais no tempo e expõe a morte de Emir, ocorrida quando Hakim ainda não era nascido; no quarto, o patriarca narra sua chegada a Manaus, o que, por sua vez, deu-se antes da morte de Emir. Já entre o quarto e o sexto capítulos verifica-se o procedimento contrário, ou seja, uma gradual aproximação temporal em direção ao dia em que a filha adotiva de Emilie retornou à cidade em que nascera: no quinto capítulo, Dorner e Hakim retomam a narração; e no sexto, tem-se novamente a mulher anônima. Percebe-se, pois, que as vozes dos seis primeiros capítulos foram montadas de uma forma simétrica e segundo uma lógica gradativa. Conforme demonstra o gráfico a seguir, entre a mulher e o patriarca, há uma gradação rumo ao passado; já entre o patriarca e a mulher, a gradação ocorre em direção ao presente, marcado pela morte de Emilie:

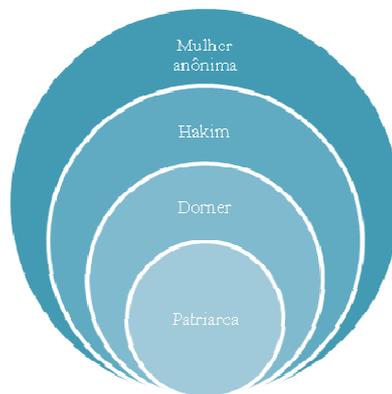


GRÁFICO 1 – A gradação entre os capítulos 1 e 6 do *Relato*

¹³¹ A pesquisadora Vera Maquêa também analisou a estrutura simétrica do *Relato* (MAQUÊA, 2007, p. 131-5).

A narrativa de Hindié Conceição, que compõe o sétimo capítulo, está recuada no tempo em comparação tanto com o capítulo sexto quanto com o oitavo, nos quais a filha adotiva de Emilie apresenta o que vivenciou em Manaus no dia do falecimento de Emilie, conforme explicita este gráfico:



GRÁFICO 2 – A gradação entre os capítulos 6 e 8 do *Relato*

A cada novo plano narrativo do *Relato*, graças ao modo como foi empreendida a montagem pela personagem anônima, o leitor é lançado em uma temporalidade não sequencial em relação à apresentada anteriormente. Contudo, a mulher anônima estabeleceu uma particular articulação entre as partes justapostas, o que está em acordo com o argumento de Rudolf Arnheim segundo o qual, pela montagem, é possível ligar, de modo criativo, o que estava separado no tempo: “(...) quando se faz a montagem, o homem domina o processo – o tempo é seriado, as coisas descontínuas no tempo e no espaço são ligadas entre si. Isso constitui, de fato, um processo sensivelmente criador e formativo” (ARNHEIM, 1989, p. 74). Se a montagem permite à mulher anônima explorar as combinações espaço-temporais, deixa de fazer sentido a ideia de que história da família de Emilie possui um princípio, um meio e um fim predeterminados e relacionados por uma lógica de causa-consequência. A própria mulher afirma que a organização da narrativa foi repetidamente refeita, realçando, assim, a arbitrariedade da escolha de uma ordem para os planos narrativos e para os episódios: “Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica” (HATOUM, 1989, p. 165).

Diante da dificuldade em escolher uma entre as tantas possibilidades de ordenação do *Relato*, a mulher sente-se como um navegante lançado em águas confusas:

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 (*Ibidem*, p. 165).

Sozinha em sua canoa, a narradora-navegante esforça-se para encadear as vozes e, assim, retirar o *Relato* da situação de deriva. Remando por rumos incertos, essa narradora assemelha-se ao personagem pintado por Paul Klee em *Ele rema desesperadamente* (FIG. 8),¹³² conforme defende Flora Sússekind, em um artigo escrito na ocasião do lançamento do romance de Hatoum:¹³³

Como numa das últimas aquarelas de Paul Klee, *Ele rema desesperadamente* (1940), é um personagem franzino, composto por poucos traços, sozinho numa canoa, sem rumo ou porto claramente perceptíveis, que parece figurar o narrador em *Relato de um certo Oriente*, romance de estreia de Milton Hatoum (SÚSSEKIND, 1989, p. 6).

Sússekind observa ainda que a imagem do remador franzino está presente já nas primeiras páginas do *Relato*, quando a mulher descreve o desenho encontrado na parede da casa materna (*Ibidem*, p. 6). A partir da descrição desse desenho, o leitor pode imaginar um navegante que, composto por poucos traços e perdido em meandros, é bastante próximo do navegante de Klee. Corroborando tal proximidade o fato de, assim como muitas das obras de Klee – inclusive a gravura em questão –, o desenho parecer “o rabisco de uma criança” (HATOUM, 1989, p. 10). Ademais, seja na aquarela de Klee, seja no desenho encontrado pela filha adotiva de Emilie, o navegante rema com certo desespero, provavelmente por não saber qual rumo seguir.

É, pois, com esse navegante frágil e desesperado que a mulher se identifica. Segundo Sússekind, a primeira etapa da identificação ocorre quando o desenho da parede é fitado, pois, naquele cenário de decoração luxuosa e exagerada, a personagem percebe-se tão deslocada quanto o desenho:

Cenário do qual destoam aparentemente dois únicos elementos: um pequeno pedaço de papel, com o desenho do remador, perdido entre vasos de cristal, cortinas de veludo vermelho e tapetes de Kasher e Isfahan, e, figura cujo deslocamento se torna mais e mais patente à medida que se sucede seu monólogo em fragmentos, a própria recém-chegada, perdida entre lugares, objetos e rostos demasiado familiares, mas ainda assim distantes, pertencentes a outro tempo. Deslocamento que vai aos poucos encaixando a narradora no esboço preso à parede que tanto chamara inicialmente sua atenção (SÚSSEKIND, 1989, p. 6).

¹³² Em alemão, *Verzweifelt rudern*.

¹³³ Com base em Leo Hoek, entendo que a aproximação entre o desenho encontrado pela mulher anônima e a gravura *Ele rema desesperadamente* constitui um caso de (co)referência: “As relações texto/imagem fundamentadas a partir da (co)referência não são nem imediatas nem objetivamente presentes, mas passam sempre pela consciência de um sujeito-receptor responsável por sua aproximação” (HOEK, 2006, p. 170). Assim, embora a gravura de Klee não seja mencionada no *Relato*, é possível estabelecer uma relação de (co)referência entre essa imagem e o desenho descrito pela mulher.



FIGURA 8 – *Ele rema desesperadamente*, de Paul Klee

Fonte: CENTRO PAUL KLEE. Disponível em: <<http://www.emuseum.zpk.org>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

Posteriormente, a mulher atravessa de canoa o rio Negro e, durante o percurso, sugere a identificação com o navegante cujo remar é inútil: “Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade” (HATOUM, 1989, p. 124). O processo de identificação é concluído ao final do romance, quando a personagem afirma que, ao conduzir a montagem da narrativa, sentia-se como o remador “sempre em movimento, mas perdido no movimento” (*Ibidem*, p. 165). Dessa maneira, o desenho infantil descrito no início do *Relato* é, conforme destaca a pesquisadora Maria Aparecida Ribeiro, uma “espécie de *mise-en-abîme* da situação final da perplexidade da Narradora, diante de seus cadernos de anotações, fitas gravadas e cartas do irmão” (RIBEIRO, 2007, p. 149).

O crítico Rodolfo Mata também observou que o desenho infantil estabelece uma ponte entre as primeiras e as últimas páginas do *Relato*: o desenho, a princípio, é apresentado, para, enfim, ser interpretado no momento em que a mulher reflete sobre a composição da narrativa e sente-se como um remador (MATA, 1996, p. 103). O *Relato*, assim, poderia ser entendido como uma tradução desse desenho:

De esta manera, regresando sobre las relaciones entre artes visuales y escritas, la novela se puede entender como glosa, traducción, desarrollo de esta imagen. El dibujo se convierte en parte de un gran emblema. O

viceversa, la novela se concentra en el dibujo que se transforma en su símbolo (MATA, 1996, p. 103).¹³⁴

Em consonância com Mata, acredito que, quando descobre o desenho na parede, a mulher anônima não consegue decifrar a intrigante imagem. Conforme defendi no primeiro capítulo desta dissertação, inicialmente o desenho é objeto de uma écfrase sobretudo descritiva, e a tentativa de compreender o movimento e o rumo do navegante não encontra êxito. A interpretação dessa imagem é construída à medida que a mulher se identifica com a figura franzina perdida em uma canoa. Uma vez que os processos de identificação e de interpretação estão intrinsecamente relacionados, ambos são concluídos ao mesmo tempo, quando a personagem, ao final da narrativa, traduz a imagem do remador. Sob tal perspectiva de análise, a mulher anônima realiza outra écfrase ao recorrer à figura do navegante para discutir a organização da narrativa. Nesse trecho metalinguístico, sobressai-se a reflexão em detrimento da descrição. Ademais, apesar de não haver uma referência explícita ao desenho, é possível reconhecer semelhanças entre os dois remadores, os quais estão perdidos e seguem caminhos incertos.

Portanto, o trabalho interpretativo do desenho realizou-se não por meio da explicação do(s) sentido(s) do desenho, e sim por meio da tradução da imagem do navegante, imagem essa que passou, então, a representar metaforicamente a mulher em sua dificuldade de organizar os depoimentos. Posto que, no *Relato*, a reflexão metalinguística realizada pela personagem anônima associa-se a um pensamento que se desenvolve por imagens, ratifica-se a hipótese de que o romance preserva, a partir de diferentes estratégias, a Visibilidade literária.

3.2.2 Fragmentos visuais

No *Relato*, a imagem do remador conota a dificuldade em reunir fragmentos heterogêneos, isto é, em proceder a uma montagem. O recurso à montagem, além de estar na base da organização da narrativa, pode ser identificado em trabalhos manuais realizados pela mulher anônima e também por outros personagens, como Emilie, Hindié Conceição e Dorner.

¹³⁴ “Desta maneira, retornando às relações entre artes visuais e escritas, o romance pode ser entendido como glosa, tradução, desenvolvimento desta imagem. O desenho se converte em parte de um grande emblema. Ou vice-versa, o romance se concentra no desenho que se transforma em seu símbolo.” (Tradução minha.)

Todos esses trabalhos caracterizam-se pela fragmentação e, em certa medida, espelham a própria estrutura narrativa do *Relato*, bem como estimulam o pensamento por imagens.

A montagem de imagens e o pensamento por imagens articulam-se intrinsecamente no trecho em que a mulher anônima refere-se ao relato verbo-visual composto por ela quando estava internada em uma clínica de repouso, antes de viajar a Manaus com o intuito de reconstruir a história da família de Emilie:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar [na clínica], 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 [do irmão] 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 granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou o meu nome (HATOUM, 1989, p. 163).

Ao arriscar “várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória” (*Ibidem*, p. 163), a filha adotiva de Emilie encontra uma variedade de imagens mentais, cujos fragmentos recolhe e justapõe em um relato que, sem um tema norteador, parece à deriva. Além da heterogeneidade temática, esse relato possui uma forma tão particular que não é possível definir a qual gênero literário pertence (conto? novela? fábula?). Trata-se de uma narrativa, mas uma narrativa que, sendo composta por meio de uma montagem descontínua, desafia uma leitura linear e sucessiva. Uma vez que os fragmentos foram montados de forma não sequencial e mantêm certa autonomia entre si, um hipotético leitor do relato provavelmente não conseguiria encadear os episódios segundo o princípio de causa-consequência. É como se o relato solicitasse, pois, uma leitura simultânea, pela qual seria possível captar, de uma só vez, o conjunto dos episódios evocados pela mulher. A partir de tal perspectiva, entende-se por que a mulher, em vez de permitir que o irmão – seu grande interlocutor – lesse o relato, acabou por rasgar o original para realizar uma colagem, ou seja, uma obra em que fragmentos heterogêneos ocupam simultaneamente um só espaço. Assim, o relato verbal transforma-se em uma imagem material cujas partes, compostas por palavras e também por desenhos bordados, poderão ser lidas/vistas:

Pensei em te enviar [ao irmão] 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 (HATOUM, 1989, p. 163).

Inicialmente, a mulher justapõe, em um relato verbal, uma série de episódios desconectados entre si; em seguida, ela justapõe, em uma imagem visual, materiais heterogêneos – pedaços de papel escritos e lenços de pano bordados. Em ambas as etapas, um só princípio criativo: a montagem, termo que, como já afirmei, abrange as manifestações artísticas caracterizadas pela fragmentação. Para ratificar essa ideia, vale citar Amiel:

As colagens de Braque ou Picasso, a poesia de Mallarmé, a escultura fragmentada de Rodin, são outras formas de *montagem*, se quisermos considerar este termo como uma noção geral que consiste em associar elementos segundo uma lógica inédita e “exterior”. Estética dos fragmentos, esta forma de criação valoriza a fragmentação mais do que a unidade a priori. Esta (uma narrativa, uma cena, uma forma musical), que constituía a própria razão da obra, não é mais do que um horizonte hipotético dela (AMIEL, 2011, 5, grifo do autor).

A montagem é um princípio de criação comum às diversas artes, e, em cada uma destas, adquire características particulares. Quando se trata especificamente de obras visuais que, como algumas telas de Braque e Picasso, apresentam objetos *colados*, é mais comum empregar o termo colagem, o qual inclusive é escolhido pela mulher para se referir à obra visual criada por ela na clínica.¹³⁵ Assim como o relato verbal não possuía uma forma literária definida, essa colagem resultou em uma imagem pouco precisa: o desenho elaborado a partir da junção de papéis e panos pode ser associado a um “rostro informe ou estilhaçado”, o qual parece ser o da mulher anônima.¹³⁶ No “desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência”, a mulher percebe uma “busca impossível”, uma busca, acredito, por reconstruir sua própria identidade a partir da compilação de estilhaços do passado. A relação entre a (in)definição da mulher, a colagem feita na clínica e a montagem dos depoimentos foi destacada pela pesquisadora Noemi Vieira:

¹³⁵ O termo colagem será, pois, empregado quando eu me referir ao relato verbo-visual produzido na clínica pela mulher anônima.

¹³⁶ Esse rosto informe está em consonância com o modo como, a partir do final do século XIX, a figura humana passou a ser representada por artistas visuais. Conforme ressalta Nadeije Laneyrie-Dagen, “no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, os pintores e os escultores reinventam assim um ‘novo’ corpo que nada mais tem a ver com o cânone artístico tradicional, isto é, que não tende nem a dar a ilusão do natural, nem a refletir uma pretensa beleza ideal. O estatuto desse corpo, na arte, modifica-se consideravelmente a partir de então” (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 12-3). Na esteira de Yves Michaud, pode-se acrescentar que esse novo corpo apresenta-se fragmentado, o que, por sua vez, relaciona-se com a problematização da noção de identidade: “Uma nova lógica de representação fragmenta a figura que vai quase de imediato ser recomposta em um contínuo de formas em movimento. E isso põe também em questão a identidade das coisas e, mais profundamente, do próprio sujeito: o caráter substancial dos corpos se refletia na estabilidade da representação. De agora em diante, não há mais substância, mas fragmentos e sequência” (MICHAUD, 2008, p. 542).

Essa colagem dos fragmentos de diferentes materiais aponta para uma tentativa de fazer confluir em um único material pedaços de outras histórias, destoantes, resultando em uma composição fragmentada, em que os elementos unem-se para formar um todo, porém esse novo elemento não pode ser tido como inteiriço. Para tornar mais claro, esse original rasgado por ela seria o relato das lembranças criadas em sua viagem imaginária, um texto julgado por ela desacreditável. O “rosto informe ou estilhaçado” representaria, portanto, a identidade buscada pela narradora, por isso seu desejo de retornar à casa da infância onde estaria mais próxima da verdade. A composição narrativa de *Relato de um certo Oriente* traduz essa arquitetura identitária, cujos contornos vão sendo traçados à medida que cada um dos personagens envolvidos no relato deixa fluir sua narração do passado (VIEIRA, 2007, p. 90).

Dessa maneira, a colagem pode ser entendida como a primeira tentativa de a mulher compor para si uma história, uma identidade, um rosto. A personagem não se limita a descrever a imagem formada pela junção de papéis e panos, e sim discute o processo de composição dessa imagem estilhaçada, o qual se inicia com a escrita de uma narrativa. Trata-se, portanto, de uma ocorrência de écfrase em que o aspecto reflexivo prepondera. Apesar de ser relativa a uma colagem específica, a reflexão ajuda a compreender a segunda tentativa de a mulher construir um relato sobre sua família. Esta outra empreitada, como já é sabido, ocorreu em Manaus e resultou na carta, narrada a várias vozes, a qual constitui o romance *Relato de um certo Oriente*. Se a discussão sobre a feitura da colagem toca em questões que também são caras à organização do romance epistolar, isso se dá porque, seja no relato produzido na clínica, seja no produzido na capital amazonense, a mulher explora a montagem como princípio criativo, o qual requer uma habilidade para lidar com fragmentos.

Além de proceder como uma montadora, a mulher expõe, em comentários metalinguísticos, os impasses do trabalho de montar. Tais comentários sustentam-se, de modos distintos, em imagens: o rosto estilhaçado decorrente da colagem de papéis e panos é uma imagem que expressa visualmente a fragmentação sobre a qual fala a mulher anônima; não menos informe do que esse rosto é a imagem do navegante que é representado no desenho da parede e que, depois, reaparece para conotar a dificuldade em ordenar a narrativa. A mulher identifica-se com ambas as imagens, as quais, embora não sejam materialmente reproduzidas nas páginas do romance, podem ser recompostas pelo leitor por meio da imaginação. Assim, ratifica-se, mais uma vez, a hipótese de que o *Relato* promove a Visibilidade literária.

Ao longo do *Relato*, há episódios que, apesar de pontuais, endossam a associação entre montar imagens e pensar por imagens, associação essa que fundamenta toda a estrutura narrativa do romance e também a composição da colagem. Hakim, por exemplo, menciona o

fato de Emilie e Hindié Conceição confeccionarem santos católicos com recortes de papel: “(...) as duas mulheres cortavam e picotavam retângulos de papel vegetal para confeccionar santinhos coloridos que seriam doados às órfãs internas do colégio Nossa Senhora Auxiliadora durante a primeira comunhão” (HATOUM, 1989, p. 45).

Ademais, certa vez, as duas amigas, já acostumadas com a prática da colagem, foram impelidas a restaurar os santos de gesso e de madeira destruídos pelo marido de Emilie: “E, sem afastar o leque do rosto, [Hindié] passou a enumerar com uma voz carregada de ira e vexame os santos de gesso pulverizados, os de madeira quebrados barbaramente, a Nossa Senhora da Conceição espatifada e o Menino Jesus destróado” (*Ibidem*, p. 43-4). O patriarca, que era mulçumano, havia se enfurecido com os preparativos de uma festa de natal e, por isso, atacou o santuário da esposa. No quarto que mais “parecia ter sido assolado por um cataclisma”, Emilie e Hindié passaram a catar “fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos” (*Ibidem*, p. 44). O árduo trabalho de restauração estendeu-se por um dia inteiro, mas, mesmo com a dedicação das duas amigas, as imagens não voltaram a ser tal como eram, dada a impossibilidade de se eliminarem por completo os traços de ruína: “No fim da tarde, as estatuetas com manchas de tinta e marcas de fissura voltaram aos pedestais de madeira e aos nichos” (*Ibidem*, p. 45), observa Hakim.

É possível entender esse episódio como uma espécie de representação da própria estrutura narrativa do *Relato*. Da mesma maneira como Emilie e Hindié tentaram, a partir da colagem de fragmentos, restabelecer a forma dos santos pulverizados, quebrados, espatifados e destróados, os narradores do romance – com destaque à mulher anônima, quem ordena todas as vozes – empenham-se em reconstruir o passado por meio de suas estilhaçadas lembranças. Tal reconstrução almeja a unidade, entretanto não pode eliminar por completo o caráter descontínuo que subjaz uma obra feita a partir de reunião de elementos heterogêneos.

A heterogeneidade também caracteriza o arquivo de Dorner, arquivo formado por fotografias, desenhos, mapas e roteiros acumulados a partir das muitas viagens realizadas na região amazônica, principalmente no interior da floresta. Hakim conta como ficou maravilhado pelo arquivo que Dorner mostrava com prazer:

Após a morte de Emir, Dorner partiu para uma viagem de anos. Eu o conheci no natal de 1935, e desde então fiquei maravilhado com os álbuns de fotografias e desenhos que ele não cansava de mostrar às crianças e ao meu pai. Era um colossal arquivo de imagens, com rotas de viagens e mapas minuciosos traçados com paciência e esmero. (...) Dorner tinha o prazer insaciável de revelar todos os documentos que acumulara ao longo da vida (*Ibidem*, p. 81).



Figura 9 – *Atlas Mnemosyne* (prancha 79), de Aby Warburg
 Fonte: SAMAIN, 2011, p. 38.

Uma vez que Dorner compila e organiza, sob a forma de arquivo, uma série de documentos sobre a região amazônica, é possível afirmar que o personagem alemão procede a uma montagem das imagens, as quais, segundo Hakim, constituíam uma forma de memória em constante construção:

[Dorner] Possuía, além disso, uma memória invejável: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a 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”. Há tempos ele se dedicava à elaboração de um “acervo de surpresas da vida”: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões (HATOUM, 1989, p. 59).

A partir das imagens reunidas por Dorner, podem-se conhecer alguns detalhes sobre as pessoas e a natureza amazônicas, apesar de o próprio compilador admitir a Hakim que o arquivo não estava isento de equívocos: “Sempre que recebia elogios e estímulos,

observava com humildade: ‘Há erros clamorosos nesta ilustração de aventuras, mas creio que todo viajante que procura o desconhecido convive com a hipótese feliz de cometer enganos’” (HATOUM, 1989, p. 81). Portanto, para Dorner, o mais importante não parece ser registrar objetivamente a vida de homens, plantas e animais ou traçar com precisão mapas e rotas, e sim realizar uma leitura dos tantos documentos recolhidos e, depois, organizados via montagem. Em certa medida, a própria montagem das imagens já é uma forma de lê-las.

O acervo de Dorner é apenas mencionado por Hakim, mas é possível inferir que esse acervo explorava as imagens de modo semelhante ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg,¹³⁷ uma obra que, fundamentando-se na montagem de imagens heterogêneas, estaria em consonância com trabalhos desenvolvidos por artistas vanguardistas, conforme ressalta Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2010, s/p). Ademais, para Didi-Huberman, o inacabado (e inacabável) *Atlas* desenvolvido por Warburg entre 1924 e 1929 tornou-se uma referência no âmbito das artes visuais, pois transformou o modo de compreender as imagens (*Ibidem*, s/p). Composto por setenta e nove pranchas (ou painéis) móveis, essa obra fascinante seria um testamento metodológico de Warburg, quem, ao constantemente montar, desmontar e remontar as imagens, fazia com que elas tomassem uma posição:

Cuando colocamos diferentes imágenes – o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo – en una mesa, tenemos una constante libertad para modificar su configuración. Podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento. Al modificar el orden, hacemos que *las imágenes tomen una posición*. Una mesa no se usa ni para establecer una clasificación definitiva, ni un inventario exhaustivo, ni para catalogar de una vez por todas – como en un diccionario, un archivo o una enciclopedia –, sino para recoger segmentos, trozos de la parcelación del mundo, respetar su multiplicidad, su heterogeneidad. Y para otorgar *legibilidad* a las relaciones puestas en evidencia (*Ibidem*, s/p, grifo do autor).¹³⁸

Na esteira de Didi-Huberman, o pesquisador Etienne Samain detém-se em uma das pranchas do *Atlas* – a prancha 79 – (FIG. 9) para demonstrar que “ela é ao mesmo tempo uma única imagem e, no entanto, um mosaico de imagens, um grande quadro-negro que cerca

¹³⁷ Vale lembrar as origens mitológicas do título da obra de Warburg: Atlas é o titã que recebeu o castigo de carregar sobre os ombros o peso da abóboda celeste; Mnemosyne é a deusa da memória e a mãe das nove musas (DIDI-HUBERMAN, 2010, s/p).

¹³⁸ “Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer montes, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que *as imagens tomem uma posição*. Uma mesa não é usada nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como em um dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, e sim para recolher segmentos, fragmentos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar *legibilidade* às relações colocadas em evidência.” (Tradução minha.)

um conjunto de manchas luminosas” (SAMAIN, 2011, p. 39). Samain argumenta que a prancha, um “misterioso caderno de constelações”, configura atos, memórias, questionamentos e prefigurações, o que significa que as imagens montadas produzem um conhecimento (*Ibidem*, p. 39-41). Afinal, “se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana” (*Ibidem*, p. 40).

Mas, conforme salienta Didi-Huberman, as imagens são obscuras e não dizem nada, até que “uno no se tome la molestia de *leerlas*, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44, grifo do autor).¹³⁹ Assim, para que produzam um conhecimento, as imagens devem ser lidas, sendo a montagem a principal forma de leitura empreendida por pensadores e artistas a partir do século XX:

Y en este sentido, es extremadamente interesante ver que en los años 1920-1930 – una época revolucionaria –, diversos historiadores o pensadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento de la historia y concibieron atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo: Warburg, Benjamin, Bataille y un largo etcétera. Y que exactamente en el mismo momento surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, los formalistas rusos (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19).¹⁴⁰

Hakim afirma ter conhecido exatamente em 1935 o “colossal arquivo de imagens” elaborado por Dorner ao longo de muitos anos. Exilado em Manaus por um motivo desconhecido, o personagem vindo de Hamburgo – outra semelhança com Warburg, nascido nessa mesma cidade alemã – investiga, por meio da criação de imagens (fotografias, desenhos e mapas), a paisagem e as pessoas da região amazônica, um pouco como os antigos naturalistas europeus que viajaram pelo interior do Brasil. Todavia, à diferença do que ocorria entre os naturalistas, o olhar de Dorner não está à procura do exotismo, tampouco ambiciona enquadrar o mundo de modo imparcial e inequívoco. Mais próximo do *Atlas* de Warburg do que dos documentos produzidos pelos naturalistas (crônicas de viagem, pinturas e mapas), o arquivo de Dorner promove uma leitura das imagens à medida que as monta. Imagens que, em vez de permanecerem guardadas, são reveladas a todos e, assim, podem ser continuamente

¹³⁹ “(...) alguém não se dê ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las (...)”. (Tradução minha.)

¹⁴⁰ “E neste sentido, é extremamente interessante ver que nos anos 1920-1930 – uma época revolucionária –, diversos historiadores ou pensadores situaram o problema da imagem no centro de seu pensamento da história e conceberam atlas ou sistemas de saber de um gênero completamente novo: Warburg, Benjamin, Bataille e um grande etc. E que exatamente no mesmo tempo surgia no terreno artístico um verdadeiro pensamento da montagem: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, os formalistas russos.” (Tradução minha.)

relidas – remontadas – pelos espectadores.

A proximidade entre Warburg e Dorner é ainda endossada pelo fato de ambos possuírem um vasto acervo de livros, organizados em uma biblioteca. O historiador alemão colecionou cerca de 65.000 volumes e criou, em Hamburgo, a *Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura*. Na entrada interna da imensa biblioteca, gravou-se *Mnemosyne*, nome que, tendo sido posteriormente empregado no título do *Atlas*, estabelece uma articulação entre os dois grandes projetos de Warburg (SAMAIN, 2011, p. 33-6). Bem mais modesta, a biblioteca de Dorner contava a princípio com “obras raras editadas nos séculos passados” (HATOUM, 1989, p. 79). Ao longo dos anos, o acervo ampliou-se e diversificou-se: no contexto da Segunda Guerra Mundial, Dorner adquiriu livros de alemães que fugiram de Manaus; após a Guerra, a agência consular alemã foi reativada e investiu na importação de livros, o que permitiu ao personagem acessar obras provenientes de diferentes lugares do mundo. O início da construção da biblioteca coincide com o momento em que Dorner abandona a profissão de fotógrafo. Na verdade, o laboratório fotográfico foi trocado pela coleção de obras raras, o que, contudo, não significa necessariamente que o personagem alemão deixou de reunir documentos visuais sobre a região amazônica, para se dedicar apenas à leitura e à produção de textos verbais. Ademais, o trabalho de fotógrafo não excluía o exercício da escrita, já que todos sabiam que o alemão “passou a vida anotando suas impressões acerca da vida amazônica” (*Ibidem*, p. 83).

Acredito que uma característica marcante de Dorner é a facilidade em transitar entre os domínios da imagem e da palavra, sendo que em ambos os domínios o personagem alemão parece recorrer ao princípio da montagem. O arquivo de imagens da região amazônica comprova o emprego da montagem no âmbito imagético. Já a montagem de fragmentos verbais pode ser reconhecida em uma espécie de ensaio redigido por Dorner e intitulado “O olhar e o tempo no Amazonas”.¹⁴¹ Em tal ensaio, o personagem analisa o comportamento dos habitantes da região amazônica e, para argumentar, recorre não só a observações pessoais, mas também à “peregrinação cósmica de Humboldt” e a “filósofos que tateiam o que ele nomeava ‘o delicado território do álder’” (*Ibidem*, p. 83). Dada a variedade de fontes utilizadas, a missiva era “repleta de citações e perífrases” (*Ibidem*, p. 83), o que significa que houve um processo de apropriação e reorganização de textos alheios.

Outro não é o processo pelo qual a mulher anônima monta os diversos depoimentos para revelar ao irmão “(numa carta que seria a compilação abreviada de uma

¹⁴¹ O ensaio foi escrito durante um período que Dorner passou na Alemanha e foi enviado a Hakim. As informações sobre esse ensaio são oferecidas por Hakim.

vida) que Emilie se foi para sempre” (HATOUM, 1989, p. 166). Ademais, a mulher também transita entre os domínios da palavra e da imagem, não só porque elabora uma colagem – um relato verbo-visual – na clínica, mas também porque compõe uma narrativa caracterizada pela presença de imagens, as quais são inseridas no texto por meio da écfrase e da descrição pictural. Uma vez observada a recorrência de imagens no *Relato*, a pesquisadora Susana Scramim argumenta que a história da família de Emilie é rememorada a partir de textos tanto verbais quanto visuais colecionados pela mulher anônima:

A coleção, organizada de modo caótico, é construída mediante os depoimentos, bem como da leitura que [a mulher anônima] faz de objetos que teve a sensibilidade de selecionar para a coleção, das cartas que recebeu e reuniu e das fotografias que guardou e arrancou dos álbuns de família. Ela não encontrará um sentido pleno para essa coleção do passado, pois coloca todos esses objetos em relação dinâmica com o presente da narrativa, tempo esse que está repleto de perguntas à espera de respostas (SCRAMIM, 2007a, p. 176).

Na base da coleção e da caótica organização de fontes heterogêneas, é possível reconhecer o princípio da montagem, o qual se apresenta como essencial a todo o *Relato*. Nesse sentido, vale lembrar que, além da mulher anônima, os demais narradores do romance atuam como colecionadores de imagens, inserindo-as, via écfrase e descrição pictural, em seus respectivos discursos. Detentores de olhares apurados, todos os cinco narradores do romance, portanto, são responsáveis por promover um complexo entrelaçamento do verbal e do visual, o que, por sua vez, estimula o “‘cinema mental’ [que] funciona continuamente em nós (...) e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior”, conforme afirma Calvino (CALVINO, 1990, p. 99).

3.2.3 A montagem na tradição do *ut pictura poesis*

Devido à importância assumida pelas artes visuais no *Relato*, seria possível classificar essa obra de Hatoum como um *Künstlerroman*, um “romance de artista”, categoria que, segundo Solange Oliveira, inclui “qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes” (OLIVEIRA, 1993, p. 5). Para Oliveira, em *Ao farol*, de Virginia Woolf, e em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, por exemplo, a discussão sobre a pintura aborda questões

caras à composição da própria narrativa, de modo que “a linguagem pictórica se converte em metalinguagem. Ou, alternativamente, a obra de arte transforma-se em metáfora do romance” (OLIVEIRA, 1993, p. 10). Já em outra obra de Woolf, *O quarto de Jacob*, haveria o uso de técnicas cinematográficas (*Ibidem*, p. 6).

À semelhança do que ocorre nos romances de Woolf e Lispector supracitados, no *Relato*, as artes visuais não são meramente mencionadas ou restringem-se a fazer parte do cenário onde se desenrola a história, e sim desempenham uma função essencial na narrativa. É por meio de desenhos, fotografias, bordados, estátuas, entre outras imagens, que os narradores-personagens veem a si mesmos e aos outros, constroem a memória da família de Emilie e tecem reflexões metalinguísticas. Dessa maneira, o romance de Hatoum, apesar de constituir-se apenas de palavras, adquire um aspecto bastante imagético. Ademais, os personagens empregam o princípio da montagem para compor textos verbais e visuais, o que ratifica que o diálogo interartístico também pode realizar-se no âmbito formal.

Segundo Oliveira, para a análise de “romances de artista” – categoria em que incluo o *Relato* –, é “útil a abordagem inspirada na relação da literatura com as outras artes, na esteira da tradição resumida pelas palavras iniciais da *Arte poética* de Horácio, *ut pictura poesis*” (*Ibidem*, p. 6).¹⁴² Contudo, a referida pesquisadora não deixa de ressaltar a necessidade de revisitar a tradição horaciana a partir de teorias mais recentes, as quais enfatizam a relação interartística que “decorre de traços estilísticos comuns” (*Ibidem*, p. 25). Na esteira de Oliveira, Márcia Arbex afirma:

O *ut pictura poesis*, antiga tradição horaciana que aproxima a literatura das demais artes procurando denominadores comuns à sua estruturação, percorreu um longo caminho, adquirindo, de acordo com o período histórico em que era utilizado, conotações diversas e várias interpretações. Da tradição horaciana à crítica semiológica, passando por Lessing e Diderot, precursor da crítica moderna das artes, a relação entre as artes coloca uma questão essencial: a interdependência entre a linguagem verbal e a “linguagem” das artes (ARBEX, 2006, p. 55-6).

Portanto, a tradição horaciana passou por uma significativa alteração, de modo a desvincular-se do paradigma mimético – o qual conduzia a uma perspectiva hierarquizante – e voltar-se à investigação dos traços comuns às muitas linguagens artísticas. Se, conforme argumentei no primeiro capítulo da dissertação, a abordagem da écfrase remonta à Antiguidade e modificou-se à medida que a tradição do *ut pictura poesis* era remodelada, a sistemática abordagem da montagem já se inicia no momento em que tal tradição era

¹⁴² Lembro que o símile *ut pictura poesis* designa, de modo geral, a comparação entre as artes, não sendo restrito à comparação entre poesia e pintura.

reconfigurada de maneira mais radical, ou seja, no despontar do século XX. Nesse contexto, a montagem, tornando-se um procedimento explorado em obras tanto verbais quanto visuais, contribuiu para a problematização das fronteiras entre a literatura e as artes visuais, bem como para a consolidação de um novo entendimento das relações interartísticas e, conseqüentemente, de uma nova etapa do *ut pictura poesis*.

CONCLUSÃO – RELATO DE UM CERTO PERCURSO

Em *Relato de um certo Oriente*, a articulação com as artes visuais ocorre de diversas maneiras. Para investigar esse diversificado diálogo interartístico verificado no romance de Hatoum, recorri a uma variedade de discursos teóricos e críticos situados no âmbito dos Estudos Interartes, de modo que, por vezes, identifiquei-me com a narradora-navegante perdida entre as tantas possibilidades de organizar vozes distintas e, assim, traçar um percurso textual consistente. Agora, quando concluo esta dissertação, constato que um caminho teórico-crítico pôde ser encontrado e vem-me então uma imagem da travessia que, diferentemente do desespero manifesto pela gravura de Klee (FIG. 8), sugere uma serenidade no remar: trata-se de uma fotografia de João Luiz Musa a qual compõe *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas, o primeiro livro publicado por Hatoum:¹⁴³

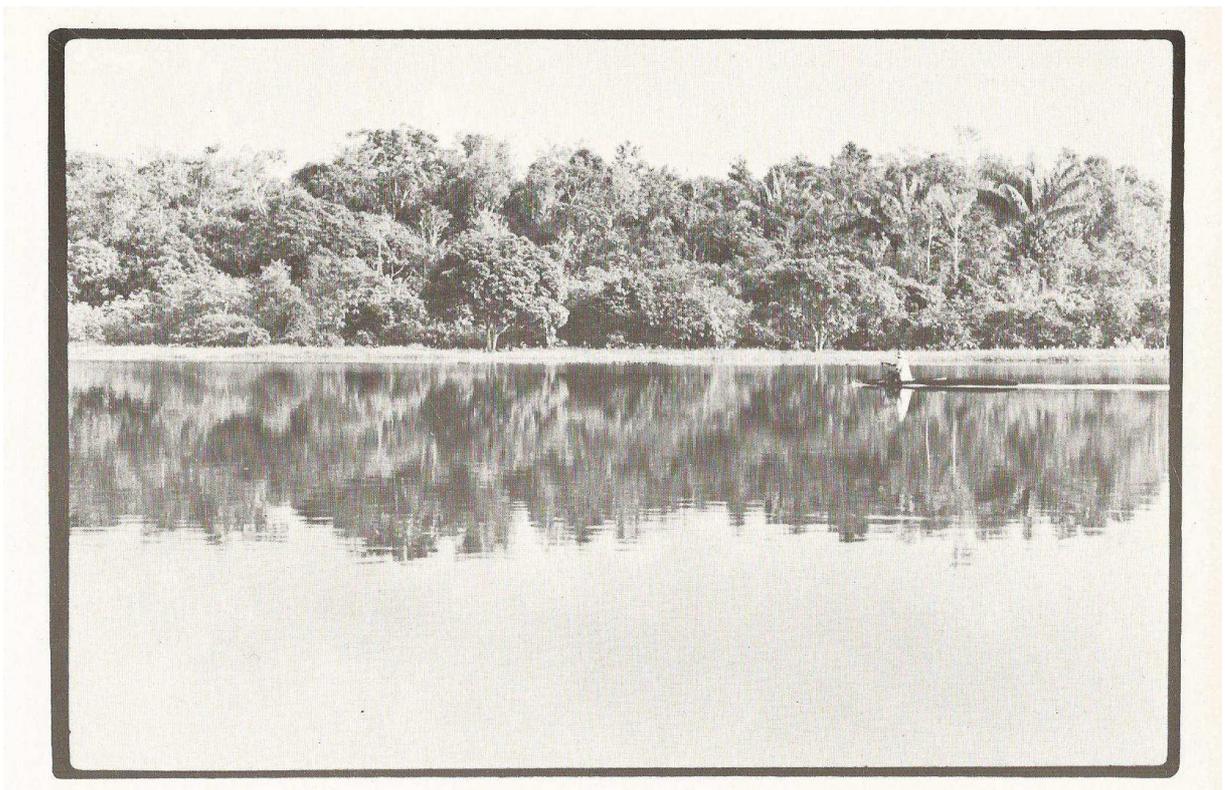


FIGURA 10 – Fotografia sem título, de João Luiz Musa
Fonte: HATOUM, 1979, s/p.

O conceito de Visibilidade literária, formulado por Italo Calvino (1990), norteou minha análise do *Relato*. Conformei demonstrei ao longo da dissertação, a éfrase, a descrição

¹⁴³ Ver a nota 13 no primeiro capítulo desta dissertação.

pictural e a montagem são estratégias que promovem a Visibilidade, entendida, de modo geral, como a capacidade de o texto literário estimular o pensamento por imagens. Essas três práticas, fundamentadas no entrelaçamento do verbal e do visual, podem ser incluídas na longa tradição do *ut pictura poesis*, a qual passou por contínuas reformulações desde a Antiguidade, até se desvincular do paradigma mimético e enfatizar as relações estruturais estabelecidas entre as artes. Nesse sentido, o recurso à éfrase, à descrição pictural e à montagem demonstra que as linguagens empregadas pelos artistas da palavra e pelos artistas da imagem não se opõem, e sim guardam estreitas semelhanças.

O primeiro capítulo da dissertação foi dedicado à éfrase, termo que, na época clássica, designava qualquer descrição vivaz empreendida por escritores ou retóricos, segundo João Adolfo Hansen (2006) e Murray Krieger (2007). Com o passar do tempo, consolidou-se o conceito mais restrito de éfrase como descrição de objeto visual. Partindo do pressuposto de que, quando há éfrase, uma imagem material é inserida no texto, observei, na esteira de Liliane Louvel (2006; 2012), que alguns marcadores picturais são empregados para que ocorra essa inserção. No *Relato*, empregam-se três marcadores de forma recorrente: o enquadramento, o léxico técnico e a focalização. Os efeitos de enquadramento são responsáveis por destacar a imagem, e os termos provenientes das artes visuais são importantes para realizar a descrição. Já a focalização fundamenta-se não apenas na observação, mas também na análise da imagem, uma análise engendrada por um *voyeur*. Assim, na éfrase, a descrição de um objeto visual não elimina a dimensão reflexiva, interpretativa.

Ao analisar a prática efrástica no *Relato*, constatei que, não raramente, a reflexão chega a se sobrepor à descrição. Ademais, há casos em que a descrição é substituída pela mera alusão à imagem. Tornou-se necessário, portanto, contestar a produtividade da definição tradicional – e unívoca – de éfrase como descrição. Com base em Valerie Robillard (1998), distingi três categorias de éfrase, a saber, *depictive*, *attributive* e *associative*, as quais se referem respectivamente à éfrase enquanto descrição, alusão e reflexão. Apesar de cada uma dessas categorias possuir particularidades, é possível afirmar que todas elas têm em comum o fato de inserirem uma imagem material no texto e, assim, promoverem a Visibilidade literária. O desenvolvimento de um pensamento sobre imagens e por imagens torna-se bastante evidente quando há a éfrase reflexiva. No *Relato*, a categoria *associative* inclui sobretudo as éfrases de retratos fotográficos, nas quais as reflexões tecidas pelos narradores-personagens abrangem desde os sentidos possíveis de determinada foto até os modos de produção e recepção de tal foto. Procurei explicitar que os narradores-personagens, quando realizam

écfrases de retratos, acabam tocando em questões exploradas por teóricos da fotografia como Walter Benjamin (1985), Susan Sontag (2004), Roland Barthes (1984) e Philippe Dubois (1998).

Conforme demonstrei no segundo capítulo da dissertação, outra estratégia, empregada pelos narradores-personagens do *Relato*, para promover a Visibilidade literária é a descrição pictural, expressão tomada de empréstimo a Louvel (2006; 2012). A partir de duas categorias por mim propostas – imagem-paisagem e imagem-personagem –, analisei as passagens do *Relato* em que não havia referência a determinada imagem material, mas em que paisagens e personagens eram descritos como se fossem uma pintura ou uma escultura. Na seção dedicada à imagem-paisagem, fundamentei-me em considerações de Jacques Aumont (2004) e Rosalind Krauss (2002) para comprovar que os narradores-personagens do romance compartilham da ideia de que é impossível captar um instante em sua totalidade e pureza, o que pode ser percebido na descrição de paisagens imprecisas. Já na seção dedicada à imagem-personagem, explorei, com base em Henri-Pierre Jeudy (2002), a estetização do corpo, a qual é notada nos retratos verbais compostos pelos narradores-personagens. Ainda nessa seção, explorei os personagens cujos corpos, à medida que desafiam certos limites da figura humana, são retratados como monstruosos.

Ao longo do segundo capítulo, a abordagem da descrição pictural teve como referência dois gêneros das artes visuais: a pintura (e a fotografia) de paisagem e o retrato. Em alguns momentos, foi possível aproximar determinada descrição pictural de paisagem ou de personagem a obras de artistas como Claude Monet, El Lissitzky, Kazimir Malevich, Jackson Pollock e Giuseppe Arcimboldo. Desse modo, foram explicitadas semelhanças ideológicas e técnicas entre os gestos dos artistas da palavra e da imagem. Na última seção do capítulo, a proximidade entre o verbal e o visual foi discutida a partir da categoria imagem-palavra. Nessa seção, para a qual contribuíram trabalhos de Roland Barthes (1990; 2004) e de Anne-Marie Christin (2004; 2006), detive-me em passagens do *Relato* em que há referências à origem icônica da escrita ou em que é explorada a visualidade da escrita.

Dando continuidade à investigação do diálogo interartístico verificado no *Relato*, no terceiro capítulo enfoquei um procedimento comum à literatura, à pintura, à escultura e ao cinema:¹⁴⁴ a montagem, caracterizada, de modo geral, como uma estética do fragmento. Inicialmente, apoiei-me em autores como Sergei Eisenstein (2002) e Vincent Amiel (2011) para defender que a montagem é um princípio criativo (e não somente uma operação técnica)

¹⁴⁴ Para ficar apenas no domínio da imagem, o qual me interessa em particular.

que teria atingido no cinema uma grande proporção, o que justifica a relevância da teoria da montagem fílmica para os estudos acerca da montagem nas demais artes. Com base em Jacques Aumont (2004), pude demonstrar que a montagem fílmica vincula-se a um processo de mobilização do olhar, processo esse iniciado no século XIX com a pintura e a fotografia. A partir de Aumont, argumentei que o dinamismo operado pela “sétima arte” decorre não somente das imagens em movimento projetadas na tela, mas também da variedade de perspectivas proporcionada pela montagem.

Empenhei-me em explicitar, nesse terceiro capítulo, que o *Relato* oferece um exemplo de emprego da montagem na literatura, uma vez que o romance possui cinco narradores, cada um dos quais detentor de um ponto de vista particular. Ademais, os discursos desses narradores seguem uma lógica de composição que tende à descontinuidade. Ao final do romance, há uma passagem metalinguística em que o leitor descobre que o papel de montadora coube à mulher anônima, quem, depois de reunir os tantos depoimentos, incumbese da difícil tarefa de organizá-los. Além de ser utilizado na estrutura narrativa do *Relato*, o princípio da montagem fundamenta a elaboração de objetos visuais, como a colagem realizada pela mulher anônima, o arquivo construído por Dorner, os santos restaurados por Emilie e Hindié e os santos de papel confeccionados pelas duas amigas. Tais objetos são formados de imagens fragmentadas as quais são interpretadas à medida que se opera a montagem, o que me permitiu afirmar, com Georges Didi-Huberman (2007; 2008; 2010), que há um conhecimento que se desenvolve por montagem. A montagem seria, portanto, mais uma estratégia de promover o pensamento por imagens, isto é, de preservar a Visibilidade.

Uma vez que, no *Relato*, as imagens constituem um elemento primordial, não foi de se estranhar o fato de uma imagem específica – o desenho encontrado pela mulher anônima tão logo ela retorna a Manaus – desempenhar uma função importante em todo o romance e também em toda a dissertação. De certa maneira, o desenho do navegante franzino articula as três estratégias por mim enfocadas: a éfrase, a descrição pictural e a montagem. No primeiro capítulo, abordei a éfrase do desenho, o qual a princípio pareceu indecifrável à mulher; no segundo, analisei o momento em que essa personagem começa a compreender o desenho, o que ocorre quando ela atravessa o rio Negro de canoa e realiza uma descrição pictural de Manaus sob a perspectiva do navegante; no terceiro, examinei o trecho metalinguístico em que a mulher, ao discutir a montagem do romance, afirma sentir-se como um “navegante perdido em seus meandros” (HATOUM, 1989, p. 165), identificando-se, pois, com o remador do desenho. Quando ocorre essa identificação, o desenho é finalmente interpretado.

Assim como a mulher anônima, os outros narradores do *Relato* são atentos às imagens e, a partir delas, constroem seus respectivos discursos, os quais adquirem um aspecto visual. Apesar de o conceito de Visibilidade ter se revelado bastante produtivo para a compreensão das relações estabelecidas, no romance, entre literatura e artes visuais, é preciso salientar que um só conceito não é capaz de abarcar todas as formas como o texto literário se articula com o desenho, a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema. Portanto, outras obras, que não o *Relato*, poderão requisitar abordagens da prática interartística não embasadas no conceito calviniano em questão. Vale ressaltar ainda que a écfrase, a descrição pictural e a montagem são algumas das estratégias de se promover a Visibilidade, ou seja, não constituem as únicas maneiras pelas quais se desenvolve o pensamento por imagens. Nesse sentido, infere-se que é possível preservar a Visibilidade por meio de estratégias interartísticas diferentes das enfocadas por mim. Há, além disso, obras literárias que estimulam a formação do imaginário mas que não fazem referência a imagens materiais ou ao modo de compor tais imagens. Lembro que Calvino, ao listar os elementos que contribuem para a constituição da Visibilidade literária, inclui não só as imagens materiais integrantes de determinada cultura, entre as quais estão as produzidas por artistas visuais, como também as imagens decorrentes da observação do mundo¹⁴⁵ ou de processos mentais oníricos e abstratos:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990, p. 110).

Um outro limite de minha análise da écfrase, da descrição pictural e da montagem do *Relato* decorre do fato de eu não ter investigado a dimensão musical instaurada por essas três práticas. De acordo com Louvel, a inserção da imagem no texto gera uma aporia entre o legível e o visível, a qual poderia ser resolvida pela questão do ritmo (LOUVEL, 2012, p. 64). Isso porque a écfrase e a descrição pictural vêm

(...) ritmar o texto, favorecendo ou não sua linearidade e sua heterogeneidade, produzindo um híbrido de texto trabalhado no modo da fuga e do contraponto, ou ainda da síncope. Uma escansão, um *tempo* ligado à carga poética do texto, logo, um ritmo. (...) A composição pictural do texto pode, assim, aparentar-se a uma composição musical, com suas regras de harmonia, seu ponto e contraponto, mas também com suas dissonâncias (*Ibidem*, p. 64-5, grifo da autora).

¹⁴⁵ A descrição pictural parte da observação do mundo, mas trata-se de uma observação mediada pelo modo de conceber obras visuais, conforme demonstrei no segundo capítulo da dissertação.

Corroboraria o aspecto musical do *Relato* o fato de sua estrutura narrativa seguir o princípio da montagem. De acordo com Amiel, os cineastas da vanguarda francesa dos anos 1920 viram “na montagem uma espécie de equivalente visual dos ritmos musicais” e “utilizaram muitas vezes expressões retiradas do vocabulário musical para abordar o cinema como o idealizavam” (AMIEL, 2011, p. 120-1). Nesse contexto, Abel Gance afirma que, ao filmar *A roda*, pôde constatar que o cinema era verdadeiramente a “música da luz” (*Ibidem*, p. 122). Ademais, em *A forma do filme*, Eisenstein defende que a montagem seja pautada em um “princípio harmônico-visual” (EISENSTEIN, 2002, p. 75, grifo do autor), sendo o traço “harmônico” caracterizado a partir da música experimental de Claude-Achille Debussy e de Alexander Scriabin:

Como vimos, na força da própria gênese destes métodos [métodos de montagem] eles devem ser acompanhados por uma extraordinária qualidade *fisiológica*. Como naquela música que constrói suas obras com o uso duplicado de harmonias. Não o *classicismo* de Beethoven, mas a *qualidade fisiológica* de Debussy e Scriabin (*Ibidem*, p. 75, grifo do autor).

A partir de tais considerações de Louvel, Amiel e Einsentein, seria possível investigar como, no *Relato*, ocorre a articulação entre palavra, imagem e som – e, por conseguinte, entre literatura, artes visuais e música. Os objetos que a mulher anônima leva consigo para Manaus situam-se justamente nos domínios do ler (diários e cartas), do ver (álbuns de fotografia) e do ouvir (fitas e gravador). Recorrendo a esses objetos, a mulher elabora uma narrativa verbal formada por “tudo o que era audível e visível” (HATOUM, 1989, p. 166). Nesse sentido, a análise do aspecto musical da éfrase, da descrição pictural e da montagem permitiria compreender por que, no último parágrafo do *Relato*, a personagem anônima compara a narrativa a uma melodia: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido [do irmão] a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (*Ibidem*, p. 166).

Gostaria de salientar que, antes do *Relato*, Hatoum havia realizado um trabalho constituído pela integração do verbal, do visual e do sonoro. Trata-se da exposição *Amazônia*, de 1977, a qual contava com textos de Hatoum; com textos e fotografias de Isabel Gouvêa, João Luiz Musa e Sônia da Silva Lorenz; e com uma música de João Carlos Nassif. Como resultado da exposição, foi publicado, em 1979, o livro *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas, o qual, infelizmente, não vem acompanhado de uma gravação da música de Nassif. Mas há no livro um comentário – verbo-visual – sobre a importância do som para o trabalho empreendido por Hatoum e pelos fotógrafos (FIG. 11), além de haver uma

reprodução de um texto e uma “partitura”¹⁴⁶ de Nassif, os quais traduziriam a ideia da música composta para a exposição *Amazônia* (FIG. 12).

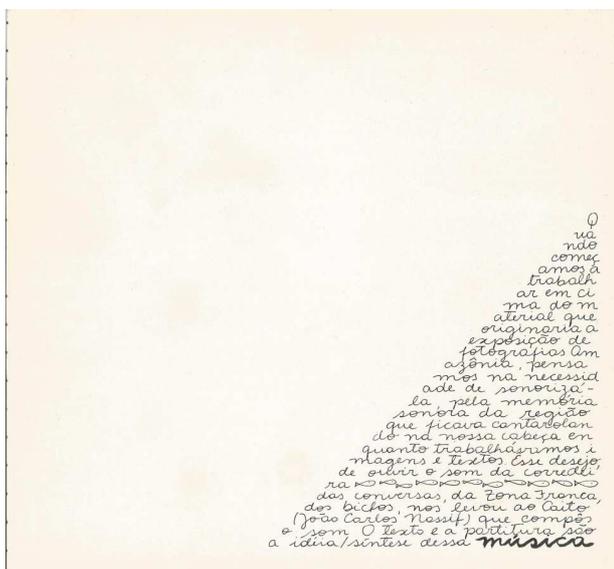


FIGURA 11 – Comentário sobre a música de Nassif
 Fonte: HATOUM, 1979, s/p.

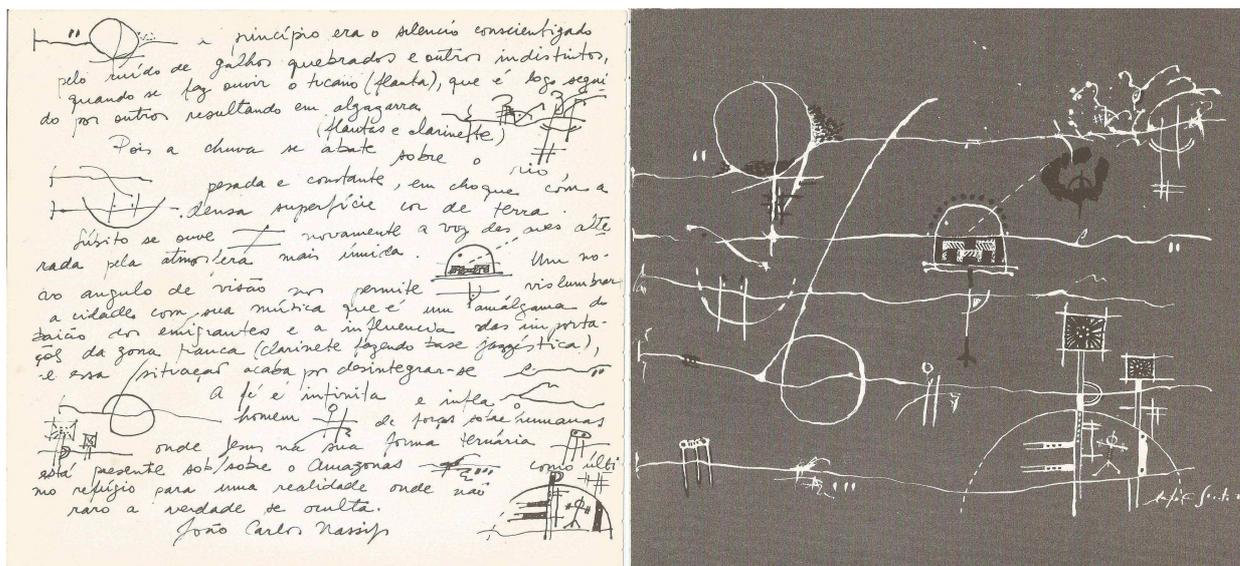


FIGURA 12 – O texto e a “partitura” de Nassif
 Fonte: HATOUM, 1979, s/p.

A análise do entrecruzamento da literatura, das artes visuais e da música na obra de Hatoum – sobretudo no *Relato* – exigiria uma travessia teórico-crítica distinta da empreendida por mim. Ao considerar a possibilidade dessa outra travessia, não pretendo diminuir a relevância da escolha em enfocar, com base no conceito de Visibilidade, o diálogo entre literatura e artes visuais. Pelo contrário, avalio positivamente o fato de, a partir de uma pesquisa específica, ser vislumbrada uma nova abordagem interartística do *Relato*.

¹⁴⁶ Termo empregado por Hatoum e pelos fotógrafos, no comentário sobre a música de Nassif (FIG. 11).

REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. A linguagem do filme: a imagem. In: _____. *O cinema*. Trad. António Couto Soares. Porto: Livraria Civilização, 1983.
- ALETRIA. Caderno Temático “Intermedialidade”. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, jul./dez. 2006.
- AMIEL, Vicent. *Estética da montagem*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In: RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- _____. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____ (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. Como se faz um filme. In: _____. *A arte do cinema*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora; A montagem. In: _____ *et al. A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Cala Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- AYALA, Francisco. Novela y cine en cotejo. In: _____. *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BALZAC, Honoré de. A obra prima ignorada. In: _____. *A comédia humana*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1992a.
- _____. *Sarrasine*. In: BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Hononé Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992b.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou rhétoriqueur et magicien. In : _____. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- _____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 4ª ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. O espírito da letra; Arcimboldo ou retórico e mágico. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. Imagem. In: _____. *Fragments de um discurso amoroso*. 13ª ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. Literatura e descontínuo. In: _____. *Crítica e verdade*. 3ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Texto (teoria do); Variações sobre a escrita; Apresentação [Sobre a semiologia]. In: _____. *Inéditos I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BRAGA, Isabel Florêncio. *Figuralidades: da tradução ao poético na fotografia de arte contemporânea*. 2009. Tese. (Doutorado em Estudos Literários: Literatura Comparada) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

BRAGA, Luiz. *Crônica fotográfica do universo mágico no Mercado Ver-o-Peso*. São Paulo: Modernsign, 2008.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Relações assimétricas: imagens e textos na Grécia antiga. In: MARQUES, Marcelo P. (Org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e identidade nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. In: _____. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTOR, Michel. A literatura, o ouvido, o olho; Crítica e invenção. In: _____. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Da narrativa literária à narrativa fílmica. In: REIS, Carlos (Org.). *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, 1990.

_____. Cinema e literatura. In: *Biblos*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995, v. 1.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CECCARELLO, Vera Helena. O debate acerca do regionalismo nos dias atuais: o caso da obra de Milton Hatoum. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2010, Salvador. *Anais...* Salvador: Facom-UFBa, Salvador, 2010.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en cine*. Trad. María Jesús Fernández Prietro. Madrid: Taurus, 1990.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/Casa Rui Barbosa, 2004.

_____. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CLÜVER, Claus. *Painting Into Poetry. Yearbook of comparative and general literature*. Bloomington: Indiana University, vol. 27, 1978.

_____. Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena's transformations of art and music. In: LOSA, Margarida L.; SOUSA, Ismênia de; VILAS-BOAS, Gonçalo (Orgs.). *Literatura Comparada: os novos paradigmas*. Atas do II Congresso da APLC. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*, São Paulo: USP, n. 2, 1997.

_____. Quotation, enargeia, and the functions of ekphrasis. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Orgs.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

_____. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006a.

_____. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*. Caderno Temático "Intermedialidade". Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, jul./dez. 2006b.

_____. Intermedialidade. *Pós*, Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 2, nov. 2011.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 2ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura (“O *paragone*”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Pintura: textos essenciais – O paralelo das artes*. São Paulo: 34, 2005, v.7.

DEBRAY, Régis. A transmissão simbólica. In: _____. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. Montagem. In: _____. *Cinema: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida; Pensar em não ver. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSJ, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

_____. Un conocimiento por el montaje. *Minerva*, Madrid, n. 5, 2007. Entrevista a Pedro Romero.

_____. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

_____. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. Catálogo de exposição. Disponível em < <http://www.museoreinasofia.es>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. *Entre orientes: viagens e memórias – a narrativa de Milton Hatoum*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998.

FLORES, Teresa Mendes. *Cinema e experiência moderna*. Coimbra: Minerva, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. Vidência e evidência. *Imagens*, Campinas: Unicamp, n. 7, maio/ago. 1996.

_____. Ficciones documentales. In: _____. *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba: UFTM, v. 1, n. 2, jul.-dez., 2008.

FREIRE, José Alonso Torres. *Espaço amazônico em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GALINDO, Rogério Waldrigues. Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 8, 22 out. 2006.

GAUTHEROT, Marcel. *Norte*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

GROULIER, Jean-François. Da imitação à expressão. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *Pintura: textos essenciais – Da imitação à expressão*. São Paulo: 34, 2004, v.5.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3ª ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo: USP, n. 71, set./nov. 2006.

HATOUM, Milton. *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*. São Paulo: Diadorim, 1979.

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

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HATOUM, Milton. Margens secas da cidade. *Caracol*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 1, jul. 2010.

_____. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993.

_____. Entering the museum of words: Ashbery's "Self-portrait in a convex mirror". In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Orgs.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

HEINRICH, Christoph. *Claude Monet: 1840-1926*. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

HERMÓGENES. Pragymnasta [Les Exercices préparatoires]. In: *Art rhétorique*. Trad. Michel Patillon. Paris: L'âge d'homme, 1997 *apud* HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo: USP, n. 71, set./nov. 2006.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Faculdade da Letras da UFMG, 2012.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix: 2005.

JAGUARIBE, Claudia. *Cidades*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIRMUNSKI, Vikton. As tarefas da poética. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KEMP, Philip (Org.). *Tudo sobre cinema*. Trad. Fabiano Morais *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KLEE, Paul. *Ele rema desesperadamente*. 1940. Gravura sobre papel cartão. 0,9 x 29,5 cm. Disponível em: < <http://www.emuseum.zpk.org>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRIEGER, Murray. Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto. In: BASÍLIO, Kelly *et al.* (Orgs.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo (1527-1593): um mágico maneirista*. Koln: Benedikt Taschen, 1993.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. A figura humana. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *Pintura: textos essenciais – A figura humana*. São Paulo: 34, 2004, v. 6.

_____. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Pintura: textos essenciais – Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2005, v.10.

LES, Juan A. Hernández. *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Trad. Ângelo Peres e Isolino de Sousa. Porto: Campo das Letras, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Pintura: textos essenciais – Da imitação à expressão*. São Paulo: 34, 2004a, v.5.

_____. (Org.). *Pintura: textos essenciais – A figura humana*. São Paulo: 34, 2004b, v. 6.

_____. O paralelo das artes. In: _____ (Org.). *Pintura: textos essenciais – O paralelo das artes*. São Paulo: 34, 2005a, v. 7.

_____. (Org.). *Pintura: textos essenciais – O paralelo das artes*. São Paulo: 34, 2005b, v.7.

_____. (Org.). *Pintura: textos essenciais – Descrição e interpretação*. São Paulo: 34, 2005c, v. 8.

_____. (Org.). *Pintura: textos essenciais – Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2005d, v.10.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUVEL, Liliane. A descrição 'pictural': por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LOUZADA, Nilson Molin. Portugal-e-Brasil: outras visões, outras imagens. *Cult*, São Paulo, ano 4, n. 38, out. 2000.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Visualidade na Amazônia: a questão da fotografia. *Imagens*, Campinas: Unicamp, n. 7, maio/ago. 1996.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto. 2007. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, USP, São Paulo, 2007.

MATA, Rodolfo. El Oriente de una novela. *Remate de Males*, Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n.16, 1996.

MELLO, Celina Maria Moreira. Do poeta e do pintor. In: CASA NOVA, Vera Casa (Org.). *Estação imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A arte e o mundo percebido. In: _____. *Palestras*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 2ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

MORÃO, Paula. Retrato e autorretrato: fronteiras e limites. In: BASÍLIO, Kelly *et al.* (Orgs.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MOREIRA, Maria Luiza Almada. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para condição do intelectual*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*. Caderno Temático “Intermedialidade”. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, jul./dez. 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

NUNES, Benedito. Música, filosofia, literatura. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

_____. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PICASSO. Trad. José Ry Gandra. São Paulo: Abril Coleções, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v. 5)

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. *Fotografia e relações interartísticas na obra de Milton Hatoum*. 2011. Monografia (Bacharelado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

POMMIER, Édouard. Introdução: retratar. In: BASÍLIO, Kelly *et al.* (Orgs.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

PRAZ, Mario. Ut pictura poesis. In: BASÍLIO, Kelly *et al* (Orgs.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade de “remediação”. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012a.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Faculdade da Letras da UFMG, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2ª ed. Trad. Mônica Cosata Netto. São Paulo: Exo; Ed. 34, 2009.

_____. *El destino de las imágenes*. Trad. Pablo B. Amador. Nigrán: Politopías, 2011.

RIAUDEL, Michel. Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a resistir. Trad. Milton Ohata. *Novos estudos*, São Paulo, n. 84, jul. 2009.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Os novos filhos da dor: oriente e origem em Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007.

RINALDI, Daniel. Literatura e artes plásticas no mundo antigo: éfrase e instruções ao pintor. In: MARQUES, Marcelo P. (Org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012.

ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els. Introduction. In: _____ (Orgs.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

ROBILLARD, Valerie. In pursuit of ekphrasis (an intertextual approach). In: _____; JONGENEEL, Els (Orgs.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Poiésis*, Niterói: UFF, n. 17, jul. de 2011.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989.

SANTOS, Diana Maria dos. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SCRAMIM, Susana. *O Relato de um certo oriente: entre o narrar e o fotografar*. In: V Congresso da ABRALIC, 1996, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997.

_____. *As ruínas amazônicas*. *Babel*, Campo Grande/Santos, n. 1 jan./abr. 2000a.

_____. *O território da identidade*. *Cult*, São Paulo, ano 4, n. 36, jun. 2000b.

_____. *Relato de um certo Oriente: recordar o presente*. In: _____. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007a.

_____. *Um certo oriente: imagem e anamnese*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução/Intradução*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVA, Marta B. M. *Do texto verbal ao não verbal: perspectivas de tradução intersemiótica em Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Maceió: UFAL, 2002.

SILVA, Lúcia Sarmiento da. *Estética da cidadania em Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2000.

SPITZER, Leo. *A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo versus metagramática*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Livro de Hatoum lembra jogo de paciência*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de abr. de 1989. Caderno Letras, p. 6.

TELES, Gilberto Medonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de; MATHIAS, Heliane Aparecida Monti. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum. São Paulo: Nankim, 2004.

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

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2010.

VICENZI, Flávia Adelina Vicenzi. *Cinzas do Norte e a estética modernista*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura: Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras: Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.

VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. *A presença árabe na literatura brasileira: Jorge Amado e Milton Hatoum*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René; AUSTIN, Warren. A literatura e as outras artes. In: _____. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro/São Paulo: O Globo/Folha de São Paulo, 2003.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

YACOB, Tamar. The ekphrastic model: forms and functions. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Orgs.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

_____. Ekphrasis and Perspectival Structure. In: HELDING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Orgs.). *Cultural functions of intermedial exploration*. Amsterdam, Nova York: Rodopi, 2002.

Entrevistas e artigos de Milton Hatoum

HATOUM, Milton. Escrever à margem da história. In: SEMINÁRIO DE ESCRITORES BRASILEIROS E ALEMÃES, 1993, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto Goethe, 1993a. Disponível em: < <http://hottopos.com/collat6/milton1.htm> >. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. A liberdade do espaço no olhar. In: JAGUARIBE, Cláudia. *Cidades*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

_____. Conversa com Milton Hatoum. *Babel*, Campo Grande/Santos, n. 1 jan.-abr. 2000a. Entrevista a Susana Scramim.

_____. Milton Hatoum canta Manaus para ser universal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 2000b. Entrevista concedida a Haroldo Ceravolo Sereza. Disponível em < <http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/sobre-autor/noticias-entrevistas>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Entrevista. *Cult*, São Paulo, ano 4, n. 36, jun. 2000c. Entrevista a Susana Scramim.

_____. Entrevista. *Valor Econômico*, São Paulo, 28-30 de jul. de 2000d. Entrevista a Antonio Gonçalves Filho. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/sobre-autor/noticias-entrevistas>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Que Amazônia é essa? *Musa*, Manaus: Museu da Amazônia, 25 mar. 2001a. Entrevista a Mariana Ferraz. Disponível em <<http://www.museudaamazonia.org.br/?q=94-conteudo-7274-museu-imaginario>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Fim de um romance. *Terra magazine*, 02 abr. 2001b. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI1520483-EI6619,00fim+de+um+romance.html>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. Manaus, a personagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 maio 2001c. Entrevista a Luciano Trigo. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/sobre-autor/noticias-entrevistas>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Un Rulfo brasileiro. *El país cultural*, Madrid, 26 maio 2001d. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Entrevista. *Jornal da Unicamp*, Campinas, n.163, junho 2001e. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. Disponível em: <<http://unicamp.br/unicamp/unicamp-hoje/ju/ju2001/unihoje/jul163pag18.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Todo mundo tem um pouco de Bouvard e Pécuchet. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001f. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

HATOUM, Milton. Entrevista. *Collatio*, Madrid/São Paulo: Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Autónoma de Madrid/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, ano IV, v. 6, 2001g. Entrevista concedida a Aida Hanania. Disponível em: <<http://hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. In: LETTERATURE D'AMERICA. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma, ano XII, n. 93-94, 2002a. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. La travesía del lenguaje. *El país cultural*, Madrid, 28 set. 2002b. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Orelha de *Veredicto em Canudos*. In: MARAI, Sandor. *Veredicto em Canudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

_____. Treze perguntas para Milton Hatoum. *Magma*, São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, n. 8, 2002d. Entrevista a Ricardo Barreto e Jefferson Mello. Disponível em < http://dtllc.ffiich.usp.br/sites/dtllc.ffiich.usp.br/files/m8_0.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Apresentação de Salman Rushdie em palestra no MASP. São Paulo, 19 maio 2003. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. 10 passeios pelo bosque da ficção. *CESP*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 24, n.33, jan.-dez. 2004. Entrevista concedida a Denis Leandro Francisco.

_____. A Amazônia árabe. *Textos da gávea*, 01 fev. 2005a. Entrevista concedida a Francisco José Viegas. Disponível em: <<http://textosdagavea-blogspot.com/2005/01Amazonia-rabeo-av-de-milton-hatoum.html>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Entrevista. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 jul. 2005b, Caderno L2, p. 11. Entrevista a Carlos Marcelo. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/sobre-autor/noticias-entrevistas>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Entrevista. *Digestivo cultural*, São Paulo, 1 maio 2006a. Entrevista a Julio Daio Borges. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Uma novela exemplar. *Entrelivros*, São Paulo: Duetto Editorial, n. 16, ago. 2006b. Disponível em <http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/uma_novela_exemplar.html>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. Literatura não é uma missão. *Problemas Brasileiros*, São Paulo, n. 379, jan.-fev. 2007a. Entrevista concedida a Carlos Juliano. Disponível em: < http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1>. Acesso em: 28 abr. 2012.

HATOUM, Milton. Escrever em qualquer lugar. *Terra magazine*, 03 set. 2007b. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1876593-EI6619,00--Escrever+em+qual+quer+lugar.html>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

_____. Orelha de *A morte de Ivan Ilitch*. In: TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2007c.

_____. Orelha de *Salgueiro*. In: CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007d.

_____. Orelha de *Istambul*. In: PAMUK, Orhan. *Istambul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007e.

_____. A literatura é a arte da paciência. *Terra Magazine*, 19 set. 2007f. Entrevista concedida a Cláudio Leal. Disponível em: <<http://www.terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1909408-EI6595,00.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Posfácio a *Capitães da areia*. In: AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. Um baiano universal. *Terra magazine*, 14 jan. 2008b. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2227577-EI6619,00-Um+baiano+universal.html>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. A vez do leitor. *Terra magazine*, 07 abr. 2008c. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2730290-EI6619,00-A+vez+do+leitor.html>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. Desenhos do olhar. In: BRAGA, Luiz. *Crônica fotográfica do universo mágico no Mercado Ver-o-Peso*. São Paulo: Modernsign, 2008d.

_____. Linguagem revela memória oculta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 2009a. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/sobre-autor/noticias-entrevistas>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Milton Hatoum: Cinzas de um certo Norte. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 44, maio 2009b.

_____. O escritor da Manaus não-exótica, da literatura universal. In: *Revista do Instituto da Cultura Árabe*, São Paulo: Instituto de Cultura Árabe, maio 2009c. Entrevista a Júlia Nader Dietrich. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/entrevistas/o-escriptor-da-manaus-nao-exotica-da-literatura-universal>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

HATOUM, Milton. Sin miedo y con placer. *El país cultural*, Madrid, 14 ago. 2009d. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____; TITAN JR., Samuel. A paciência do olhar. In: GAUTHEROT, Marcel. *Norte*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

HATOUM, Milton. Quando o mito vira história, e a história vira literatura. *Brasil de fato*, São Paulo, 7-13 jan. 2010a. Entrevista a Livia Almendary. Disponível em <<http://www.brasildefato.com.br/node/2528>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”. In: *Crioula*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 7, maio 2010b. Entrevista a Maged El Gebaly. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/edicao07.php>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. Sobre *Ninguém, nada, nunca*, de Juan José Saer. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

_____. Por que traduzi Flaubert. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/do-autor/ensaios-criticas>>. Acesso em: 29 abr. 2012.