



## IMAGEM-PAISAGEM: A DESCRIÇÃO PICTURAL EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

**Daiane Carneiro Pimentel\***

\* d.cpimentel@yahoo.com.br  
Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da  
Universidade Federal de Minas Gerais.

**RESUMO:** Este trabalho objetiva demonstrar que, em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, a descrição pictural constitui uma estratégia de problematização do modo como a paisagem é convencionalmente abordada tanto na literatura quanto nas artes visuais. Com frequência, os narradores do romance empregam elementos provenientes das artes visuais para descrever uma paisagem. Criam-se, assim, imagens verbais a partir de determinado recorte realizado pelo observador. Contudo, à semelhança de pintores impressionistas e de certos fotógrafos, os narradores destacam a potência de paisagens naturais e urbanas, as quais resistem à representação realista e, por conseguinte, à pretensão de um tratamento totalizante ou unívoco. Ademais, acredita-se que, por meio dessas descrições picturais, desenvolve-se, em *Relato de um certo Oriente*, a capacidade de a literatura estimular o imaginário, o que define, conforme Italo Calvino, a Visibilidade literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** descrição pictural; paisagem; Visibilidade literária.

**ABSTRACT:** This article intends to demonstrate that, in *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, the pictorial description constitutes a strategy of questioning the way the landscape is conventionally approached both in literature and in visual arts. Frequently, the novel's narrators use elements from visual arts in order to describe a landscape. Thus, verbal portraits are created from certain cutting made by the observer. However, in the likeness of impressionist painters and certain photographers, the narrators detach the potency of natural and urban landscapes, which resist the realistic representation and therefore the claim of a complete or univocal treatment. Moreover, it is believed that, by means of those portraits, is developed, in *Relato de um certo Oriente*, the literature's ability to stimulate the imaginary, which defines, according to Italo Calvino, the literary Visibility.

**KEYWORDS:** pictorial description; landscape; literary Visibility.

Embora não apresente nenhuma imagem material em suas páginas, a obra *Relato de um certo Oriente* realiza um profícuo diálogo com as artes visuais. 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, 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”<sup>1</sup>. O escritor italiano elucidada, 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 por meio de diversas estratégias, entre as quais destaco a descrição pictural, conceito cunhado por Liliane Louvel.<sup>2</sup>

Mais especificamente, abordo, no presente artigo, a descrição pictural de paisagens, a qual é verificada no *Relato*<sup>3</sup>

quando os narradores<sup>4</sup> empregam elementos provenientes das artes visuais para referir-se a determinado ambiente. Em tais ocasiões, sobressai-se a subjetividade do observador, cujo olhar enquadra paisagens como se elas fossem uma obra pictórica ou fotográfica. Por meio de um detalhamento descritivo em que aspectos como luz e cor são enfatizados, a linguagem torna-se imagética. Ademais, as paisagens são percebidas pelos narradores como verdadeiras imagens, imagens essas que, não raramente, excedem a capacidade da linguagem em nomear e, assim, resistem à representação verbal. Diante da força da imagem-paisagem, os narradores recorrem a estratégias que muito lembram as utilizadas por pintores impressionistas, os quais, com pinceladas rápidas e composições em série, almejavam captar a efemeridade de cenários naturais e urbanos. Semelhante desejo também pode ser encontrado nos primeiros fotógrafos, os quais, munidos de suas câmeras, escrutinavam paisagens, sendo por estas interpelados.

\*\*\*

De acordo com Liliane Louvel,<sup>5</sup> 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

1. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.107-108.

2. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto; Nuanças do pictural.

3. Em algumas passagens, optei por empregar o termo *Relato* para me referir ao romance *Relato de um certo Oriente*.

4. *Relato de um certo Oriente* possui cinco narradores em primeira pessoa. São eles: a mulher anônima, que é a filha adotiva de Emilie; Hakim, o filho dileto de Emilie; o marido de Emilie; Dorner e Hindié Conceição, ambos amigos da matriarca.

5. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto.

que permitiriam identificar a inserção do pictural – no sentido amplo de imagem – no texto literário. 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.

Ao tratar do léxico como marcador pictural, Louvel ressalta “os laços privilegiados [que] se tecerão entre texto e ‘gêneros’ picturais”.<sup>6</sup> 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. Embora Louvel aborde apenas os gêneros na pintura, acredito ser possível ampliar tal abordagem, a fim incluir, por aproximação, a fotografia. Nesse sentido, ao analisar a descrição pictural de paisagem, farei referência tanto à pintura quanto à fotografia de paisagem.

O emprego do termo “paisagem” torna explícita a articulação com o gênero pictural/fotográfico, 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. 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”:<sup>7</sup>

“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.<sup>8</sup>

Primeiramente, destaco, com base em Louvel,<sup>9</sup> o efeito de enquadramento produzido pelo fato de Hakim reconstruir

6. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto, p. 216.

7. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 89.

8. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 89.-90.

9. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto, p. 210.

uma descrição pictural que ouvira de Emilie, descrição essa que se torna uma unidade praticamente autônoma, inserida na narrativa principal. 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, como sugere Louvel.<sup>10</sup> 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 conjunção 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”.<sup>11</sup> 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”.<sup>12 13</sup>

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. Entre o 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’”.<sup>14</sup> O *estudo* é o núcleo das mudanças ideológicas na pintura, posto

10. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto, p. 206.

11. AUMONT. *O olho interminável*, p. 50.

12. AUMONT. *O olho interminável*, p. 50.

13. 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.

14. AUMONT. *O olho interminável*, p. 48, grifo do autor.



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”.<sup>15</sup> 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 recortá-lo, ‘enquadrá-lo’”.<sup>16</sup> A fotografia encarnaria, portanto, a mobilidade encontrada pela pintura no *estudo*, uma mobilidade resultante de um olhar que perscruta o mundo.

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, ao mesmo tempo em que resistem a ele. 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”<sup>17</sup> 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”.<sup>18</sup>

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 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”.<sup>19</sup> Para Aumont, o Impressionismo leva a cabo o abandono da doutrina do instante pregnante, a qual “é minimamente adequada a uma pintura que cultiva valores como o efêmero, a circunstância e a sensação”.<sup>20</sup> 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

15. AUMONT. *O olho interminável*, p. 49, grifo do autor.

16. AUMONT. *O olho interminável*, p. 49.

17. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 59.

18. AUMONT. *O olho interminável*, p. 90, grifo do autor.

19. AUMONT. *O olho interminável*, p. 82

20. AUMONT. *O olho interminável*, p. 83.

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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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 mundo exterior para se dirigirem “às modalidades internas do processo descritivo”.<sup>23</sup>

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”.<sup>24</sup> 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

21. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 65-66.

22. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 66-68.

23. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 64.

24. AUMONT. *O olho interminável*, p. 92.

25. AUMONT. *O olho interminável*, p. 94.

26. Vale mencionar que os fotógrafos também realizam séries.

27. AUMONT. *O olho interminável*, p. 94.

28. Dada a importância da luz no Impressionismo, entende-se por que Krauss o caracteriza como o “narcisismo da luz”. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 63.

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

mais a arte pictórica parece confiar no instante, mais precisará reivindicar em alto e bom som o caráter artístico de seu projeto”.<sup>25</sup> Desconfiados do puro instante, pintores<sup>26</sup> encontraram na série – e, depois, com as vanguardas, na colagem – uma maneira de multiplicar os instantes.

Para analisar a descrição pictural de paisagens no *Relato*, interessante destacar a série, que consiste em realizar várias imagens de um tema em instantes distintos. As *Catedrais de Rouen*, de Monet, são um exemplo de série, pois fixam “estados sucessivos de um mesmo lugar”.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Novamente, o paralelo com a fotografia é pertinente: a fotografia é “desenho da luz”,<sup>29</sup> 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.

Em uma descrição pictural elaborada pelo narrador-personagem Dorner, a comparação com a pintura é explícita:

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, mer-*

gulhando 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.<sup>30</sup>

30. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, 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. 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”.<sup>31</sup>

31. MAQUÊA. *Memórias inventadas*, 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 personagem recupera essa focalização e 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”.<sup>32</sup> 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”.<sup>33</sup>

Para corroborar a hipótese de que o apelo pictórico/fotográfico<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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”,<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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:

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 nu-

32. MAQUÊA. *Memórias inventadas*, p. 154.

33. MAQUÊA. *Memórias inventadas*, p. 154.

34. Maquêa toma como equivalentes os termos pictórico e fotográfico.

35. MAQUÊA. *Memórias inventadas*, p. 146.

36. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 72.

37. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 72.

vens 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.<sup>38</sup>

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 [...].<sup>39</sup>

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”<sup>40</sup> sobre a capital amazonense são evidenciadas.<sup>41</sup> Segundo Aumont, um efeito de

38. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 72-73, grifo meu.

39. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 73, grifo meu.

40. AUMONT. *O olho interminável*, p. 95.

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

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.<sup>42</sup>

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”.<sup>43</sup> Mas Louvel também ressalta que, “sem renunciar à sua estética da suspensão”, a descrição pode se tornar uma “aliada da narrativa”.<sup>44</sup> Dessa maneira, a descrição pictural promove “uma inclusão do espaço no tempo, no fluxo da narração”.<sup>45</sup>

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 natal em uma viagem aérea, finalizada depois do anoitecer. A opção por um “voo noturno”<sup>46</sup> 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

42. AUMONT. *O olho interminável*, p. 97, grifo do autor.

43. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto, p. 200-201.

44. LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto, p. 202.

45. LOUVEL. Nuanças do pictural, p.63.

46. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 9.

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.<sup>47</sup>

47. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 163-164.

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 *clareza 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.<sup>48</sup>

48. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, 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 “clareza 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 naquela paisagem noturna, que será imaginada pelo leitor. Há, pois, uma “travessia” que permite a passagem do invisível ao visível, da escuridão à luz.<sup>49</sup> 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:

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



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 [...].<sup>50</sup>

50. KRAUSS. *O fotográfico*, 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”.<sup>51</sup> 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”.<sup>52</sup> 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

51. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 261-262.

52. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 262.

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. 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 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.<sup>53</sup>

53. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 101-102.

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 Abstrato

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”.<sup>54</sup> Na esteira de Krauss, Dubois destaca, entre outros aspectos, que, para conceberem e representarem um “espaço novo”, os suprematistas El Lissitsky e Kasimir Malévitch basearam-se tanto nas fotos aéreas que exibiam “paisagens terrestres ‘transformadas’, mal identificáveis – sem horizonte, nem profundidade, sem buracos, nem saliências, achatadas, geometrizadas, ‘abstratizadas’”; quanto nas “vistas tomadas do solo, mais ou menos na vertical e mostrando esquadrilhas de aviões em pleno voo, compondo curiosos hieróglifos na tela do céu”.<sup>55</sup>

Já as obras do expressionista abstrato Jackson Pollock vinculam-se de outro modo à vista aérea. 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.<sup>56</sup> 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, indecifra-

bilidade aparente do “solo”, transformado em estrutura formal abstrata, superfície com manchas, esteiras multicores e multiformes [...].<sup>57</sup>

A fotografia aérea constitui, portanto, um dispositivo teórico pelo qual se pode refletir sobre os modos de percepção e representação artísticos.<sup>58</sup> 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 amazônica. 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

54. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 101.

55. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 261.

56. KRAUSS. *O fotográfico*, p. 100.  
DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 266.

57. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 266.

58. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 266.

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”.

À semelhança dos trabalhos artísticos de Pollock, Lissitsky e Malévitch, a descrição pictural realizada pela mulher anônima a partir de uma visão aérea promove a “*dissolução das possibilidades de olhar identitário do sujeito*”.<sup>59</sup> 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). É um trabalho, experiências, com o intuito de aproximar ou constituir uma outra forma de olhar e de inteligência das coisas.<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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

59. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 268, grifo do autor.

60. DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 268.

61. 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.

62. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 123-124.

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.”<sup>63</sup>

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 – é explicitado quando a filha adotiva de Emilie caracteriza o remar como “um gesto inútil”. Frágil navegante, a mulher anônima não realiza com êxito a travessia metafórica rumo à definição da paisagem, cuja descrição será, portanto, imprecisa. Dessa maneira, a reflexão sobre a dificuldade de cruzar o rio sugere a dificuldade de apreender os detalhes de Manaus a partir da canoa. 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”.<sup>64</sup>

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 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, em *Relato de um certo Oriente*, 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 de paisagem natural ou urbana 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.

63. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 124.

64. HATOUM. *Relato de um certo Oriente*, p. 124.



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 interartística. 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 partir da abordagem por mim proposta, é possível verificar que a paisagem, seja na literatura, seja nas artes visuais, impõe-se como um desafio à representação. Nesse sentido, os limites da descrição pictural de paisagem são explicitados no *Relato*.

#### REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

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

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

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LOUVEL, Liliâne. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (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, p. 191-220.

LOUVEL, Liliâne. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.47-69.

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 da USP, São Paulo, 2007.