

IMAGEM-PALAVRA: A ICONICIDADE DA ESCRITA EM “RELATO DE UM CERTO ORIENTE”, DE MILTON HATOUM

*Daiane Carneiro Pimentel**

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O presente artigo propõe-se a demonstrar que o romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum (1989), explicita a afinidade entre o ler e o ver, afinidade essa que remonta à origens icônicas da escrita. Apesar de não apresentar nenhuma imagem material em suas páginas nem explorar a dimensão gráfica das letras com que é composta, a obra em questão procura restabelecer os elos entre o verbal e o visual 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. Dessa maneira, o romance de Hatoum, ao abordar a iconicidade da escrita, não apenas sugere a semelhança entre os gestos dos artistas da palavra e dos artistas da imagem como também corrobora a crítica ao “alfabetocentrismo”, o qual, conforme Roland Barthes (2004), negligencia o aspecto criptográfico, ritualístico e simbólico que caracteriza a prática da escrita.

Palavras-chave: Iconicidade da escrita. Alfabetocentrismo. Milton Hatoum.

Um romance imagético

Na primeira frase do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, sobressai-se o sentido da visão: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança” (HATOUM, 1989, p. 9), afirma a protagonista, cujo nome não é revelado. Em seguida, essa narradora anônima oferece mais detalhes do ambiente onde se encontra:

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 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



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

* Possui Licenciatura Plena em Letras/Português (2011), Bacharelado em Letras/Português com ênfase em Estudos Literários (2011) e Mestrado em Estudos Literários - Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2014) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, cursa, nesta mesma instituição, Doutorado em Estudos Literários – Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. E-mail: <d.cpimentel@yahoo.com.br>.

mangueiras perfiladas no outro lado da rua (HATOUM, 1989, p. 9).

A valorização do olhar e do aspecto plástico de corpos, de objetos ou de espaços caracteriza não só o trecho acima, mas toda a narrativa. Assim, ver, observar, visualizar são verbos que se repetirão ao longo do romance e que, aliados a uma descrição atenta a elementos como luminosidade, volume e cor, ajudarão a conferir ao texto um forte aspecto imagético. Com base no apresentado, acredito que *Relato de um certo Oriente* estabelece um entrecruzamento do verbal e do visual, da palavra e da imagem, de modo que o ler e o ver tornam-se ações afins. No presente trabalho, objetivo demonstrar que esse entrecruzamento é ratificado pelo fato de haver, no romance em questão, alusões à iconicidade da escrita.

O visível e o (i)legível

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 afetivo com a língua dos pais: o árabe, que lhe é ensinado por sua mãe, Emilie. 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” (HATOUM, 1989, p. 48). Além da sonoridade, o alfabeto estrangeiro exerce “um fascínio, uma curiosidade desmesurada” (HATOUM, 1989, 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 [...]” (HATOUM, 1989, 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 [...] (HATOUM, 1989, p. 51-52).

Em tal passagem, Hakim salienta como o corpo participa da escrita manuscrita, que, de acordo com Roland Barthes, é uma ““escritura [...], 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. 174-175).

Sendo, pois, 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” (CHRISTIN, 2004, 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 (CHRISTIN, 2004, 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” (CHRISTIN, 2004, 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 languageira, 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.

O intervalo representa, portanto, uma abertura da imagem à escrita (CHRISTIN, 2004, 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)¹.

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 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.

¹ 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).

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” (BARTHES, 2004, 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:²

[...] 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. 13-14).

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” (GUÉRIOS, 1981, p. 202); “Ângelo” é, em latim, o “anjo” e, em grego, o “mensageiro” (GUÉRIOS, 1981, p. 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 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

² Além de Soraya, Emilie também se identifica com a tartaruga Sálua: “Sálua é meu espelho vivo” (HATOUM, 1989, p. 152), afirma a matriarca.

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” (GUÉRIOS, 1981, p. 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;³ 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” (BARTHES, 2004, p. 193) ou “alfabetocentrismo” (BARTHES, 2004, p. 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) (BARTHES, 2004, p. 180). De acordo com 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

³ 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.

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. 15-16).

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”⁴ quanto na acepção conotativa de “pouco claro”. Na esteira de Barthes, acredito que esses signos explicitam a soberania do significante, cujo aspecto visual passa 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 álibi 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 sentido⁵ (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 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

⁴ Além disso, o adjetivo “sinuoso” poderia ser corretamente empregado para caracterizar o alfabeto árabe.

⁵ 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 (BARTHES, 2004, 278).

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.

Analiso, 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, a qual cultivava “o prazer em recitar palavras e sons que desconhecia” (HATOUM, 1989, 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, ondulado, 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 (HATOUM, 1989, p. 131-132).

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 (ARBEX, 2006, p. 26-27). 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,⁶ 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, 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.⁷

A leitura do “céu” composto por Dorner, contudo, deve pautar-se 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” (BARTHES, 2004, 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 cigarro e pôs-se a mirar a gruta iluminada.⁸ 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

⁶ 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.

⁷ A intertextualidade que Barthes estabelece com Mallarmé foi identificada por Arbex (ARBEX, 2006, p. 26).

⁸ 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.

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 cometa composto por Dorner é bastante representativo para uma abordagem do *Relato* baseada 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 tradução⁹ designa, de modo amplo, a passagem de um sistema sóico a outro, por exemplo, da imagem à palavra. 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, na medida em que expressa uma reflexão sobre algo que é recorrente no *Relato*, a saber: e as relações entre os signos verbais e visuais.

Uma certa escrita

Os episódios de *Relato de um certo Oriente* analisados corroboram 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).

⁹ Atualmente, há um debate sobre a adequação do termo “tradução” e alguns pesquisadores têm preferido utilizar o termo “transposição”. A esse respeito, ver Hoek (2006).

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.

Referências

ARBEX, Márcia. 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, p. 17-62.

BARTHES, Roland. O espírito da letra. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 93-98.

_____. Variações sobre a escrita. In: _____. *Inéditos I: teoria*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 174-255.

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e identidade nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 111-134.

BUTOR, Michel. A literatura, o ouvido, o olho. In: _____. *Repertório*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 231-242.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Tradução Julio Castanon Guimarães. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/Casa Rui Barbosa, 2004, p. 279-292.

_____. A imagem enformada pela escrita. Tradução Márcia Arbex. 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 Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 63-105.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas*. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

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

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.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

Image-word: the iconicity of writing in Milton Hatoum's *Relato de um Certo Oriente*

Abstract: This article intends to demonstrate that Milton Hatoum's novel *Relato de um Certo Oriente* (1989) explains the affinity between the acts of reading and seeing, such affinity dates back to the iconic origins of writing. Despite not presenting any material image in yours pages or exploiting the graphic dimension of letters in which is composed, the work in question reestablishes the links between the verbal and the visual by reference to arabic alphabet, coffee grounds reading, Soraya Ângela's expressive forms and comet written/drawn by Dorner. Thus, Hatoum's novel, when addressing the writing iconicity, not only suggests the similarity between the gesture of writers and visual artists but also confirms the critique of "alphabet-centrism", which, selon Roland Barthes (2004), neglects the cryptographic, ritualistic and symbolic aspect that characterizes the writing practice.

Keywords: Iconicity of writing. Alphabet-centrism. Milton Hatoum.

