

ESTUDO DO MULTIPERSPECTIVISMO NARRATIVO DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

*Daiane Carneiro Pimentel**

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Segundo Jacques Aumont, o surgimento do cinema promoveu uma dinamização do modo de olhar, não apenas pelo fato de as imagens cinematográficas captarem o movimento pela primeira vez, mas também por elas potencializarem a variação de pontos de vista, enquadramentos, ângulos e distâncias. Devido a essa dinamização, que será desenvolvida sobretudo com as técnicas de montagem, a linguagem cinematográfica pode ser caracterizada como multiperspéctica. Com base em tais pressupostos, o presente artigo procura investigar como a multiplicidade de perspectivas instaurada pela “sétima arte” foi incorporada pela literatura, manifestação artística com que o cinema sempre estabeleceu profícuos diálogos. Conforme será evidenciado, a estrutura diegética de obras literárias torna-se dinâmica na medida em que apresenta vários narradores, cada um dos quais detentor de um ponto de vista. No âmbito da literatura brasileira, ressalta-se, neste artigo, o multiperspectivismo narrativo em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, romance em que há cinco narradores, cujos discursos são organizados de modo semelhante à montagem invertida desenvolvida pelo cinema.

Palavras-chave: Cinema. Multiperspectivismo. Montagem. Milton Hatoum.

Da literatura ao cinema, do cinema à literatura

Estudiosos do cinema e da literatura como Francisco Ayala (AYALA, 1996, p. 87) demonstram que essas duas manifestações artísticas têm dialogado entre si: enquanto, por exemplo, a literatura oferece temas ao cinema, elementos da linguagem cinematográfica são incorporados ao modo de composição da narrativa literária. Além disso, o impacto do cinema no domínio das artes seria tamanho que se poderia afirmar, com Abílio Hernandez Cardoso,



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Nesta mesma instituição, desenvolve atualmente pesquisa de Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura.

que “a estética do modernismo se baseia numa concepção da arte e da produção artística insustentável no contexto cultural anterior ao advento do cinema” (CARDOSO, 1995, p.1148).

Dentre as várias alterações promovidas pela “sétima arte”, interessa, no presente artigo, a relativa ao modo de olhar. Conforme se procurará evidenciar, o olhar cinematográfico, caracteristicamente múltiplo, móvel e dinâmico, instaura uma heterogeneidade perspéctica que logo promoveu mudanças na estrutura diegética de obras literárias, entre as quais se destaca, aqui, o romance brasileiro *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

O multiperspectivismo no cinema

Em *Cinema e experiência moderna*, Teresa Mendes Flores recupera a tese de Jacques Aumont segundo a qual o cinema responde a uma preocupação científica do século XIX: analisar o movimento, tarefa que dependia, por exemplo, da velocidade de obturação da câmara, bem como de seu suporte e de sua mobilidade. Embora os inventores do cinema se voltassem, portanto, para uma questão de natureza técnica, não se poderia negar a existência de uma relação de continuidade entre o cinematógrafo e o problema pictórico da representação do fugaz característico do Oitocentos, sobretudo com o Impressionismo (FLORES, 2007, p. 44-45):

(...) o cinematógrafo soluciona, melhor que qualquer outro instrumento, os problemas do instante e do dinamismo que os pintores impressionistas perseguiram, restituindo, ao mesmo tempo, a nitidez e a riqueza de pormenores das próprias coisas (FLORES, 2007, p. 57).

Tal “solução” relaciona-se com o fato de o realizador cinematográfico, ao contrário do pintor, não precisar fixar-se demoradamente em um ponto estático na paisagem, uma vez que a revelação da película proporcionar-lhe-á o exame do movimento que ficou registrado com detalhes por vezes surpreendentes. Ademais, o cinematógrafo opera uma dinamização do modo de olhar, tornando o olho, na expressão de Aumont, um “olho variável”, na medida em que há nos filmes uma “variação dos pontos de vista (sobretudo com as técnicas de montagem, que em breve se desenvolverão), dos enquadramentos, dos ângulos e distâncias, dos objetos sempre em movimento, da câmara que também se movimentará” (FLORES, 2007, p. 57). Nesse sentido, o dinamismo inaugurado pelo cinema diz respeito não apenas ao

movimento pela primeira vez captado, mas também ao seu modo de ver, à sua linguagem que se afirmará, principalmente com a montagem, como multiperspéctica.

No cinema, situações distantes no espaço e/ou no tempo são ligadas através do processo da montagem, cuja função primordial é narrativa, já que, segundo Jacques Aumont e Michel Marie, na maioria dos casos, “a mudança de plano, que corresponde a uma mudança de pontos de vista, tem o objetivo de guiar o espectador” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 169).¹ Mas os estudiosos referidos não deixam de ressaltar que, se por um lado o cinema, enquanto *media* temporal, volta-se a uma continuidade narrativa, por outro, produz uma descontinuidade entre os planos fragmentados na montagem (AUMONT; MARIE, 2009, p.63). Afinal, a narração fílmica supõe “um tratamento do ângulo de visão do agente focalizar e da distância, relativamente ao narrado, múltiplo e variável” (SOUSA, 2000, p. 114), tratamento esse que, conforme se aludiu, não tardaria a suscitar alterações na estrutura diegética da literatura.

A partir do movimento modernista, a técnica da montagem, entendida por Sergei Eisenstein, um dos grandes realizadores e teóricos do cinema, como essencial a toda linguagem artística, e não apenas à cinematográfica, seria incorporada pela literatura, demonstrando que as fronteiras entre o verbal e o visual são porosas (CARDOSO, 1995, p. 1148). Por conseguinte, enquanto na narrativa literária tradicional de modelo balzaquiano é característica a presença de um narrador onisciente e que apresenta um só ponto de vista, na obra de autores como William Faulker e James Joyce verifica-se a heterogeneidade perspéctica típica da linguagem cinematográfica. Nas palavras de Juan A. Hernández Les, “Com a literatura do século XX algo começa a passar que já afectava o cinema: o relato diversifica-se e prolifera. Já não há relatos no singular” (LES, 2003, p. 34).

O multiperspectivismo na literatura: um estudo de *Relato de um certo Oriente*

No âmbito da literatura brasileira, *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, é uma das obras em que se evidencia a influência do multiperspectivismo cinematográfico. A figura central do *Relato* é a matriarca Emilie, que, nas primeiras décadas no século XX, em companhia de seus irmãos Emir e Emílio, emigrou do Líbano para o Brasil, mais especificamente para Manaus. Em relação aos primeiros anos de Emilie na região amazônica, o romance praticamente só se refere à morte trágica de Emir no rio Negro – há a sugestão de

¹ Segundo Aumont e Marie, outras funções da montagem são: sintática; rítmica; figural; e plástica (AUMONT; MARIE, 2009, p. 169).

que se tratou, na verdade, de um suicídio – e ao casamento de Emilie com um comerciante libanês, cujo nome não é dito. Da união, nasceram Hakim, Samara Délia e outros dois filhos “inomináveis” e sobre os quais só se pode supor que eram terríveis.² Hakim é o filho dileto que, apesar do laço forte que o unia à sua mãe, decide deixar Manaus mal se torna adulto. Samara Délia, ainda na adolescência, dá à luz a Soraya Ângela, que viria a morrer prematuramente vítima de um acidente. Além desses filhos, Emilie adotou, por alguma motivação desconhecida, uma menina ainda pequena e, poucos anos depois, o seu irmão recém-nascido. Ambos também não são nomeados no romance. Outros personagens importantes são o fotógrafo alemão Dorner, que, tendo tirado um retrato de Emir minutos antes de este se afogar, adquiriu especial estima da parte de Emilie, e a libanesa Hindié Conceição, melhor amiga da matriarca.

Mesmo com uma apresentação breve como essa, percebe-se que *Relato de um certo Oriente* não oferece todos os detalhes sobre a vida dos personagens. A leitura do romance esbarra ainda com a dificuldade de a narrativa não seguir a ordem cronológica dos acontecimentos e ser constituída por depoimentos realizados por cinco personagens – a filha adotiva de Emilie, Hakim, Dorner, o marido de Emilie e Hindié –, que detêm um ponto de vista peculiar sobre os fatos. Conforme será demonstrado a seguir, a filha adotiva de Emilie reúne todos os depoimentos e organiza-os segundo a sua própria perspectiva. Contudo, em vez de sempre colocar-se na posição do narrador, essa mulher anônima simula a voz dos personagens citados, como se eles mesmos tivessem elaborado alguns dos capítulos. Assim, o romance em questão mantém uma heterogeneidade perspectica semelhante à do cinema e alude à impossibilidade de se representar uma realidade, seja ela ficcional ou não, de modo unívoco. Tendo sido adotada a técnica da montagem, a narrativa se constrói a partir da justaposição de planos e pretere, pois,

(...) pontos de vista monofórmicos em prol de um perspectivismo variável, em que a alternância dos pontos de focalização heterogêneos, tal como no discurso fílmico, se efectua sem a coordenação de elementos mediadores/marcas textuais, sem transições explicadas (SOUSA, 2000, p. 115).

Nesse sentido, a mulher anônima é a principal narradora de *Relato de um certo Oriente*, pois ela não só desencadeia a narração ao solicitar que Hakim lhe esclareça alguns mistérios familiares, como também é responsável por montar os depoimentos. Para melhor

² Na seguinte passagem do romance, há uma das raras referências a esses dois filhos de Emilie: “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” (HATOUM, 1989, p. 11, grifo nosso).

elucidar a alternância dos planos narrativos levada a cabo pela montagem, é preciso recuperar a composição dos capítulos do romance.

O romance inicia-se com a narração da mulher anônima sobre sua chegada a Manaus, aonde retorna depois de anos com o objetivo revisitar os cheiros, os lugares e as pessoas de sua infância: “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” (HATOUM, 1989, p. 10). Embora possa reviver algumas sensações, como a passagem acima revela, aos poucos lhe vem a percepção de que a Manaus de suas lembranças não coincide com a atual: muitos deixaram a cidade, a paisagem portuária está irreconhecível, as pessoas lhe são estranhas e, o que é mais forte e simboliza todo esse passado esfacelado, Emilie acaba de morrer. Resta então, como forma de resgatar a história de sua família adotiva, cujos segredos remontam ao tempo em que Emilie ainda estava no Líbano, a memória. Os objetos de que a narradora dispõe para realizar tal operação são o caderno de diário e um gravador,³ o que aponta para o impulso de registrar impressões e lembranças não só pessoais, mas também alheias. De fato, parentes e amigos ajudam-na a realizar a difícil tarefa de configurar as peças que formam a história construída ao redor de Emilie, colocando-as em movimento novamente via linguagem.

O primeiro capítulo, em que, além de se referir ao momento de sua chegada a Manaus, a mulher reporta-se à sua infância, fecha-se com o encontro entre essa personagem anônima e Hakim, que voltara a Manaus por ocasião do enterro de sua mãe e que podia sanar algumas das curiosidades da 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, estender-se-ia até a 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, 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 (HATOUM, 1989, p. 32).

³ “Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador (...)” (HATOUM, 1989, p. 165), afirma ela. O gravador pode ser entendido como equivalente à câmera cinematográfica, com a diferença evidente de que enquanto esta capta sons e imagens, aquele se restringe a captar os sons, mais especificamente, no caso do romance, as vozes dos personagens-narradores. Mas, pode-se argumentar, é justamente por tal característica que o gravador foi empregado pela filha adotiva de Emilie, que pretendia produzir um texto verbal.

O primeiro capítulo termina com essas que são as únicas palavras da narradora anônima sobre o citado encontro. Assim, no capítulo seguinte, o leitor terá acesso direto à fala de Hakim, sem que haja intermédio da filha adotiva de Emilie, que sai de cena para que seu “tio”⁴ assuma a narração. Algo semelhante ocorre entre o segundo e terceiro capítulo. Depois de contar alguns episódios sobre as circunstâncias da migração de Emilie e sobre sua própria vida, Hakim refere-se a um dos últimos encontros com o amigo Dorner. Em tal encontro, o personagem alemão, por sua vez, “relembrou aquela manhã [em que fotografou Emir momentos antes de sua morte]” e mostrou a Hakim “alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas” (HATOUM, 1989, p. 60) com o seu pai, o silencioso libanês fascinado pelas histórias das *Mil e uma noites*.

No terceiro capítulo, é a vez de Hakim ceder a função de narrador a Dorner, que se detém no dia da morte de Emir e comenta a reclusão do marido de Emilie. Este, “no entardecer de um dia de 1929” (HATOUM, 1989, p. 70), saíra do mutismo para referir ao fotógrafo os motivos que o fizeram instalar-se em Manaus, os quais, como já era de se supor, são o assunto do quarto capítulo, narrado pelo próprio marido de Emilie. Vale mencionar que, 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.⁵

No sexto capítulo, a filha adotiva de Emilie retoma a voz narrativa e expõe o passeio que realizou por Manaus no dia em que retornou à cidade, quando ainda não sabia que Emilie acabara de falecer. Na manhã do mesmo domingo em que se encontrou com Hakim, ela, que se recusara a “velar o corpo de Emilie”, ouve “de Hindié a narração de cenas e diálogos” (HATOUM, 1989, p. 141) sobre o final da vida da matriarca, narração essa que compõe o sétimo capítulo. No oitavo e último capítulo, a mulher anônima assume mais uma vez a narração e, depois de comentar brevemente sobre o funeral de Emilie, lembra o período em que ficou internada em uma clínica de repouso depois de uma crise. Nos parágrafos finais, há uma reflexão metalinguística da narradora principal sobre a montagem das diversas vozes narrativas empreendida por ela.

Na esteira de Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, pode-se dizer que, a narradora principal de *Relato de um certo Oriente*, “na multiplicação de perspectivas que desdobra por montagem, como que assume o estatuto de um realizador cinematográfico que dirige e

⁴ Embora seja irmã adotiva de Hakim, a mulher anônima se refere a este como tio provavelmente devido à grande diferença de idade entre eles.

⁵ A alteração do ponto de vista foi marcada pela mudança de página.

manipula a câmera” (SOUSA, 2000, p. 115). Em vez de incorporar à sua própria voz as vozes de Hakim, de Dorner, do marido de Emilie e de Hindíé, o que reduziria os variados planos narrativos a um só, a filha adotiva de Emilie, apropriando-se da estrutura “plurifocalizada e multiperspectivada da narrativa cinematográfica” (SOUSA, 2000, p. 115), assume a função de simplesmente “nortear” os depoimentos que colheira, 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 norteadado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (HATOUM, 1989, p. 166, grifos nossos).

Ademais, à semelhança do realizador de cinema que, depois de filmar separadamente vários planos, cada um dos quais instaurador de um ponto de vista peculiar, procede à montagem deles, organizando-os subjetivamente em uma dada sequência, a filha adotiva de Emilie monta os planos narrativos para que o relato não fique “suspenso, à deriva, modulado pelo acaso” (HATOUM, 1989, p. 165),⁶ de modo que sua voz é percebida pela organização que engendra, organização essa que implicou em conferir aos diversos discursos um estilo pessoal. Tal presença ordenadora caracteriza também o realizador filmico, segundo argumenta 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 presença de um narrador que confere unidade ao conjunto (CARDOSO, 1995, p. 1149).

A narrativa de *Relato de um certo Oriente*, com personagens que se alternam na enunciação e com acontecimentos apresentados em uma ordem não cronológica, se analisada com minúcia, revela ser menos caótica do que parece a princípio, de modo que se pode inferir que a filha adotiva de Emilie arquitetou meticulosamente a ordenação dos planos narrativos. Entre o primeiro e o quarto capítulos há uma gradação sistemática rumo a um passado cada vez mais longínquo: desde o dia em que a narradora anônima fala sobre o dia em que voltou a Manaus até o contexto em que o marido de Emilie mudou-se do Líbano para o Brasil. 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. Percebe-se, portanto, que as vozes dos seis primeiros capítulos foram montadas de uma forma simétrica.

⁶ A montagem empreendida pela personagem, por meio da qual o relato se torna inteligível, assume, portanto, a função narrativa referida acima (Cf. AUMONT & MARIE, 2009, p. 169).

A intrincada estrutura dos referidos capítulos de *Relato de um certo Oriente*, a cuja voz da narradora principal “se encaixam outras vozes”,⁷ pode ser visualizada no diagrama abaixo, que deve ser lido do exterior em direção ao centro (filha adotiva → Hakim → Dorner → marido de Emilie) e, em seguida, do centro em direção ao exterior (marido de Emilie → Dorner → Hakim → filha adotiva). Enquanto o primeiro movimento corresponde a saltos em direção ao passado (analepse ou *flash back*), o segundo promove progressões ao futuro (prolepse ou *flash forward*).

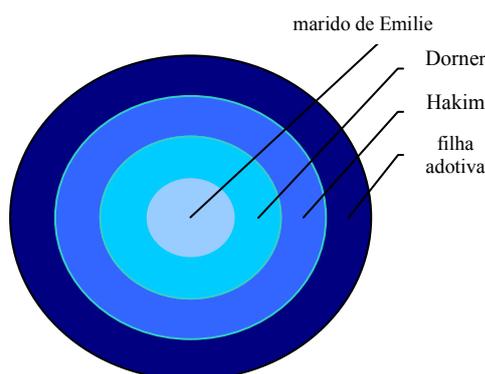


Diagrama 1: A alternância dos narradores entre os capítulos 1 e 6 de *Relato de um certo Oriente*.

Nos capítulos seguintes, repete-se, de modo simplificado, a simetria:

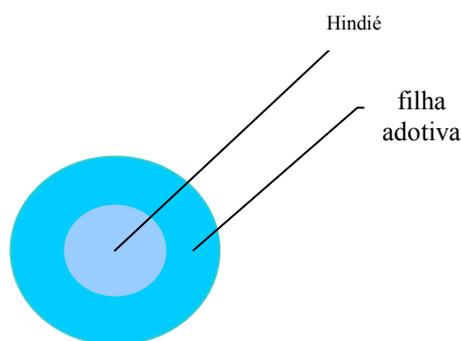


Diagrama 2: A alternância dos narradores entre os capítulos 6 e 8 de *Relato de um certo Oriente*.

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 em que regressou à cidade.⁸ O início do capítulo final do romance inclusive acentua como a passagem dos acontecimentos

⁷ Expressão empregada por Davi Arrigucci Jr. na orelha da primeira edição de *Relato de um certo Oriente*.

⁸ Saliente-se que o capítulo sexto é intermediário entre esses dois conjuntos simétricos.

evocados por Hindié e o presente em que se encontra a narradora principal deu-se de forma abrupta. Se o sétimo capítulo termina com a evasiva frase de Hindié “Tudo no sobrado estava impecável, e nada, nenhum objeto, fora do lugar (HATOUM, 1989, p. 154)”, o oitavo capítulo se abre com a observação da narradora acerca do depoimento da amiga de Emilie: “A voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no olhar dela” (HATOUM, 1989, p. 155).

Nesse sentido, pode-se dizer que o multiperspectivismo de *Relato de um certo Oriente* está intrinsecamente associado ao não seguimento da ordem cronológica dos acontecimentos: a cada novo plano narrativo, graças ao modo como foi empreendida a montagem pela narradora principal, o leitor é lançado em uma temporalidade não sequencial em relação à apresentada anteriormente, sem que, contudo, se deixe de estabelecer um vínculo entre as partes justapostas. Afinal, de acordo com Rudolf Arnheim, pela montagem, procura-se justamente 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 facto, um processo sensivelmente criador e formativo (ARNHEIM, 1989, p. 74).

A montagem que procede à suspensão da cronologia por meio de regressões (*flash back*) ou progressões (*flash forward*) é classificada como “invertida” (BRETON *apud* SOUSA, 2000, p. 85). Saliente-se que, embora estejam presentes já nos poemas homéricos, os recursos retóricos que promovem anacronias (*analepse/flash back* e *prolepse/flash forward*) foram redimensionados a partir do advento de técnicas cinematográficas como a montagem invertida, com a qual as digressões deixam de desenvolverem-se de modo bem delineado em relação ao presente narrativo (SOUSA, 2000, p. 85).

O recurso à montagem invertida revela o quanto o cinema, contrapondo-se a um desenvolvimento diegético linear e sequencial, ambiciona, desde os seus primórdios, “esgotar todas as combinações possíveis nas relações espaço-temporais” (LES, 2003, p. 57). Em virtude dessa ambição, a ideia de que uma história possui um princípio, um meio e um fim pré-estabelecidos e relacionados pelo princípio de causa-consequência deixa de fazer sentido, o que ecoa da seguinte declaração da narradora principal de *Relato de um certo Oriente*: “Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados (...)” (HATOUM, 1989, p. 165). Na passagem acima, em que o “vaivém vertiginoso” parece metaforizar as constantes digressões e regressões presentes no romance hatouniano em questão, a filha adotiva de Emilie afirma que a organização da narrativa foi repetidamente

refeita e, assim, realça a arbitrariedade da escolha de um “início” ou de uma ordem para os planos narrativos e para os episódios.

Considerações finais

Procurou-se demonstrar, ao longo do trabalho, que no multiperspectivismo de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, verifica-se a influência do cinema na estrutura diegética de textos literários. Em vez de apresentar uma voz narrativa que domina os acontecimentos, o citado romance compõe-se por várias vozes, as quais constituem o relato elaborado pela filha adotiva de Emilie. Essa personagem-narradora reúne depoimentos e, então, encadeia-os de modo análogo à montagem invertida desenvolvida pela “sétima arte”, o que faz com que a narrativa adquira um caráter não linear.

Ademais, a filha adotiva de Emilie inclusive revela ter composto, quando estava internada em uma clínica de repouso, um relato também marcado pela heterogeneidade:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas⁹ cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de 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).

Trata-se de um relato cuja temática é tão múltipla quanto a do relato que posteriormente compõe depois que retorna a Manaus. Na passagem abaixo, há a descrição desse segundo relato, a qual poderia se referir também ao produzido na clínica:

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 (HATOUM, 1989, p. 165, grifo nosso).

Além da heterogeneidade temática, ambos os relatos apresentam uma estrutura semelhante, uma vez que a personagem rasgou o original do relato produzido na clínica e utilizou os pedaços (os fragmentos) para fazer uma colagem:

(...) 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

⁹ A narradora se refere ao seu irmão, a quem destina o relato por ela organizado.

preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou (HATOUM, 1989, p. 163).

A colagem não é mais do que uma das formas de transpor para o contexto literário a técnica cinematográfica da montagem, tal como argumenta Abílio Hernandez Cardoso (CARDOSO, 1995, p. 1148). Dessa forma, o relato produzido por colagem (primeiro, de temas; depois, de papéis e tecidos) na clínica pode ser interpretado como uma espécie de duplicação especular do que foi composta pela montagem de várias vozes e como um *mise en abyme* da construção narrativa do romance como um todo.¹⁰ Por fim, ressalte-se que, assim como o romance, embora fragmentado, apresenta uma narrativa, a colagem, se observada com atenção, manifesta a figura de “um rosto informe” (HATOUM, 1989, p. 163), o que significa que sua configuração não se operou de aleatoriamente.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. Como se faz um filme. In: _____. *A arte do cinema*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques; 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.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Cinema e literatura. In: *Biblos*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995, vol. 1.

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

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

LES, Juan A. Hernández. *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Trad. Ângelo Peres e Isolino de Sousa. Porto: Campo das Letras, 2003.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2000.

¹⁰ Sobre a relação entre dois relatos produzidos pela filha adotiva de Emilie, afirma Noemi Vieira: “Esse processo de montagem em mosaico fica expresso simbolicamente nas palavras da narradora ao lembrar-se dos inúmeros trabalhos manuais que fazia na clínica onde fora internada, supostamente pela própria mãe. Durante sua permanência na clínica, tentara escrever um relato, mas sua tentativa frustrada resultou em um amontoado de papéis picados colados a pedaços de tecidos rasgados” (VIEIRA, 2007, p. 89).

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literaturas em Língua Portuguesa) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em dezembro de 2012]

Study of the narrative multiperspectivism of *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum

Abstract: According to Jacques Aumont, the emergency of the cinema promoted a dynamic way of looking, not only because the cinematographic images capture the movement of first, but also because they potentiate the variation point of view, frameworks, angles and distances. Due to this dynamic way, which was developed mainly with the montage techniques, the cinematographic language may be characterized as multiperspectival. Based on these assumptions, this paper seeks to investigate how the multiplicity of perspectives brought by the “seventh art” has been incorporated by literature, artistic expression that cinema has always established fruitful dialogues. As will be evident, diegetic structure of literary works becomes dynamic in that it has several narrators, each of which holds a point of view. Under the Brazilian literature, it is emphasized, in this paper, the narrative multiperspectivism in *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, a novel in which there are five narrators, whose speeches are organized similarly to the montage inverted developed by the cinema.

Keywords: Cinema. Multiperspectivism. Montage. Milton Hatoum.

