

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Literatura e Crítica Literária

Rosângela Freitas de Assis

Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em *Cinzas
do Norte*

São Paulo

2011

Rosângela Freitas de Assis

Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em *Cinzas do Norte*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Teoria e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo

São Paulo

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca examinadora

Dedicatória

Dedico esta dissertação à minha filha, Karina, que, demonstrando tanto orgulho, sempre incentivou a progressão deste trabalho e compreendeu a ausência da mãe nos momentos de estudo.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelos esforços desmedidos em prol de minha educação.

Agradeço à Secretaria do Estado de São Paulo pela bolsa concedida ao Mestrado em Literatura e Crítica Literária.

Agradeço à Ana Albertina, secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC, pelo acolhimento, paciência e ajuda nas soluções de todas as dúvidas.

Agradeço aos professores do Programa, em especial à professora Maria José, pela atenção e dedicação.

SUMÁRIO

Resumo	4
Abstract	5
Introdução	6
Capítulo I - Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em <i>Cinzas do Norte</i>	19
1.1 Relações cronotópicas à luz de Mikhail Bakhtin	30
1.2 Cronotopos do encontro e da estrada	37
1.3 Cronotopo do castelo	43
1.4 Estradas fluviais	49
Capítulo II - O discurso bivocal na história da Amazônia: epistolografia, arte visual e ecologia	54
2.1 A carta de Ranulfo a Mundo	62
2.2 As cartas de Mundo a Ranulfo e a Lavo	66
2.3 O diário de Mundo	69
2.4 A arte das imagens no desenho de Mundo	72
Capítulo III - A metaficção das anacronias e cronotopos no redesenho de <i>Cinzas do Norte</i>	77
3.1 A construção da narrativa: correlação de narradores	85
3.2 A constituição da história em devir	90
3.3 A revitalização criadora do passado ao futuro: a inscrição do cronotopo histórico-social no presente da metaficção	93
À guisa de conclusão	98
Referências	101

Resumo

ASSIS, Rosangela Freitas de. **Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em *Cinzas do Norte***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-SP, Brasil, 2011.

O estudo do romance *Cinzas do Norte* do escritor manauara Milton Hatoum (2005) refere-se ao relato rememorativo da história da Amazônia construído pelo redesenho das relações tempo e espaço. No desfazer inventivo do passado, relações correspondentes entre cronotopos e anacronias articulam a escritura da experiência da memória à vivência das personagens narradoras em trabalho metaficcional, sem marcar fronteiras sociais e geográficas. Neste evento, o gênero artístico e epistolar têm um papel mediador no discurso híbrido do relato, entre narradores e personagens, ao compartilhar a comunicação entre as lembranças do passado, os apelos de felicidade e sonho futuros de uma nova Amazônia. A demonstração da construção da metaficção do relato de *Cinzas do Norte* é apresentada em contexto tríplice: nas fronteiras errantes do tempo, espaço e lugar, no discurso da bivocalidade das cartas e arte visual, e nos espaços físicos e humanos atualizados pelo questionamento dos discursos irônico e paródico, suportes do cronotopo histórico-social. A interpretação alcançada amplia a história da Amazônia pela via da ambiguidade semântica, da crítica histórica e da revitalização poética da linguagem ecológica e humanista local.

Palavras-chave: metaficção; cronotopia; anacronia; bivocalização; Cinzas do Norte; Milton Hatoum.

Abstract

The study of *Cinzas do Norte* novel written by the manauara Milton Hatoum (2005) is about the reminder report of the Amazon history built by the redesigning of time and space connections. Dissolving the inventive past, correspondent relations between chronotopes and anachronism articulate the writing of memory experience to the narrator characters in metafictional labor without marking social and geographic frontiers. In this event, the artistic and epistolary genres have a mediator role in the hybrid speech of the relate between narrators, and characters while sharing the communication among the past memories, felicity appeal, and future dreams of a new Amazon. The demonstration of metafictional construction of *Cinzas do Norte* relate is announced in a triadic context: in the errant frontiers of the time, space and place, in the bivocal discourse of the letters, and the visual art, and in the physical and human space up dated by the ironic and parodic discourses questioning supports of historical-social chronotope. The reached interpretation expands the history of Amazon by the semantic ambiguity, by the historical critical and the poetic revitalization of ecologic and humanist local language.

Key words: metafiction; chronotop; anachronism; bivocality; *Cinzas do Norte*; Milton Hatoum.

Introdução

“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. 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”

(Milton Hatoum, Relatos de um certo Oriente, 2008, p. 110-111)

Cinzas do Norte é um relato de uma história marcada por um tempo dado a narrativas entrecruzadas, fatos relatados que seguem o fluxo de consciência de um narrador que reorganiza as vozes narrativas com o objetivo de recuperar o passado. A linearidade temporal da narrativa, uma vez negada, gera o relato anacrônico de uma intriga que se estabelece em um tempo sem fronteiras. O cronotopo histórico-social estabelecido em *Cinzas do Norte* (2005) só é possível em uma obra literária compromissada com um fazer poético épico-lírico em que o romancista Milton Hatoum mostra ser hábil.

O relato de *Cinzas do Norte* faz a mímese da história da Amazônia de um modo peculiar, objetivo que impulsionou a finalidade desta dissertação: investigar a maneira como os narradores reconstituem o passado do espaço amazônico. Seguindo este percurso, o relato anacrônico procura agregar a intriga a um novo cronotopo histórico-social no Norte do Brasil.

A poética humanizadora de Milton Hatoum consolidou-o no cenário literário brasileiro com três romances vencedores do Prêmio Jabuti de Literatura. Além de *Cinzas do Norte* (2005), outros dois romances de Hatoum, *Relato De Um Certo Oriente* (1990) e *Dois Irmãos* (2000), também foram agraciados com esse prêmio.

Ratificando a qualidade literária das obras do escritor manauara, Lopes (2005) afirma:

Milton Hatoum cumpriu seu objetivo de escrever a "história moral de sua geração". E ele, que ganhou duas vezes o prestigiado Prêmio Jabuti de melhor romance por seus dois primeiros livros, é forte candidato a manter a média exemplar e levar mais uma vez o troféu. Qualidade não falta. Frondoso em seu lirismo, minucioso em sua ambiguidade e irretocável em suas filigranas, *Cinzas do Norte* já é um clássico. ([www.screamyelll.com.br/literatura/cinzas do norte.htm](http://www.screamyelll.com.br/literatura/cinzas_do_norte.htm). Acesso em: 26 set. 2010)

Milton Hatoum, parece mesmo cumprir a "história moral de sua geração", seguindo o parecer de Lopes. Sem se afastar da poeticidade da arte literária, o escritor apresenta um retrato do homem contemporâneo em suas buscas e

frustrações. Suas personagens são representações do indivíduo no espaço político, cultural e geográfico, além das barreiras regionais.

A maneira como o leitor percebe a realidade histórica inserida na intriga de *Cinzas do Norte* é o questionamento que esta dissertação pretende elucidar através de um minucioso olhar sobre o romance de Hatoum.

Considerando o exemplar tratamento que o texto imprime aos eixos temporais e espaciais, esta dissertação privilegia os componentes narrativos com o intuito de articulá-los ao caráter memorialista do relato das personagens de *Cinzas do Norte*, visto que a memória é configurada no tempo e no espaço. Desta forma, são primordiais as bases teóricas da narrativa que sustentarão as análises do tempo e espaço.

Partimos das considerações teóricas acerca da referência temporal na obra *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva que se revela profícua às questões relacionadas às anacronias, pois esta narrativa é pautada por um relato em que o tempo da diegese não é o mesmo tempo do discurso. O que revela um desencontro temporal entre a ordem dos acontecimentos na diegese e a ordem do discurso diegético. O estudo da anacronia merece uma minuciosa abordagem aconselhada por Aguiar e Silva (2002), “aos desdobramentos entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem que aparecem no discurso, daremos a designação de anacronias”. (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 751)

E sobre a importância das anacronias em “completar a narrativa”, “preencher posteriormente uma lacuna anterior” ou “suscitar a reminiscência involuntária pela recordação repetida”, recuperamos as reflexões de Ricoeur (1997), ao expor seus estudos sobre Proust:

Quer se trate de completar a narrativa de um acontecimento situando-o à luz de um acontecimento precedente, quer de preencher posteriormente uma lacuna anterior, quer de suscitar a reminiscência involuntária pela recordação repetida de acontecimentos semelhantes, quer de retificar uma interpretação anterior por uma

série de reinterpretações, a analepse proustiana não é um jogo gratuito; está disposta de acordo com a significação de conjunto da obra. (RICOEUR, 1997, p. 140)

Silva (2002) e Ricoeur (1997), ambos contribuem para a apresentação das prolepses e analepses, avanços e retrocessos na narrativa, que são responsáveis pelo caráter composicional da temporalidade. A prolepse representa a relação global que se pretende na narrativa. É ela que serve de linha de ação do narrador até o momento em que ocorrerá o fato na história que, na diegese, já foi antecipado. A analepse apresenta fatos que são retomados para auxiliar na composição linear do relato memorialista e decorre da ativação da memória das personagens às quais é cedida a voz narrativa.

Outro suporte conceitual fundamental nas considerações relativas ao tempo e espaço da narrativa é conferido a Bakhtin (1998), devido ao tratamento especial que o filósofo russo dispensa a esses elementos composicionais, considerando o caráter de indissolubilidade dos componentes e definindo-os como cronotopos. Segundo Bakhtin,

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura chamaremos cronotopo (que significa “tempo-espaço”) [...] Nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo [...]
No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se. (BAKHTIN, 1998, p. 211)

Examinar os aspectos que envolvem as relações cronotópicas no discurso implica perscrutar a estrutura da tessitura temporal e espacial, tendo como meta reconhecer a relação que esses elementos mantêm na composição da identidade das personagens e na constituição do enredo. Nesse aspecto, ao abordar os cronotopos, nosso objetivo central é compreender como as relações temporais e espaciais constituem elementos agregadores da intriga.

O cronotopo das ruas e bares de Manaus se entrelaça ao do Rio de Janeiro e ao da Europa na representação da degradação das personagens.

Fato que necessita de um olhar atento para se compreender a imagem do homem que se forma concomitantemente com o universo no qual está inserido. Desta forma, um questionamento se apresenta: as cinzas de um passado opressor podem ser capazes de se revitalizarem na busca de soluções em devir?

A respeito da composição da identidade das personagens, entendemos que são relevantes as relações cronotópicas, pois, segundo Bakhtin, “o cronotopo como categoria conteudística-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica”. (BAKHTIN, 1998. p. 212) Assim, pensando, o espaço em *Cinzas do Norte* tem um papel importante na configuração das personagens que habitam o cenário político brasileiro e revelam seus valores. Esses conceitos são relevantes para pensar o espaço da narrativa que adere a imagem humana ao indivíduo. Essa imagem humana cronotópica é reiterada nas considerações de Telarolli (2010) que resgata o tema da recuperação da memória filtrada pela experiência verdadeira do autor. No entanto, não é apenas sua vivência individual que aparece forjada na composição das personagens. Segundo a autora,

Expressão fértil de uma das modalidades de resistência à reificação do homem, da arte, das relações sociais tão comuns na vida contemporânea, inclusive à avassaladora exigência da cultura do mercado é a recuperação da memória, não apenas voltada à crítica de problemas nacionais, sociais, políticos, mas especialmente filtrada pela experiência pessoal, verdadeira, de cada autor. Nessa vertente podemos enquadrar a ficção de Milton Hatoum; não se trata, entretanto, apenas do resgate da memória pessoal, de tonalidade intimista, na verdade, o autor associa, no percurso das personagens, a abordagem de traços definidos por sua feição individual, mas também forjados por características que brotam da vivência coletiva, seja do universo manauara, seja das origens vinculadas ao universo cultural do imigrante árabe. ([HTTP://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/memória-e-identidade-nos-romances-de-milton-hatoum-por-Sylvia-telarolli](http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/memoria-e-identidade-nos-romances-de-milton-hatoum-por-Sylvia-telarolli). Acesso em: 14 jan. 2011)

Telarolli enfatiza as características próprias das personagens da vivência coletiva. Dessa forma, entendemos ser possível recuperar a teoria

cronotópica de Bakhtin e a noção de configuração do indivíduo em indissolúvel relação com sua formação histórica.

A partir da fusão das relações espaciais e temporais, é abordada a problemática acerca da maneira como esses elementos colaboram para direcionar a narrativa. Os cronotopos do castelo, do encontro, da estrada e o cronotopo das ruas e bares de Manaus são essenciais para que se efetive a reconfiguração do passado amazônico. O cronotopo das residências, que Bakhtin define como cronotopo do castelo, também merece atenção, pois as ações efetuadas nesse cronotopo promovem a compreensão do enredo narrativo. Segundo Bakhtin,

(...) o castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, nas galerias de retrato dos ancestrais, nos arquivos de família. (BAKHTIN, 1998, p. 351)

O cronotopo mostra o espaço em que ocorrem vários conflitos envolvendo a personagem Mundo e família. São residências suntuosas que, apesar da opulência, representam palcos de relações degradantes. Nessas residências, os diálogos envolvendo a política da época e os negócios de Jano são articulados. Os fatos que envolvem a degradação da família tomam corpo por meio desse cronotopo.

Espaços físicos já citados anteriormente, as ruas e bares de Manaus, o Rio de Janeiro e a Europa, envolvem personagens que, em suas trajetórias, buscam o sentido de sua vida. O rompimento das fronteiras desperta o olhar para reflexões acerca das propostas de soluções para os problemas humanos além de determinados limites geográficos. Bakhtin define esses cronotopos como cronotopos da estrada. Segundo o teórico, “(...) ‘o mundo estrangeiro’, separado do país natal pelo mar e pela distância, tem uma função análoga à estrada”. (BAKHTIN, 1998, p. 351)

O exame do suporte teórico do cronotopo da estrada justifica-se como uma metodologia, devido à influência que a categoria espaço-temporal

exerce na formação da identidade das personagens. É por essa estrada que o sujeito sai em busca de autorreconhecimento de identidade.

Em abordagem reflexiva acerca do rompimento das fronteiras no discurso de *Cinzas do Norte*, Alves (2010) faz uma comparação entre a escrita de Haroldo Maranhão e de Milton Hatoum, afirmando:

representantes de uma nova vertente literária, os dois autores, tão diversos quanto ao estilo, à temática, ao uso da técnica narrativa e à construção do texto, não são, no entanto, menos enraizados em sua região quanto aqueles que se preocupavam com a descrição direta da cor local. Cada um, a seu modo, busca relatar o mundo amazônico, sua história, seus costumes, sua formação social e o intercâmbio que se dá com outros povos do mundo, o rompimento de fronteiras e o entrelaçamento com a história e a cultura do outro. Porém, enfocando a região não mais como um local isolado e fechado em sua essência regionalística, descrevem a região como uma zona que realiza uma troca fecunda com todos os setores da vida moderna, dinamizando essa parte do país. ([HTTP://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/milton-hatoum-e-haroldo-maranhão:questões-de-literatura-da-mazônia-de-sergio-afonso-gonçalves-alves](http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/milton-hatoum-e-haroldo-maranhão:questões-de-literatura-da-mazônia-de-sergio-afonso-gonçalves-alves). Acesso em: 14 jan. 2011)

O rompimento das fronteiras espaciais, que Alves menciona, é presente em *Cinzas do Norte* quando pensamos nos deslocamentos das personagens em busca de novos lugares e espaços.

Outra personagem que bem ilustra essa “troca fecunda” é Mundo que, em busca de sua identidade, viaja para Europa, sugerindo que Manaus deixa de ser o espaço restrito da história cujas fronteiras devem ser rompidas para que se realize a troca de cultura, o pluralismo que a arte literária universal deve reproduzir em outras fronteiras.

Acerca dessas fronteiras diluídas e a busca das identidades, a abordagem de Hall (2006) nos oferece importante contribuição.

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual

nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, p. 12, 2006)

Hall, nessa citação, reflete acerca dos deslocamentos que as identidades sofrem nos diferentes sistemas culturais. À medida que os sistemas de representação se modificam, as identidades também se multiplicam. Detentor de características contraditórias, esse sujeito pós-moderno apresenta-se fragmentado, o que reforça o propósito de uma pesquisa que busque um entendimento sobre o papel que a crise de identidade provoca na construção das personagens que têm suas identidades desintegradas.

Compondo a base teórica que orienta este estudo e no intuito de esclarecer as indagações referentes ao caráter memorialista do relato, apresentamos as reflexões de Ricoeur (1995), justamente pelo fato de o teórico expor um suporte de orientação das investigações acerca do caráter subjetivo do discurso memorialista. De acordo com o teórico, “A memória reúne vivências que dependem de associações com outras experiências que, por estarem localizadas em um passado, nos trazem reminiscências subjetivas”. (RICOEUR, 1995, p. 21)

Na obra *Proust e os signos*, Deleuze (1994) oferece esclarecimentos acerca do caráter subjetivo do texto memorialista. “[...] os signos da memória constantemente nos preparam a armadilha de uma interpretação objetivista, mas também e, sobretudo, a tentação de uma interpretação subjetivista”. (DELEUZE, 1999, p. 74). Assim, o relato apresentado é pautado duplamente por uma interpretação objetivista e subjetivista. Isso colabora com o fato que as lembranças narradas precisam ser inventadas para suprimir a névoa deixada pela memória. Neste espaço de invenções, surgem fatos que delineiam uma outra história que a ficção procura redesenhar, em outro modo de narrar – a meta-história.

O próprio Hatoum (1996) expõe, em conferência, essa força inventiva do tempo da memória:

O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa

um evento do passado do momento presente da escrita forma uma névoa na narrativa. Habitado ao clima do Amazonas, eu diria que essa distância temporal é algo que aumenta a intensidade do mormaço, essa espécie de vapor super-aquecido que amorna a atmosfera de Manaus. Então, amolecidos pelo torpor da quentura equatorial, estamos a um passo do sonho, do devaneio em plena vigília. E outra vez voltamos aos movimentos da memória: hoje, só podemos narrar o que nos aconteceu em 22 de setembro de 1977, se inventarmos um pouco (ou muito) daquela noite nefasta. (HATOUM, 2005, p. 13)

O caráter inventivo do tempo, de que fala Hatoum, é responsável pela configuração de uma história que é tecida não tal como aconteceu na realidade, mas como poderia ter acontecido, pois ele apaga algumas lembranças que poderiam concatenar os fatos dentro do relato. Essas lembranças apagadas são reinventadas. Temos, então, o caráter ficcional do romance. *Cinzas do Norte* é o relato de uma história que ocorreu em um passado remoto. Logo, as lembranças dos narradores são lacunares e serão completadas pela força inventiva do caráter memorialista.

Sobre o aspecto do relato memorialista e a importância de se reviver o passado, as acepções de Gagnebin (2009), que vê na escrita o desejo de “perpetuar o vivo” (GAGNEBIN, 2009, p.11), trouxeram para a pesquisa valorosa contribuição para descrever a invenção de uma história pela memória.

Gagnebin faz referências a Benjamin quando retoma a ideia da perpetuação do ato de contar. É a importância de não se calar, de não permitir que as histórias vividas caiam no esquecimento. O passado precisa ser rememorado para que provoque transformações no presente.

Nesse contexto, Dolhnikoff (2010) confere uma proveitosa interferência à discussão sobre o passado revivido no discurso de *Cinzas do Norte*:

Quando, porém, o romance aborda o passado, o que o justifica? O fato de se tratar de pessoas e de acontecimentos comuns, cotidianos? O que, então, o justifica face à história do cotidiano ou das mentalidades? Provavelmente, o fato de o historiador apenas descrever, e de maneira receosa, esse cotidiano desaparecido, enquanto o romancista o faz destemidamente reviver. (<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/137-milton-hatoum-e-a-condicao-extemporanea-do-romance>. Acesso em: 14 jan. 2011)

Milton Hatoum parece ser mesmo esse “grande revivificador” do passado e é através de sua arte ficcional que temos fatos de um passado remoto retornando em forma de um relato que a memória das personagens, o diário e as cartas de Mundo e Ranulfo procuram revivificar. Esses múltiplos discursos elaborados com o intuito de refazer a história das personagens que reescrevem a narrativa ficcional são estudados sob o prisma teórico de Ricoeur (1997, p. 23), ele faz alusão ao gênero epistolar que transfere para a escrita “a força de representação associada à palavra viva ou à ação cênica.” Kayser (1976, p. 213) defende que o gênero epistolar representa um ponto de elucidação para as questões pertinentes às missivas, ao se referir à polifonia que ocorre em um relato em que “várias pessoas desempenham o papel de contista”.

Ricoeur indaga sobre os artifícios necessários para escrever a vida expondo o registro epistolar, a memória e autobiografia como exemplos para a composição da intriga, fato relevante para discernir acerca do aprimoramento da técnica narrativa criada devido à preocupação de elaborar uma mimese fiel à realidade.

Emerson Tin (2005), com sua obra *A arte de escrever cartas*, contribue para este estudo com o aparato teórico, no percurso histórico a respeito do gênero epistolar, revivendo as características da carta em testemunha dos diferentes momentos históricos.

A abordagem do gênero epistolar constante na obra de Andréa Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, acerca da importância do indivíduo em se comunicar por escrito como “maneira de não estar só” (ROCHA, 1965, p.12), representa uma importante reflexão para nosso estudo.

Os múltiplos discursos que o enredo de *Cinzas do Norte* apresenta na busca da reconstituição da história amazônica elegem o diário como um dos elementos para essa representação. Para isso recorreremos à obra *O pacto autobiográfico* de Lejeune (2008) e desse modo, elucidar questões referentes à linguagem intimista de Mundo.

Lejeune (2008) apresenta as várias utilidades do diário no discurso narrativo. Elencando informações profícuas às nossas observações a respeito da necessidade da personagem Mundo em perpetuar a memória, a abordagem de motivos como conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar e resistir se ajustam, a nosso ver, perfeitamente às carências do protagonista de *Cinzas do Norte*.

Perscrutando o relato do passado revivido no discurso narrativo no romance de Hatoum, é inevitável que nos deparemos com a recorrência de pontos de convergências entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional. Esse foco requer uma análise criteriosa dos elementos vivenciais do autor, articulados ao discurso ficcional. Para esclarecer esse aspecto da narrativa, são relevantes os apontamentos de Miranda (1992). O leitor pode suspeitar da identidade entre autor e protagonista,

No entanto mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia. (MIRANDA, 1992, p. 30)

Ao escrever a autobiografia, o autor apresenta a sua própria versão, os aspectos que considera relevantes e merecem ser relatados. Por essa razão, é o seu olhar que vai filtrar os acontecimentos altamente valorizados, por meio de imagens forjadas. Miranda admite que a escrita da autobiografia só pode ser justificada se apresentar mudanças no “eu” atual que narra.

A linha que separa a autobiografia da ficção é reconhecidamente tênue e a narração autobiográfica pode perder-se na ficção, por isso não é tarefa simples estabelecer uma fronteira rígida entre biografia autêntica e composição romanceada. A partir das colocações de Miranda, torna-se necessário um estudo sistemático que avalie os elementos recorrentes na narrativa ficcional que pertencem à realidade empírica do autor.

Esses elementos da realidade empírica do autor, uma vez introduzidos no universo ficcional, mostram a necessidade de um exame das acepções de Hutcheon (1991) acerca do discurso ficcional entrelaçado ao contexto histórico social da narrativa. Segundo a autora,

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

Hutcheon elabora reflexões sobre o discurso narrativo que integra história, teoria e ficção, reflexões profícuas a este estudo.

Para a apresentação das análises dos objetivos em propósito, a reinterpretação da história do passado amazônico, desenvolvemos os seguintes subtemas nos três capítulos, que se seguem:

No primeiro capítulo “Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em *Cinzas do Norte*” são abordadas as relações espacio-temporais que estruturam o enredo do romance de Hatoum, em uma narrativa que rompe com o universo regional para apresentar dramas universais. Além dessas fronteiras, temos a espacialidade abrindo os intervalos da comunicação. Essas fronteiras abertas permitem conexões com diversos mundos sociais e culturais. Nesse sentido, o romance apresenta personagens que assumem diferentes identidades em núcleos cronotópicos correspondentes.

Nesse sentido, analisamos o cronotopo histórico-social que a narrativa inova, bem como o cronotopo do castelo, do encontro e da estrada para uma melhor compreensão do espaço-tempo da política das relações humanas no romance.

O segundo capítulo “O discurso bivocal na história da Amazônia: epistolografia, arte visual e ecologia” apresenta a análise das recorrências das cartas de Ranulfo e de Mundo e do diário enquanto gênero introduzido no enredo ao recompor o passado.

No terceiro capítulo “A metaficção das anacronias e cronotopos no redesenho de Cinzas do Norte” é averiguada a reconstituição dos fatos do passado da Amazônia que, recuperando sua história e geografia, as incorpora à ficção pela invenção.

Aqui, apresentamos o discurso ficcional que reescreve uma história, e que, apesar de fazer parte de um passado opressor, pretende mostrar um rastro de reconstrução, mudanças que são estabelecidas pelo modo inventivo de relatar. Nesse sentido, Bakhtin (1993, p. 345), endossa a reflexão: “as vizinhanças antigas são aqui restabelecidas sobre uma base nova e superior.”

Capítulo I

Tempo, espaço e memória: fronteiras do relato em *Cinzas do Norte*

E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

(Milton Hatoum, Relatos de um certo Oriente, 2008, p. 148)

A narrativa de *Cinzas do Norte* é engendrada por meio de um relato urdido pela memória dos narradores que buscam, em suas reminiscências, acontecimentos de um passado a ser atualizado e que possa revivificar a história de uma amizade no Norte do Brasil, durante o regime ditatorial. Através da memória dos narradores Lavo, Ranulfo e Mundo, as lembranças são temporalizadas em função da história local.

Na reconstrução do passado, por meio da memória dos narradores, o tempo e o espaço são importantes instâncias na composição do relato da história, uma vez que a memória é constituída desses elementos vividos. Para que se compreenda como a temporalidade e a espacialidade são projetadas no romance, é importante que seja feita uma análise das relações do espaço e tempo em que transcorreram os acontecimentos.

Manaus é o espaço e lugar relevantes em *Cinzas do Norte*. No entanto, a narrativa se expande para o Rio de Janeiro e Europa, demonstrando que as fronteiras são diluídas por meio do deslocamento das personagens, reiterando as constantes buscas próprias do sujeito pós-moderno.

O espaço físico de Manaus é frequentemente determinado com alusões às ruas: “A Castanhola é uma calçada estreita, atulhada de botecos e pequenos restaurantes que usurparam parte da rua dos Barés” (HATOUM, 2005, p. 138), avenidas: “O DKW entrou na avenida Epaminondas.” (HATOUM, 2005, p. 34), praças: “eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião”. (HATOUM, 2005, p.12) e bairros: “Nossa casa na Vila da Ópera nunca ficou em ordem.” (HATOUM, 2005, p. 22) ou “Eu tinha a impressão de que os moradores do Morro da Catita, do Jardim dos Barés, de Santo Antônio, São Jorge e da Glória se divertiam e choravam com o radialista falastrão.” (HATOUM, 2005, p. 27). Demarcado ora pela opulência, ora pela degradação, o espaço é depositário da dicotomia que assinala o poder da família Mattoso em seu palacete neoclássico e as casinhas que se “intrometiam como cicatriz num quarteirão de sobrados austeros.” (HATOUM, 2005, p. 26)

Nessa cartografia, os anos transcorrem entre as décadas de sessenta e oitenta, com datas demarcadas pelos discursos das personagens. Todavia, os registros não obedecem à linearidade temporal. O relato é iniciado com Lavo fazendo alusão a uma carta que Mundo escrevera minutos antes de sua morte:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo. (HATOUM, 2005, p. 9)

O fragmento não datado acima mostra que houve um estágio temporal avançado no discurso espacial. O epílogo narrado no lugar do prólogo, será retomado no final da narrativa. O espaço geográfico, nesse prólogo/epílogo, é o Rio de Janeiro, e o tempo histórico nos remete aos rumos que o Brasil tomou ao final da ditadura militar.

A seguir, o narrador relata a primeira vez que encontrou Mundo. Desta vez, o espaço físico é Manaus do período ditatorial e o registro é totalmente anacrônico, como é observado no fragmento: “Antes de conviver com Mundo no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião: magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas [...]” (HATOUM, 2005, p. 12). O narrador personagem apresenta os acontecimentos na sequência organizada por meio de lembranças, caracterizando o relato memorialista.

A narrativa avança e a data de 1961 é citada, reiterando a falta de linearidade do discurso.

No início de 1961, quando nos mudamos para o centro, o Morro da Catita ainda era formado de chácaras e casinhas esparsas no meio de uma mata que começava em São Jorge e se estendia até o limite de uma vasta área militar. (HATOUM, 2005, p. 23)

O espaço amazônico é claramente descrito: “Morro da Catita”, e a menção à data de 1961 e a referência à área militar nos remetem à iminência do período ditatorial.

Enquanto a narrativa documenta uma carta enviada por Mundo durante sua estadia na Europa: “Vou escrever em ritmo de conta-gotas, meia página por dia. Europa: três anos aqui e apenas dois amigos [...]” (HATOUM, 2005, p. 239), outros registros, desta vez de Ranulfo, em cruzamento, narram fatos que aconteceram em Manaus, às vezes envolvendo a adolescência de Mundo ou referentes à sua infância: “[...] teu pai te confinava de novo no porão. Perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora tinhas que comer sozinho [...]” (HATOUM, 2005, p. 252). Ou retornamos, através dos registros epistolares, a um tempo que envolve a ante-história do protagonista: “Um homem alto e magro, o rosto e os braços morenos, chegou num bote grande de alumínio com uma mulher triste e duas crianças.” (HATOUM, 2005, p.153). São essas marcas dos registros epistolares entre Ranulfo e Mundo que se entrelaçam ao discurso de Lavo em tríplice comunicação.

As inversões da linearidade temporal definidas por Aguiar e Silva (2002) como anacronias: “Aos desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem no discurso, daremos a designação de anacronias (AGUIAR e SILVA, 2002, p. 751), representam os desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem como são narrados no discurso. Ou seja, enquanto na diegese temos uma história que se delineia de forma linear, no discurso, a ordem é invertida, iniciando-se pelo epílogo, para depois retornar à gênese da história. Os saltos temporais e os recuos que estruturam a narrativa representam a estrutura basilar do relato que se apresenta via memória das personagens.

É desse modo que, percebemos a maneira como a temporalidade é estruturada revelando um relato que rompe a lógica linear. Um relato pautado pela anacronia que se desenha seguindo o curso da memória dos

narradores. Logo, é o fluxo da memória que rege e dita a ordem em que os fatos são reordenados na intriga, pelo modo inventivo de narrar.

O caráter anacrônico do relato de *Cinzas do Norte* que apresenta o discurso de Mundo, em carta endereçada a Lavo, revela-se de forma emblemática: “Tarde demais para tudo... mas eu tinha de contar a alguém essa história... o fim de uma história antes do fim. A vida pelo avesso, Lavo...” (HATOUM, 2005, p. 305)

O “fim da história antes do fim” é exatamente o que ocorre na narrativa, quando Lavo, narrando a morte de Mundo, ao mesmo tempo inicia o relato sobre a vida do amigo. Mundo continua a expor o seu desejo, “Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso.” (HATOUM, 2005, p. 311). É o que se lê na missiva escrita em rápido relato.

A “vida de trás para frente” é exatamente o que ocorre na narrativa em que o tempo da história e o tempo do discurso são apresentados em dissonância.

O desejo de Mundo é concretizado por meio do relato memorialista, que revela a história e a ante-história biográfica do protagonista, com mudanças cronológicas de uma fronteira para outra, notadamente, marcadas nas intercalações entre as narrativas de Lavo e Ranulfo.

Os registros epistolares, que entrecruzam o relato de Lavo, merecem relevância na configuração da narrativa porque representam a “grande anacronia” do relato de *Cinzas do Norte*.

A linearidade interrompida é marca legível da narrativa de ficção, no entanto, determinados princípios de estruturação devem ser respeitados como nos revela Ricoeur (1995) no tratamento dado ao tempo. De acordo com o filósofo,

Uma coisa é a rejeição da cronologia; a outra, a recusa de qualquer princípio substitutivo de configuração: não é pensável que a narrativa possa dispensar qualquer configuração. O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal. (RICOEUR, 1995, p. 41)

Ricoeur expõe que a narrativa ficcional tem a liberdade de burlar o tempo cronológico porque possui recursos mais sutis para inventar suas próprias estruturas temporais e que ao não aceitar a temporalidade, quer seja ela reduplicada, quer seja invertida ou interpenetrada, põe em dúvida o poder de criação da narrativa ficcional.

A respeito do caráter anacrônico do discurso de *Cinzas do Norte*, Aguiar e Silva explicita:

Pode mesmo acontecer que o romancista principie o discurso *in ultimas res* digamos assim, de maneira que as páginas iniciais narram eventualmente, com ligeiras modulações, a situação com que se encerra a sintagmática diegética. (AGUIAR e SILVA, 2002. p.751-752)

O recurso de narrar com antecipações, sobre o qual Aguiar e Silva discursa, está presente, em *Cinzas do Norte*, através da tessitura de um enredo que apresenta fatos elaborados em forma espiralada ao serem retomados em um estágio avançado da narrativa. Esse recurso recebe a denominação de prolepse. No entanto, os acontecimentos necessitam ser retomados para serem esclarecidos à medida que vão se configurando na diegese. É o que explica Aguiar e Silva: “Tanto o início da narrativa *in media res* como *in ultimas res* obriga o romancista a narrar, posteriormente, antecedentes diegéticos dos episódios e das situações que figuram a abertura do romance.” (AGUIAR e SILVA, 2002, p. 752)

Além da prolepse, Hatoum também se apropria da analepse, que representa os retrocessos da narrativa. Aguiar e Silva, mencionando a terminologia de Genette, explica que “A esta espécie de anacronias, constituídas por recuos no tempo, dá-se em geral a designação de *flash-back*, e daremos nós, segundo a mencionada terminologia de Gérard Genette, a denominação de analepse. (AGUIAR e SILVA, 2002, p. 752)

Consideramos analepse a passagem em que Mundo, voltando ao dia em que ele e Ran construíram o *Campo de cruces*, narra a Lavo como executaram a obra. O resultado dessa construção foi uma perseguição por parte de Jano e dos militares.

Teu tio me ajudou a construir o *Campo de cruces*; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares [...] Queria molhar as cruces com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo. (HATOUM, 2005, p. 210)

O narrador informa o tempo que transcorreu entre o relato dos acontecimentos que a memória ordena.

Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. (HATOUM, 2005, p. 10-11)

Lavo narra fatos que aconteceram num passado remoto, desse modo o relato será estruturado de acordo com as reminiscências da memória do narrador. Essa distância temporal é notadamente marcada na narrativa em estudo. Lavo expõe que a história de Mundo vem à sua memória e que isso irá deflagrar fatos análogos ocorridos há vinte anos.

Essa distância temporal entre o momento presente do narrador e os fatos narrados do seu passado impõe a necessidade do imaginário, caráter primordial da ficção, o poder de criar. É o próprio Hatoum que faz referência ao espaço de invenção das lembranças. Em conferência (1996), o autor discursa dizendo que “O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma névoa na narrativa.” (HATOUM, 1996, p. 3)

Hatoum justifica o caráter inventivo do relato memorialista, reiterando que o tempo apaga algumas lembranças que poderiam concatenar, logicamente, os fatos dentro do relato. Essas lembranças apagadas devem ser reinventadas. Temos, aqui, um indício do caráter fictício do romance.

Bergson (1999) em sua obra *Matéria e memória* disserta acerca do caráter inventivo do relato que se inscreve via memória. Segundo o autor,

Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia; e, se os animais não se aproveitam muito dela, cativos que são da necessidade material, parece que o espírito humano, ao

contrário, lança-se a todo instante com a totalidade de sua memória de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação. (BERGSON, 1999, p. 209-210)

Entende-se, na afirmação de Bergson, que o espaço o qual a lembrança não pôde completar é preenchido pela imaginação. À seleção do que será rememorado é acrescentado ao trabalho criativo da memória que precisa ser revivida para que a narrativa possa se concretizar por analogias próprias ao fingir poético. Um relato de tal natureza passa a ser um relato subjetivo.

De acordo com Ricoeur (1995, p.21) “A memória reúne vivências que dependem de associações com outras experiências que, por estarem localizadas em um passado, nos trazem reminiscências subjetivas.” Assim, a memória passa pelo processo de seleção tendo em vista a situação vivenciada pelo sujeito. O presente filtra essas reminiscências e somente o que importa ao presente merece ser reedificado.

Após vinte anos, ao ler a carta de Mundo, desde que Mundo e Lavo se conheceram, e o início dessas memórias, muitos fatos ocorreram. Como crer na veracidade dos fatos narrados? Lavo, narrador-personagem, irá contá-lo sob o caráter inventivo do relato memorialista. Será que o tempo e o espaço da narrativa são facilmente recompostos da maneira como ocorreram no passado remoto dos personagens?

O narrador que nos apresenta os fatos no presente da narrativa não é mais o mesmo narrador que viveu os fatos há vinte anos. Do mesmo modo, o presente da história também não é o mesmo presente da narrativa. São as vivências de Lavo que irão formar um juízo acerca dos acontecimentos que permearam sua amizade com Mundo e, de acordo com esse juízo, ele irá filtrar o que será contado. A memória de Lavo será responsável pelo caráter subjetivo da obra. Esse caráter subjetivo ainda é reforçado se pensarmos na distância que separa o tempo transcorrido entre o momento em que a história ocorreu e o momento em que ela está sendo narrada. O passado que a memória não foi capaz de recuperar é reinventado entre a diegese e o discurso reordenado pelo narrador.

Benjamin, (1994) em seu ensaio *O narrador*, disserta sobre a importância dessas vivências para a realização da narrativa, ou seja, da perpetuação da memória pela experiência. O filósofo afirma que “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN,1994, p.198) e lembra que a falta dessa experiência é responsável pelo declínio da arte de narrar.

Gagnebin se apropria de outro texto de Benjamin e revisitando *Experiência e pobreza* (1933), a autora incursa em reflexões acerca da necessidade de se revivificar o passado. No referido texto, Benjamin retoma as discussões sobre as dificuldades em se manter as tradições narrativas e, dessa maneira, perpetuar a memória. As reflexões do filósofo refletem a necessidade da propagação do ato de narrar e que o ideário burguês de se manter em uma vida individualista e privada parece ser responsável pela preocupação com os “rastros” (GAGNEBIN, 2009, p.52), que devem ser apagados. As reflexões de Benjamin revelam a preocupação relacionada à perpetuação da memória, análoga à inquietação de Ulisses. Apropriando-se do texto de Homero, Gagnebin reforça a opinião de Benjamin de que a memória deve existir por fidelidade ao passado e aos mortos. O objetivo de Ulisses também era retornar a Ítaca e narrar a sua experiência. Um paradigma da luta contra o esquecimento.

De acordo com Gagnebin, para que o discurso da memória não corra o risco da ineficiência, não incorra em uma celebração vazia, ele necessita transformar o presente. Segundo a autora,

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55)

Hatoum, ao trazer para o relato memorialista personagens que discutem a época histórico-social e expondo sua visão crítica, parece estar buscando uma maneira de, através de representações, transformar o presente. É o que ilustra o discurso de Ranulfo:

“De qualquer forma”, disse ele anos mais tarde, “depois do golpe militar iam acabar me demitindo: os censores dessa panaceia não iam aturar meus comentários, muito menos minhas histórias de amor no meio da madrugada.” (HATOUM, 2005, p. 27-28)

O discurso das personagens da narrativa traz fatos inerentes à realidade empírica do autor-criador, o que poderia suscitar reflexões acerca do caráter autobiográfico de *Cinzas do Norte*. No entanto, o que revela o estudo dessas questões é, de acordo com Wander Melo Miranda, “uma tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida.” (MIRANDA, 1992, p.26)

Miranda reitera que a maneira como o texto autobiográfico é configurado, diante da noção de indivíduo a ele inerente, mostra uma maior ou menor criatividade em relação à ilusão biográfica. Citando Maurizio Catani (1983), o autor esclarece que, no mundo ocidental, a autobiografia surge com uma necessidade de representação ideológica e que isso ocorre devido à intrínseca relação entre a afirmação da literatura autobiográfica e a ascensão da burguesia cujo individualismo encontra na autobiografia o meio propício a sua manifestação.

Miranda considera que a pesquisa de Foucault acerca da cultura greco-latina pode levar a uma compreensão mais profunda dos referentes autobiográficos. É através de *Vita Antonii* que Foucault assinala que o “anacoreta” passa a se conhecer melhor à proporção que exerce a escrita do eu. O “anacoreta”, “ao escrever sobre os movimentos da alma, passa a conhecer-se e, ao se conhecer, passa a ter vergonha de si e armar-se contra o pecado.” (MIRANDA, 1992, p. 27)

Esses escritos, apesar do valor cristão que possuem, são importantes porque velam marcas que permitem analisar o papel da escrita na “cultura filosófica do eu”.

Miranda questiona se o que define um texto autobiográfico depende da estrutura textual ou da vida empírica do autor. Citando Derrida, revela que não há possibilidade de se saber o que é um texto empírico ou um dado empírico no texto:

“[...] é impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto, pois a linha que pode demarcar os limites entre a vida de um autor e a sua obra é bastante incerta. Dessa perspectiva, a autobiografia não se confunde com a dita vida do autor, com o *corpus* empírico que forma a vida de um homem empiricamente real. (DERRIDA apud MIRANDA, 1992, p. 27)

Em seus apontamentos, o autor demonstra o que Lejeune (1995) denomina “pacto autobiográfico”, apresentando a afirmação da identidade autor-narrador-personagem. Segundo Miranda,

A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição ‘verídica’ pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. (MIRANDA, 1992, p.30)

Enquanto Lejeune (2008) considera que não há meio termo para um discurso ser considerado autobiográfico ou não, Miranda declara que a autobiografia assimila elementos ficcionais e estabelece uma gradação entre a realidade e a arte poética. Assim,

Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado. (MIRANDA, 1992, p.30)

Dessa forma, *Cinzas do Norte* poderia ser classificado, seguindo a terminologia de Lejeune (2008), como “romance autobiográfico” que não conta com o nosso objetivo neste trabalho. Nas reflexões acerca do romance autobiográfico, o autor esclarece que ele não possui uma identidade assumida na enunciação e sobre os textos considerados autobiográficos esclarece que

Entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acreditar ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2008, 25)

Lejeune considera que, no romance autobiográfico, o leitor pode suspeitar das semelhanças entre os elementos extratextuais, que uma vez inseridos na narrativa, podem variar de uma simples alusão à vida empírica do autor, “[...] quando as aulas do Pedro II iam começar depois do golpe militar.” (HATOUM, 2005, p. 12) a revelações que deixem transparecer que se trata verdadeiramente do autor. Isso porque, segundo Lejeune, “À diferença da autobiografia, ele (o romance autobiográfico) comporta graus.” (LEJEUNE, 2008, 25)

Assim, fica claro, para nós, que a linha que separa a autobiografia da ficção é demasiadamente tênue. O discurso autobiográfico pode revestir-se de pura invenção, e que o discurso memorialista foi uma opção de caráter metodológico de Hatoum para a elaboração artística do texto que permite realizar um vínculo entre a ficção e a vida empírica do autor. Na representação do período de opressões vivido na história brasileira, Milton Hatoum incorporou suas vivências e experiências às das personagens, do que resulta a negação de sua identidade autoral.

1.1- Relações cronotópicas à luz de Mikhail Bakhtin

Este subtópico trata especificamente das relações espacio-temporais, dos cronotopos, seguindo a denominação de Bakhtin que recompõem o enredo de *Cinzas do Norte*. Nesta abordagem, queremos demonstrar como os cronotopos são responsáveis pela organização de um enredo em que as personagens, vivendo no espaço amazônico, durante um período político marcado pelas atrocidades do governo militar, desenvolvem um duplo comportamento ora submisso, como é o caso da personagem Lavo, ora de revolta, como se observa nas personagens Ranulfo e Mundo. Nos cronotopos, estão circunscritas as transformações que ocorrem no espaço amazônico e nos indivíduos que nele coabitam.

A noção de cronotopo, criada por Bakhtin, é de suma importância no estudo de qualquer narrativa, pois é no tempo e no espaço que se estrutura o ato de contar. É dessas instâncias que os outros elementos da narrativa se configuram. Logo, é inconcebível pensar em uma narrativa sem que as

personagens estejam povoando um espaço em determinado tempo em construção.

Ao tratarmos da relação espacio-temporal estabelecida no discurso de *Cinzas do Norte*, observa-se que há um elo significativo entre a apresentação da estrutura temporal em evolução na narrativa e a espacialidade concretizada a partir dessa temporalidade. Na análise do modo como esses elementos são estruturados, percebemos o quão transformador é o tempo que age sobre as personagens.

Os espaços saturados de vestígios desse tempo fracionado apresentam as ruínas que compõem os cenários da intriga e as personagens que povoam esses lugares. Os espaços percorridos pelas personagens são marcados pela degradação e pela passagem do tempo que constantemente os obriga a recuar a um passado remoto em busca de explicações para um presente marcado por conflitos instalados no passado. O tempo também obriga a avançar em um momento, espaço e lugar que rompem a linearidade narrativa.

Sobre esse aspecto de indissolubilidade da relação espacio-temporal, Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal* (2006), enfatiza: “O vestígio autêntico, o sinal da história é humano e necessário, nele o espaço e o tempo estão ajustados em um bloco indissolúvel”. (BAKHTIN, 2006, p. 242)

O cronotopo responde pela elaboração do discurso de *Cinzas do Norte*, ao delinear um tempo que penetra nos espaços narrativos, agregando enredo e personagens de forma a criar um todo uno e concreto. O tempo que organiza o enredo é um tempo transformador, responsável pela constituição do espaço meta-ficcional.

A respeito da transformação do espaço pelo tempo, Bakhtin ainda observa que:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimentos; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo [...]. (BAKHTIN, 2006, p.225)

Essa capacidade criadora e transformadora da espacialidade unida ao tempo, apresentando-se de forma móvel, provoca vestígios do seu curso no todo espacial do enredo da obra e nos permite a leitura de um espaço que em *Cinzas do Norte* deflagra em uma meta-história. Nela se instala um tempo que rompe com a linearidade e causa uma sensação de rupturas num espaço de conflitos em que Mundo, personagem central, na busca de sua identidade, não se encontra, apresentando um deslocamento, sensação de um exílio permanente. “Minha reclusão não é atributo da geografia”. (HATOUM, 2005, p. 239).

Na análise do cronotopo histórico-social que se delineia no enredo de *Cinzas do Norte*, o espaço amazônico durante a ditadura militar é primordial para a compreensão das identidades configuradas nos discursos das personagens. Grande parte do enredo de *Cinzas do Norte* se passa em Manaus, mas não sua totalidade, uma vez que a obra também apresenta outros espaços como a Europa, para onde Mundo viaja em busca de um exílio e de respostas para seus conflitos.

O Estado do Rio de Janeiro também está inserido na espacialidade do romance. Nesse espaço físico, Alícia continua com o vício do jogo e, endividada, perde o apartamento do Lambordett. É aí que fica evidente a degradação da personagem: “[...] Não gosto de vê-la jogar e beber até o amanhecer dos domingos... com olheiras... A viúva que mais perde no carteadado (HATOUM, 2005 p. 220) e do próprio protagonista: “Preso, e depois internado num hospício, Lavo... Fui sedado, amarrado...” (HATOUM, 2005, p. 220). Esses fragmentos de uma carta que Mundo redigiu no Rio de Janeiro mostram a deterioração que as personagens sofreram nesse lugar.

Neste cenário que é desvendado, em um hospital, o mistério que envolve a paternidade de Mundo é onde ocorre sua morte.

Agora expeliu esse nome na minha cara e confessou tarde demais que é esse o nome do meu verdadeiro pai. Tento lembrar cada momento no ateliê, cada conversa e encontro, mas só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o “aluno” que era seu filho. [...]

Agora escuto a minha própria voz zunindo, fraca, dentro de mim... Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz... (HATOUM, 2005, p. 311)

Essa carta também subverte, como uma estratégia discursiva diegético, a instância temporal: relato fragmentado, discurso interrompido análogo à vida entrecortada, assim como o tempo fragmentado do contar, múltiplo e reticente.

A ditadura militar num período marcado por repressões e violência por parte dos militares é responsável, de um lado, pela presença de personagens que representam a revolta, por outro, a opressão.

Um mês de suspensão para os redatores, dez dias para o artista, e apreensão do jornal. Mesmo assim, a capa do Elemento 106 ficou exposta por toda parte: nos banheiros, na cantina, nas lousas, na porta da sala da direção. Era arrancada e rasgada, e reaparecia no dia seguinte, apesar das rondas dos bedéis, e das ameaças de punição e até de expulsão. (HATOUM, 2005, p. 17)

Em um período dominado pelo autoritarismo militar, observamos marcas da violência que transparecem no relato de Lavo. Essa violência vai ajudar a entender as ações das personagens em relação tensa com a história.

“Capitão Aquiles Zanda”, murmurei. Na faculdade discutíamos atrocidades do governo em outros lugares, mas ninguém tinha falado sobre esse grupo de guerrilha em Manaus. “Pouca gente sabe disso, Lavo. As notícias foram censuradas.” (HATOUM, 2005, p. 129)

Quer seja na região amazônica, no Rio de Janeiro ou na Europa, o que observamos no enredo de *Cinzas do Norte* são deslocamentos, um mosaico visual que vai se desenhando e formando as imagens de um tempo e espaço em profundas relações com as personagens que habitam os relatos desses narradores, a nosso ver, uma lembrança da construção de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

A recriação do escritor Hatoum elabora o espaço manauara e faz com que se perceba o reflexo da época. Este espaço constitui um símile do espaço tempo ficcional e empírico do Brasil.

Ao revelar a decadência das personagens no espaço manauara, Hatoum mostra a maneira como a elaboração inventiva do tempo e do espaço representa em sua estrutura, a imagem do sujeito em desajuste na sociedade.

O pensamento bakhtiniano, como vimos, está mais voltado para a relação intrínseca entre o eu e os outros. Uma relação que transforma os homens e o mundo. Nessa relação transformadora, Bakhtin pensa a linguagem artística estritamente ligada ao mundo social, logo, à linguagem utilitária, pois essa linguagem surge na e para a sociedade.

Por esse ângulo, podemos comparar a forma artística ao seu conteúdo. Logo pensar *Cinzas do Norte* como a representação da realidade e seu cronotopo, segundo Bakhtin, significa considerar o espaço-tempo indissolúveis, interligando o homem social.

Dessa forma, a dimensão espacio-temporal é elemento basilar em todos os processos de representação. Como visto, os cronotopos são os elementos temporais e espaciais que constroem os acontecimentos de uma obra e sua concretude. Logo, podemos inferir que as relações cronotópicas são as instâncias principais necessárias para a compreensão da estrutura do enredo de *Cinzas do Norte*. Essa relação espacio-temporal organiza o enredo, segundo Bakhtin:

Eles (os cronotopos) são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertencem o significado principal gerador do enredo. Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Nele o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. (BAKHTIN, 1993, p. 355)

Elementos abstratos como as ideias ou os discursos filosóficos são elaborados e tomam forma viva nas instâncias cronotópicas. Logo, iniciando o caráter imagístico da arte literária, esses elementos representam o significado figurativo do cronotopo. Como exemplos podemos citar os discursos filosóficos e as ações de Ranulfo e de Mundo que ganham corpo

ao se concretizarem nos cronotopos. Mundo, através de sua arte, critica o período ditatorial que marca o enredo do romance em estudo. No fragmento a seguir, temos um exemplo dessa contestação.

As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do Elemento 106, o jornaleco do grêmio. Destaca-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. (HATOUM, 2005, p. 16)

O marechal-presidente é desse modo representado. Um elemento da ditadura militar que a arte de mundo, em um gesto de transgressão, ironiza. O relato da história de Mundo é pautado por atitudes de rebeldia e transgressão. Seu discurso também mostra o espaço-tempo da narrativa exercendo exacerbada influência no protagonista. “O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo aqui e em outros lugares...” (HATOUM, 2005, p. 149). Esse fragmento ilustra a passagem em que Mundo faz severas críticas aos militares do governo ditatorial que, durante as realizações dos treinamentos na selva, abandonavam os alunos do Colégio Militar à própria sorte. Mundo faz menção a um dos alunos que morreram após comer carne de paca envenenada.

Outra personagem, Ranulfo, também apresenta vários discursos inflamados. Como exemplo, transcrevemos sua crítica a Zanda, militar poderoso e representante da opressão que vigorava durante o regime ditatorial representado no contexto de *Cinzas do Norte*:

“Não, mas um dia vou contar como o amigo de Jano prosperou. Zanda é um homem da linha dura. Comandou todas as instituições militares de Manaus e até hoje controla tudo. Quer ser prefeito, governador, o diabo. Ele se considera um deus fardado. Gosta de jogar os estudantes na selva só para testar a resistência deles. Quando alguém fica doente, ele acaricia suas medalhas. Não quero mais falar nisso, sinto nojo... Mundo deve ter chegado de um treinamento”. (HATOUM, 2005, p. 129)

Ranulfo faz comentários a respeito do governo representado pelo coronel Zanda. Suas críticas refletem o período histórico no qual se desenrola a narrativa em questão. Além dos discursos, Ranulfo apresenta,

também, comportamentos que subvertem a pretensa ordem ditada pelos militares, relato que está inserido no discurso narrativo.

O retrato da destruição da paisagem manauara marca a passagem do tempo. Através do diálogo de Macau, antigo empregado de Jano, com Lavo, notam-se as transformações que o espaço sofreu e as marcas das ruínas.

“A praça ainda é uma promessa”, disse Macau. “Só o capim cresceu... e essa árvore... Dizem que é louro-vermelho. Não é, não. É louro-bosta.” Várias casas agora eram quitandas, vendinhas, pequenas lojas, bares e borracharias. No fim do bairro, um amontoado de barracos com teto de palha numa área desmatada. “Invasões”, disse ele. Tocavam fogo na mata e levantavam os barracos durante a noite. Apanhou a chave com um vizinho, e entramos na sala exígua. Abriu as janelas da casa vazia e empoeirada: apenas uma rede encardida no chão do quarto. O vizinho trouxe dois bancos para a calçada, e ficamos ali sentados. Macau esfregou a perna esquerda, dobrou a bainha, mostrou uma chaga arroxeadada. Facada?
 “Doença... Leishmaniose. O inseto fura a carne que nem broca. Até o osso. Derrubaram a mata, aí essas pragas atacam a gente. Leishmaniose, malária, o diabo...” (HATOUM, 2005, p. 273)

Nesse relato, observamos a transformação do espaço amazônico. São índices de um tempo que transcorreu e transformou a paisagem ambiental. Um tempo eficaz produtor que deixa marcas denotando o caráter de materialização do cronotopo.

Hall (2006) na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, nos esclarece sobre as transformações que o tempo e o espaço exercem sobre os indivíduos, a determinação da imagem do indivíduo no enredo, citada anteriormente. “Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.” (HALL, 2006, p. 71)

As relações espaço-tempo de que fala Hall implicam na formação do sujeito. Ora, um indivíduo que convive com as atrocidades do regime militar e que tem em sua família, representada pela figura do pai repressor, a extensão dessas barbaridades, transfigura-se para sobreviver nesse espaço inóspito. O comportamento rebelde de Mundo, que não acata as normas

disciplinares dos colégios por onde passa e tão pouco aceita as exigências do pai, ilustra a maneira como a identidade do sujeito é representada na relação espácio-temporal. Desta forma, os cronotopos esboçam as marcas do tempo no espaço e os traços das personagens.

Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin, ao analisar os romances de Goethe, enfatiza o poder criador do tempo, pois,

[...] o próprio passado deve ser criador, deve ser eficaz no presente (ainda que em um sentido negativo e indesejável para ele). Esse passado criativamente eficaz, que determina direção também para o futuro, que em certo sentido antecipa o futuro. Desse modo, obtém-se a plenitude do tempo, e ademais uma plenitude evidente, visível. (BAKHTIN, 2006, p.235)

O passado, para o teórico russo, deve manter laços com o presente e com o futuro, ele necessita estabelecer relações entre o espaço e o tempo histórico da vida do homem. Os cronotopos de *Cinzas do Norte* mantêm essa relação do passado com o presente, pois o tempo nessa narrativa é um tempo criador, transformador.

Desta maneira, passamos a apresentar alguns cronotopos fundamentais que se interligam para agregar a intriga de *Cinzas do Norte*.

1.2- Cronotopos do encontro e da estrada

Bakhtin menciona os cronotopos do encontro e da estrada como interligados e destaca o importante significado que eles mantêm na narrativa relacionando-os aos acontecimentos responsáveis pelo tempo da aventura e pelo tempo da transformação

O cronotopo do encontro parece ser primordial em *Cinzas do Norte*. A partir de um encontro é inaugurado o enredo do romance. Não fosse o encontro entre Lavo e Mundo, não haveria um relato a ser contado. Nesse estudo, o cronotopo do encontro representa o ponto de partida para a história de morte e vida das personagens. A respeito deste cronotopo, Bakhtin explica:

Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo. O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). (BAKHTIN, 1993, p. 222-223)

O cronotopo do encontro é um dos principais formadores da estrutura do romance, uma vez que é através dele que se interligam os elementos concretos e abstratos da intriga. Por intermédio do cronotopo do encontro, ideias, pessoas e lugares se ligam a favor do impulso do enredo.

Já no romance grego, o motivo do encontro era a gênese do enredo. Nesse cronotopo, o herói encontra a heroína, apaixonam-se e têm início todas as peripécias para que se concretize esse amor. No fragmento a seguir, observamos o motivo do encontro, na primeira vez, em que Lavo e Mundo se encontram. Lavo relata:

Antes de conviver com Mundo no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião: magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas. Ao lado de uma moça, ele mirava a nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. (HATOUM, 2005, p. 12)

Lavo avista Mundo e este lhe entrega o desenho. Ambos já sabem da existência um do outro, pois Lavo diz o nome daquele que seria o protagonista do relato de *Cinzas do Norte* e Mundo pergunta para Naiá se aquele era o sobrinho de Ranulfo. Depois desse primeiro encontro, a narrativa vai mostrar vários reencontros entre essas personagens e outras mais que participam do enredo.

Se a essência do tempo de aventuras do romance grego é o primeiro encontro do herói com a heroína, e a repentina paixão entre os dois, no romance, o ponto de partida é o encontro entre o protagonista e o narrador personagem. Todas as outras ações, que envolvem a intriga, desenrolam-se a partir desse encontro que dá início a uma amizade e a todos os fatos que a envolvem.

Outro encontro que representa um grande nó para configuração do enredo de *Cinzas do Norte* é o encontro entre Alícia e Ranulfo, abaixo transcrito.

Ainda eram duas meninas – a mais velha tinha onze anos, a outra oito – quando vieram morar numa casa de madeira caiada, coberta de telhas, bem mais ajeitada e segura que as taperas com teto de palha, erguidas por nordestinos fugidos dos seringais. (HATOUM, 2005, p. 153)

Esse encontro integra a carta que Ranulfo escreve para Mundo contando a ante-história de seu amigo e demais personagens que viveram no Morro da Catita. A importância desse encontro é o gradativo esclarecimento do relacionamento que perpassa toda a narrativa. A partir desse momento, Ranulfo e Alícia nunca mais se separam e o relato tende a sugerir que Ranulfo poderia ser o pai de Mundo, o que é desmistificado somente na carta escrita pelo protagonista e revelada no epílogo.

O encontro entre Alícia e Jano também revela elementos agregadores da intriga. A maneira como esse encontro ocorre será relatado somente no epílogo da narrativa, na carta que Mundo escrevera para Lavo minutos antes de sua morte:

Em setembro de 1951, na Casa Colombo... “Enchia os olhos, admirando chapéus e sapatos finos que só poderia comprar na imaginação”, ela disse. “Um rapaz estava escolhendo um corte de linho, e eu me intrometi, dei um palpite, ele gostou. Quando ele disse quem era, sonhei com outra vida, muito melhor. Trajano Mattoso. Magrinho, tímido, elegante. Gostou de mim, até esqueceu o tecido; gostou tanto que me convidou para visitar o escritório da firma na rua Marechal Deodoro. Depois me levou aos bailes nos clubes chiques. Casamos logo, do dia pra noite.(HATOUM, 2005, p. 310)

Esse encontro marca a mudança de vida de Alícia. Moça pobre e órfã, ela passa a ser a esposa de um rico produtor de juta na região. O que a opulência e o dinheiro de Jano produzem é uma mulher viciada e infeliz. Essa união também é responsável pela formação da identidade de Mundo. Jano busca em Mundo um herdeiro para seus negócios e como seu filho não responde aos seus anseios, é destrutado. Desenvolve-se, entre Jano e Mundo, uma relação marcadamente conflituosa, provocando

questionamentos por parte de um filho que não sabe o porquê de um cachorro (Fogo) receber mais afeto do que ele.

Ao cronotopo do encontro ligam-se outros motivos que ocorrem em *Cinzas do Norte* e são também responsáveis pela fragmentação e reconstrução da intriga. Esses motivos precisam ser citados, uma vez que representam importante papel na configuração do enredo. Citando Bakhtin, podemos averiguar a importância desses cronotopos.

Deve-se notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro. [...] O motivo do encontro está estreitamente ligado a outros motivos importantes, em particular ao motivo do *reconhecimento-não reconhecimento*, que tem desempenhado um papel enorme em literatura (por exemplo, na tragédia grega). (BAKHTIN, 1993, p. 223)

Todos esses motivos, que estão ligados ao cronotopo do encontro, estão conectados a partir de suas instâncias espacio-temporais, observadas na configuração do enredo. A separação tem lugar, na narrativa, quando Mundo resolve viajar para o Rio de Janeiro e para a Europa. Alícia também se separa de Ranulfo quando parte para o Rio de Janeiro. “Depois da morte de Jano, conversei uma única vez com Mundo, pois o segundo e último encontro foi uma breve despedida no aeroporto, onde meu amigo, sua mãe e Naiá deram adeus à cidade. Partiram apressados, como fugitivos.” (HATOUM, 2005, p. 209). O casamento entre Jano e Alícia vai marcar de forma dolorosa a vida de muitas personagens do romance: “A notícia do casamento de sua mãe atraiu jornalistas e fotógrafos para um lugar esquecido.” (HATOUM 2005, p. 111). As perdas são representadas pelas mortes que permeiam toda a narrativa. Como exemplos, citamos um fragmento referente à morte de Alícia: “Alícia foi enterrada no Rio, ao lado do filho. A morte da mulher que Ramira tanto odiava a afastou ainda mais de Ranulfo.” (HATOUM 2005, p. 300). E o relato de Ranulfo anunciando a morte de Mundo: “Magro de dar dó. Quando morreu, era pouco mais que um esqueleto.” (HATOUM 2005, p. 267).

Outro cronotopo, que está estritamente ligado ao cronotopo do encontro, é o cronotopo da estrada que também possui relevo na narrativa. De acordo com Bakhtin:

É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho. (BAKHTIN, 1993, p. 223)

É na estrada que muitas personagens se encontram e, a partir desse encontro, o enredo avança e toma corpo. Podemos, utilizando a denominação de Bakhtin, nomeá-lo de “mundo estrangeiro”, De acordo com Bakhtin: “Nestes romances, ‘o mundo estrangeiro’, separado do país natal pelo mar e pela distância, tem uma função análoga à estrada. (BAKHTIN, 1993, p. 351). O romance apresenta numerosos relatos de Mundo, informando a Lavo, acerca de sua permanência na Europa.

Morava de graça no ateliê de Alex Flem em Kreuzberg e, no verão, ia nadar numa piscina pública de Charlottenburg, um luxo art déco, com água morna e pintura no teto. Ou então na Spreewald, perto do ateliê. Quando Alex vendia uns quadros, podia passar uma semana no Brasil. Mas não ele: “O Brasil começa a ficar distante, Lavo. E o Amazonas, só na memória”. (HATOUM, 2005, p.227)

O cronotopo da estrada, representando o exílio de Mundo, é significativo, pois o enredo do romance gira em torno da amizade entre Lavo e Mundo e da busca do protagonista pela compreensão de uma existência tão fragmentada quanto os caminhos por ele percorridos. O exílio é a metáfora da vida à deriva desta personagem. Embora sua busca ocorra em tantos lugares, ele não obtém respostas para seus questionamentos. Uma vez nesta “estrada”, Mundo jamais retorna a Manaus. O lugar para onde volta, para morrer, é o Rio de Janeiro.

No estudo do cronotopo da estrada, destaca-se a relevância dos fatos ligados à desterritorialização. Na análise das configurações que o cronotopo da estrada realiza em *Cinzas do Norte*, observamos um contexto de desterritorialização em que as personagens Mundo e Alícia não apresentam o sentimento de pertencimento ao universo manauara e que, por isso se

deslocam em busca de compreensão das suas crises de identidade. Com a influência de outras culturas, as personagens têm suas identidades fragmentadas, como cita Hall.

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença [...]. (HALL, 2006, p. 73-74)

As identidades são dessa forma enfraquecidas por receberem influências externas.

Hall considera que essa crise de identidade é o resultado das transformações ocorridas na modernidade tardia e que as sociedades atuais, apresentando a compressão do espaço-tempo, com o advento da globalização, responde pelas crises identitárias.

Hall mostra como a formação da identidade ocorre ao longo do tempo e a identidade do indivíduo é moldada na cultura nacional em que ele está inserido. Segundo o autor, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.” (HALL, 2006, p. 38)

Se a cultura nacional é responsável pela formação da identidade, a memória, como busca de reconstrução do passado, também seria considerada como elemento basilar nessa constituição.

Hall (2006), citando Ernest Renan, expõe os três itens que constituem a unidade de uma nação:

Em seu famoso ensaio sobre o tema, Ernest Renan disse que três coisas constituem o princípio espiritual da unidade de uma nação: ‘...a posse em comum de um rico legado de memórias..., o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisiva, a herança que se recebeu’. (RENAN, 1990, apud HALL, 2006, p. 58)

Desta forma, a memória seria uma forma de manter a identidade nacional. É através da memória que reconstruímos a identidade, porque resgatamos a tradição. Na necessidade de reconstrução do passado, a

valorização da memória pode ser a forma de reconfigurar o sentimento de pertencimento que falta às personagens de *Cinzas do Norte*. Talvez, em última instância, os narradores alcancem o que Mundo e Alícia não encontraram, uma forma de solucionar seus questionamentos e angústias acerca de suas identidades.

1.3- Cronotopo do castelo

Os espaços que povoam o enredo de *Cinzas do Norte* são completados pelas suntuosas residências da família Mattoso que se contrastam com a miséria do entorno. Esses espaços serão estudados como o novo cronotopo que se estabelece. Assim, seguindo a tipologia bakhtiniana, designamos o cronotopo das residências como cronotopo do castelo que, segundo Bakhtin,

Na Inglaterra do fim do século XVIII, formou-se e fortaleceu-se no assim chamado romance “gótico” ou “negro”, um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos: o “castelo” (pela primeira vez tratado com este sentido por Horace Walpole em *O Castelo de Otranto*, em seguida por Radcliffe, Lewis e outros). O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinásticas, da transmissão dos direitos hereditários. (BAKHTIN, 1993, p. 351-352)

Assim, os cronotopos do castelo que merecem destaque no romance em estudo são as residências da família Mattoso: um é um palacete em estilo neoclássico na Vila da Ópera e onde a família habita. O outro é representado pela propriedade localizada na Vila Amazônia. Ambos são detalhadamente descritos sugerindo a imponência da família. Em visita à casa de Mundo, Lavo descreve o palacete neoclássico:

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para

o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. (HATOUM, 2005, p. 31)

Essa descrição é importante para o enredo, pois a partir dela temos a dimensão da importância dessa residência se contrastando com a pobreza dos arredores.

Mundo estava perto da igreja, diante de um gradil enferrujado que vedava o acesso a uma casa abandonada. O uniforme verde-amarelo dava um ar espalhafatoso ao corpo esguio; ele segurava uma pasta preta de couro, a mesma que usara na época do Pedro II. Curvou-se, pôs a mão entre as barras de ferro e ficou assim por uns segundos; quando se afastou, vi uma família de índios catando moedas que jogara; moravam ali, entre o gradil e a fachada da casa em ruínas. (HATOUM, 2005, p. 39)

No excerto apresentado, fica evidente a situação de penúria em que vive a família de índios que sobrevive mendigando. Índice do contraste social que a região apresenta.

Em um romance cujo enredo é pautado por conflitos familiares, esses conflitos se instalam na residência. Nesse cronotopo, têm lugar as batalhas travadas que ocasionam vidas dilaceradas, existências cindidas, como mostra o trecho a seguir:

Tentei levar Mundo para a escada, ele resistiu e encarou o pai: “Zanda? Grande vigarista. Esses teus amigos...”.
 “Como podes dizer isso? Sou um dos amigos do teu pai...”
 A voz de Albino Palha se calou com o estalo de um golpe: o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo; a outra lambada açoitou seus ombros, e eu corri para segurar a mão de Jano. Alícia gritou por Naiá e Macau; um rosnado feroz me assustou, e logo ouvi ganidos: vi meu amigo chutar o cachorro e depois ser imobilizado e arrastado da sala pelo chofer. (HATOUM, 2005, p.121)

Essas cenas mostram o conflito entre os membros dessa família. Nesse cronotopo, as discussões são constantes e a atmosfera de violência e revolta são as marcas que demonstram o dilaceramento de uma família em um ambiente privado análogo aos acontecimentos históricos e sociais.

Bakhtin, citando os romances de Stendhal e Balzac, esclarece que assim como ocorre em *Cinzas do Norte*, nesses romances a sala de visitas

tem relevo no enredo, uma vez que, nesse cronotopo ocorrem os diálogos significativos para a agregação da intriga.

Nos romances de Stendhal e de Balzac surge um lugar realmente novo para a realização das peripécias do romance: o *salão-sala de visita* (em sentido amplo). Naturalmente, este lugar não apareceu pela primeira vez em seus romances, mas foi aí que ele adquiriu a plenitude do seu significado como ponto de intersecção das séries espaciais e temporais do romance. Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro na “estrada” ou no “mundo estrangeiro”) criam-se os nós das intrigas, frequentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as “ideias” e as paixões dos heróis. (BAKHTIN, 1993, p. 352)

De fato, as ideias e as paixões são expressas no cronotopo da sala de visita e nesse espaço também temos os diálogos que norteiam o destino das personagens. No romance em estudo, as ações que ocorrem neste cronotopo, ou são pautadas pela violência ou pela degradação por que passam as personagens. É na sala de visitas da residência da família Mattoso que presenciamos a exuberância e o dinheiro de Alícia transformá-la em uma viciada em jogatinas e onde, muitas vezes, bêbada, protagoniza cenas preditivas daquilo que se transformará em sua vida.

Os vexames que ela dava durante o carteadado, quando perdia e o marido se recusa a pagar, as brigas deste com o filho, as intrigas inventadas ou insinuadas sobre a vida dela, a inveja que via no olhar de todos, tudo isso a distanciava do Labourdett com suas varandas para o oceano. (HATOUM, 2005, p. 93)

Enquanto jogava, Alícia bebia. A degradação, que ocorre neste cronotopo, transparece no discurso do filho: “Ao ver a mãe bêbada, Mundo voltou lá para cima e disse: ‘Não entre o meu quarto. Vá dormir com o meu pai’”. (HATOUM, 2005, p. 93). A imagem apresentada é de um ambiente de opulência que encerra, em seu interior, relações deterioradas.

É, também, nesse palacete, que deparamos com um símbolo do enclausuramento no período ditatorial: o porão. O porão da casa de Mundo representa a violência, a liberdade tolhida, a maior repressão que os opressores poderiam imprimir aos oprimidos. Em uma alusão à ditadura

militar, o porão da residência de Mundo nos remete aos porões da ditadura militar. É no porão que Mundo é enclausurado, aos cinco anos, pelo pai tirano. Esse episódio Ranulfo denuncia: “Então Jano te proibia de sair na chuva, te trancava no porão e às vezes, demorava a ir ao trabalho, queria te vigiar e também vigiar tua mãe, que te libertava logo que ele saía.” (HATOUM, 2005, p. 252)

Na carta destinada a Mundo, o relato de Ranulfo é realizado como uma tentativa de explicar um dos motivos da revolta que crescia em um filho que era castigado porque queria apenas brincar na chuva. A missiva completa a delação:

Aí Macau ia atrás de ti, e teu pai te confinava de novo no porão. Perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora só escutavas o barulho da chuva e das trovoadas, e por que tinhas que comer sozinho e só podias sair à noite pra ir dormir no quarto, e ela, tua mãe não sabia o que dizer. (HATOUM, 2005, p. 252)

Na passagem, entendemos a escuridão, a qual Mundo alude, como a representação maior da aniquilação da liberdade.

Liberdade que continua sendo vigiada e usurpada durante a adolescência do filho, quando Jano se aproveita da penúria de Lavo para vigiar os passos de Mundo. Lavo narra o dia em que Jano esteve em sua casa tentando comprar sua cumplicidade: “Quando Jano nos visitou pela segunda vez, me puxou para perto da porta e cochichou, com um sorriso que parecia evocar sua oferta: ‘Vocês estão numa pendura danada, rapaz.’” (HATOUM, 2005, p. 37)

Nessa demonstração de habilidades em exercer o poder, Jano ainda é mais contundente. “Quem dera eu ganhasse um dinheirinho a mais! Ou um amigo me emprestasse algum. Teu tio gasta tudo com mulheres!” (HATOUM, 2005, p. 38)

Esse comentário de Jano mostra o pensamento opressor de um pai que vive em função do poder que seus bens materiais representam na tentativa de controlar o filho. Comportamento semelhante ao Estado retratado durante o período ditatorial que se julga capaz de exercer o domínio através da opressão.

Em contraste com moradia de Mundo, a casa de Lavo é o retrato da penúria em que vive a grande maioria da população manauara. Quando Jano visita Ramira, ela se envergonha e pede desculpas pela aparência da residência: “Entreolharam-se por algum tempo, até ela abrir os braços e erguer a cabeça: se desculpou pela desordem da sala, pelas manchas de mofo nos tabiques, as ripas do forro empenadas.” (HATOUM, 2005, p. 21)

A outra propriedade da família na Vila Amazônia reitera a opulência dos Mattoso: “Tio Ran dizia que era uma propriedade grandiosa, perto de Parintins, na margem do Amazonas: um casarão com piscina no alto de um barranco, de onde se avistavam ilhas imensas que pareciam continente, como a Tupinambarana.” (HATOUM, 2005, p. 55)

Importante cronotopo na composição do enredo de *Cinzas do Norte*, a residência na Vila Amazônia é responsável por inúmeras discussões entre Alícia e Jano e entre este e Mundo que, menosprezando todo o luxo e ostentação desse lugar, não se vê como herdeiro de uma riqueza obtida às custas de tanta miséria que cerca a residência. Alícia também apresenta repulsa pela região. Não a visita, não se sente proprietária de um lugar que só traz péssimas recordações.

A herança do colonizador está presente na Vila Amazônia com a decoração que mantém viva a cultura portuguesa, como mostra o fragmento a seguir:

Azulejos verdes e vermelhos desenhavam um mapa de Portugal no fundo da piscina, em cujas paredes estavam gravados nomes de cidades, de reis e rainhas desse país.
“Meu pai dizia que essa decoração era para que se mergulhasse na sua pátria”, disse Jano. “Nunca mergulhou, não tinha tempo para saudades.” (HATOUM, 2005, p. 68)

Nessa residência, as marcas da história da família Mattoso enfatizam o poder de Jano representado pelo domínio do colonizador que procura até mesmo impor a sua religião distribuindo imagens de São Francisco Xavier. Na descrição que Lavo realiza da propriedade, percebemos os rastros da colonização portuguesa em Manaus.

Na parede da sala, um mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses. Depois Jano me levou à cozinha e aos seis quartos enfileirados na lateral do casarão. Perguntei por que havia tantas pinturas de São Francisco Xavier, feitas por um mesmo artista português. Ele explicou que, no fim da Segunda Guerra, seu pai mandara trazer aquelas imagens para decorar as casinhas dos empregados japoneses. (HATOUM, 2005, p. 68- 69)

A caracterização da população em torno da propriedade é outra marca do contraste entre o opressor e o oprimido. Lavo descreve suas impressões ressaltando essas contradições.

Vi vários deles, magros e tristes, na ilha das Ciganas, em Saracura, Arari, Itaboraí, e até no paraná do Limão. Cortavam juta com um terçado, secavam as fibras num varal e depois as carregavam para a propriedade, onde eram prensadas e enfardadas; na época da cheia, o bagaço da juta alimentava os porcos e o gado. A maioria dos empregados morava em casebres espalhados em redor de Okayama Ken. (HATOUM, 2005, p. 71)

Enquanto Mundo pertence a esse ambiente no qual encerra a opulência, embora não pretende conviver com as injustiças que ela vela, seu melhor amigo faz parte da população manauara que vive sob condições de extrema penúria. Mundo pertence a um ambiente de opulência, Lavo representa a parcela da sociedade que luta pela sobrevivência, vivendo à margem do poder e da riqueza. Estes contrastes reforçam as desigualdades existentes entre o narrador e seu amigo. Temos aqui mais uma ambiguidade que o enredo de *Cinzas do Norte* apresenta: riqueza e penúria se contrastam e ao mesmo tempo se relacionam.

As descrições das residências dos Mattoso reiteram um aspecto relevante da narrativa: mostrar o lado em que permaneciam os poderosos durante o período histórico retratado no romance. Contraste reforçado pela relação que Jano estabelece com os militares, uma vez que as propriedades são representações do poder.

Por outro lado, as descrições das condições de moradia da outra parcela da população revelam a fragilidade de existência daqueles que representam o cidadão comum e que estão cada vez mais afastados do centro do poder.

1.4- Estradas fluviais

O espaço manauara prioriza um aspecto relevante cuja recorrência provoca um espaço marcado por rotas fluviais. São entrelaçamentos de caminhos, idas e vindas, percorridos pelas personagens hatounianas.

Tudo isso graças aos quilômetros de rede fluvial que Manaus apresenta. O poeta amazonense Thiago de Mello em *Amazonas, pátria da água*, narra suas recordações sobre a região em que nasceu descrevendo as águas dessa imensa bacia fluvial. De acordo com Mello,

Bem ao lado do porto principal, está a desguarnecida e escura beira do rio, aos fundos do Mercado Municipal, que serve de ponto de chegada e de partida às embarcações dos mais diversos tipos e tamanhos que viajam para os incontáveis afluentes, paranás, igarapés e furos de quase toda a Bacia Amazônica, uma rede fluvial de 400 mil quilômetros. (MELLO, 2010, p. 34)

As palavras de Mello reiteram a imagem que *Cinzas do Norte* descreve ao percorrermos um enredo em que muitas ações são realizadas sobre as águas da imensa bacia fluvial do norte brasileiro. Os incontáveis afluentes, paranás e igarapés configuram o espaço geográfico de *Cinzas do Norte*.

A paisagem dos igarapés de Manaus faz parte da memória do narrador. Lavo, no fragmento a seguir, descreve a imagem que suas reminiscências guardam de Mundo enquanto eram alunos no Pedro II. Mundo observava os igarapés da janela da sala de aula, mas é a partir dos olhos de Lavo que temos a paisagem fluvial de Manaus.

Nos dias de chuva forte, passava o recreio em pé, diante dessa janela, observando as árvores que a tempestade derrubara, os jacarés entre as pedras, as aves aninhadas à beira do pequeno lago, alguém sentado num banco solitário, à mercê das rajadas, e, mais longe – naquela época o horizonte ainda era visível -, as casinhas de madeira inundadas ou submersas e os barcos e canoas emborcados ou à deriva nos igarapés do centro de Manaus. (HATOUM, 2005, p.14)

Nessas estradas fluviais, também ocorrem os encontros. Na viagem à Vila Amazônia, o iate de Lavo encontra um barco com Zanda, outros amigos de Jano e algumas meninas se divertindo: “Na descida cega pelo Rebojal, ouvimos risos, murmúrios e música. Navegamos devagar na direção dos

sons; no centro da névoa um vulto enorme e escuro oscilava”. (HATOUM, 2005, p.65)

Essas águas, mais uma vez, são palco da revolta de Mundo. Nesse encontro, Mundo, bêbado, desacata as autoridades e revela, mais uma vez sua revolta contra os amigos do pai.

A presença da morte também é recorrente nesses caminhos flutuantes. É o que observamos na seguinte passagem em que o cortejo do enterro de um índio da Vila Amazônia segue seu rumo por essas vias.

No meio da manhã, alguns trabalhadores saíram do armazém para velar o corpo do velho; em seguida chegaram barcos e canoas de Parintins e de outros lugares. Jano viu tudo de longe; permitiu que os empregados fossem ao enterro, e sabia que o filho estava por ali, que preferia ficar no meio daquela gente. Da varanda, assistiu ao ritual dos mortos, meio indígena meio cristão; no início da tarde, Mundo entrou numa lancha e acompanhou o féretro fluvial até Parintins. (HATOUM, 2005, p. 73)

Na carta de Ranulfo, o tio de Lavo menciona as suas perdas. Duas delas ocorreram nas águas de Manaus:

Tua mãe queria a todo custo que eu trabalhasse. Desde que dei baixa no Exército, ela se convenceu de que eu nunca mais ia estudar, e, quando o Fé em Deus naufragou, não perdi apenas meu cunhado e minha irmã, mas também toda esperança no trabalho. (HATOUM, 2005, p. 277)

Dessa forma, ficamos sabendo como Lavo perdeu os pais nas estradas fluviais de Manaus. Águas que tragam vidas, levam também esperanças.

Por esses caminhos flutuantes, Mundo é levado à casa de Arana.

As canoas embicadas na praia balançaram com a agitação dos catraieiros, que acenavam para ele; um gritou para o visitante, mas Mundo não deu bola: entrou no estaleiro, cuja rampa estava coberta de lodo, e reapareceu remando uma canoa vermelha.
Alguém conhecia aquele rapaz?
“Luti, o Capitão, deu umas voltas com ele”, disse um catraieiro, apontando um flutuante. “Aonde ele vai?”
“Chega sem avisar e sai remando lá pro lado de São Raimundo. Só volta no escuro”. (HATOUM, 2005, p. 39-40)

Escurece e a visão noturna das estradas fluviais mostra o tempo que transcorre entre a chegada de mundo ao ateliê de Arana e a hora de retornar às águas: “Mundo tirou da pasta uma lanterna, e enquanto ele remava, eu focava a faixa de água na frente da proa. Restos da feira flutuante boiavam nas margens, onde palafitas se avolumam na escuridão.” (HATOUM, 2005, p. 43)

Dessas vias fluviais, são descritos os cenários que compõem o enredo de *Cinzas do Norte*. Do igarapé do Franco, Lavo descreve a paisagem manauara.

No igarapé do Franco, passamos entre os barcos de uma feira flutuante. Depois da ponte à esquerda, o canal se alargou, e surgiram as colinas de São Jorge, cobertas de casas de alvenaria e madeira. Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco. (HATOUM, 2005, p. 40)

A vida acontece nas águas de Manaus. Nessas estradas Mundo exerce sua arte. Durante a viagem à Vila Amazônia, Mundo desenha sobre as águas do paraná da Eva.

Não falou mais; apanhou um caderno e um lápis e observou Fogo sentado aos meus pés. Na boca do paraná da Eva, a metade do sol já havia sumido na imensidão. Mundo começou a desenhar; de relance, vi no papel o que prometia ser o focinho de Fogo, mas a imagem parecia monstruosa. (HATOUM, 2005, p.62)

As águas são palco da demonstração de opulência de Jano. Nelas desliza o *Saracura*, iate da família, mais um símbolo do poder dos Mattoso. Como observamos no fragmento a seguir.

O *Saracura* era um dos iates mais luxuosos de Manaus: casco de alumínio, seis camarotes com banheiro e uma saleta com ar condicionado; uma escadinha interna conduzia à cabine de comando. Macau, de uniforme branco e quepe, foi até o táxi e carregou a comida preparada por Naiá; depois desatou as amarras, e o iate começou a descer o Negro, navegando perto dos Educandos. Da cabine, Jano buzinou: um som grave e demorado atraiu moradores da Baixa da Égua, que apareciam nas janelas e portas e acenavam para nós.

“Ele quer se exhibir”, disse Mundo” (HATOUM, 2005, p. 61)

Devido aos conflitos existentes entre pai e filho, as estradas fluviais são palco das discórdias entre ambos. O fragmento a seguir promove um dos

muitos momentos em que Jano e Mundo discutem durante a viagem à Vila Amazônia. Jano pretende exercer seu poder autoritário no tratamento com Mundo e o que ocorre são desentendimentos:

Pouco depois, navegamos no escuro. Ele fechou o caderno, e já ao descer para a cabine, quando Jano surgiu na porta da saleta e ordenou: “Toma teu banho e vem jantar conosco”.

“Não vou comer.”

“Como?”

“Não vou comer aqui”, repetiu Mundo, e desceu.

“Devias ter ficado na cidade. Tu e esse caderno com rabiscos obscenos.”

Nervoso, Jano pisou na pata de Fogo, que se escondia debaixo da mesa. (HATOUM, 2005, p. 62)

A estrada fluvial também separa o passado, pautado por privações e humilhações, do futuro de Alícia. No dia do seu casamento, Macau vai, de lancha, buscá-la no Morro da Catita. “Despediu-se de uma época de sua vida, a lancha deixando um rastro de espuma no rio marrom, a moça segurando a cauda do vestido até a mancha branca desaparecer na curva.” (HATOUM, 2005, p. 115)

Das águas, Alícia dá adeus à vida miserável que levava até aquele dia. As mesmas águas irão levá-la para um outro tipo de privação. Depois que a lancha leva Alícia, Algisa olha para o rio onde não há mais sinal da irmã. “Os moradores foram embora, Algisa ficou sozinha olhando o rio [...]” (HATOUM, 2005, p. 115)

Notamos que as ações têm lugar nessas estradas flutuantes e suas reiteradas descrições são demonstração do entrelaçamento entre personagem e espaço narrativo. Essas descrições também revelam uma vida ao redor dessas águas e ratificam a importância dessas águas na configuração do espaço e daqueles que nele coabitam.

As estradas fluviais tão recorrentes no enredo de *Cinzas do Norte* são ícones do poder dessas águas em ilhar as personagens. Enquanto para Mundo os portos de Manaus são representações do ir e vir de embarcações em constantes movimentos, para Lavo as águas represavam suas ambições.

Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição. (HATOUM, 2005, p. 269)

No excerto acima, verificamos a influência do espaço das águas manauaras como elemento de grande valor dentro da narrativa. O enredo de *Cinzas do Norte* revela como a natureza verticaliza história e personagens na criação do universo ficcional.

Capítulo II

O discurso bivocal na história da Amazônia: epistolografia, arte visual e ecologia

*Já viste de muito perto e o dia todo
como voam os pássaros do mar? É como
se levassem as cartas do mundo a seus destinos.
Passam os alcatrazes como barcos do vento,
outras aves que voam como flechas e trazem
as mensagens dos reis defuntos, dos príncipes
com fios de turquesa nas costas andinas,
e as gaivotas feitas de brancura redonda,
que esquecem continuamente as suas
mensagens:*

*Como é azul a vida, Miguel, quando pusemos nela
amor e luta, palavras que são o pão e o vinho [...]*

(Pablo Neruda, Canto Geral, 2010, p. 462)

Milton Hatoum adota a estrutura epistolar, como outra estratégia narrativa, inserindo-a no processo criador do enredo de *Cinzas do Norte*. A carta de Ranulfo endereçada a Mundo é intercalada ao relato de Lavo, constituindo uma segunda narrativa. As correspondências de Mundo, por sua vez, têm Lavo como destinatário e são escritas no Rio de Janeiro, em Dover e em Londres.

As análises desses discursos epistolográficos partem dos estudos de Emerson Tin (2005). O autor de *A arte de escrever cartas* inicia a exposição do gênero epistolar partindo da Antiguidade, seguindo os conteúdos das cartas de Demétrio, Cícero, Sêneca, Filóstrato de Lemnos, Gregório Nazianzeno e Caio Júlio Vítor, passa pela *Arts dictaminis*, as *Rationes dictandi*, a *Brevissima formula* e a *Epistolica institutio*.

As referências aos registros epistolares da Antiguidade são importantes por serem os primeiros documentos sobre a epistolografia de que se tem notícia.

De acordo com Tin, a obra de Demétrio (354 – 283 a.C.), *De elocutione*, foi o primeiro texto sobre as regras teóricas da epistolografia: “Seja como for, trata-se da primeira obra a expor regras teóricas sobre epistolografia, embora não autonomamente, e sim na forma de um excurso”. (TIN, 2005, p. 19)

Tin aborda a maneira como a elaboração da carta deveria acontecer, segundo as regras de Demétrio que considera a missiva como uma conversa entre amigos. No entanto, a carta deve ser uma composição bem elaborada, pois,

enquanto o diálogo imita alguém que improvisa, a carta, de outra forma, é escrita e enviada a alguém como se fosse um presente. Ainda assim, deve-se adotar na carta um estilo simples, pedestre, de maneira que mais se aproxime de uma conversa entre amigos do que da demonstração pública de um orador. (TIN, 2005, p. 19)

Sobre Cícero, esclarecemos que não escreveu teorias sobre o gênero epistolar, no entanto, suas cartas mostram diversos conceitos sobre a epistolografia.

Cícero (106-43 a. C.) não escreveu nenhum tratado sobre epistolografia nem sistematizou o seu estudo em seus tratados de retórica. Há, contudo, em alguns de seus textos, e sobretudo em suas cartas, diversos conceitos a respeito da arte epistolográfica, o que faz pressupor que ele tivesse sólidos conhecimentos da teoria epistolar grega. (TIN, 2005, p. 21)

Semelhante a Demétrio, Cícero considera a carta como uma conversa entre amigos. “Na *Epistulae ad Atticum*, Cícero contempla a carta como uma conversação por meio da escrita.” (TIN, 2005, p. 21)

Tin, abordando as concepções de Sêneca, alude à característica da carta de tornar presente a pessoa ausente. “Para Sêneca, assim como para Cícero, a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário.” (TIN, 2005, p. 24)

O autor refere-se ao estilo que Sêneca elegeu para as suas correspondências como “um tom coloquial, como numa conversa entre amigos” (TIN, 2005, p. 24) e ilustra a afirmação com um fragmento das *Epistulae Morales ad Lucilium*.

Tens-te queixado de receberes cartas minhas escritas sem grandes pruridos de estilo. Mas quem é que escreve com pruridos se não aqueles cuja pretensão se limita a uma eloquência empolada? Se nós nos sentássemos a conversar, se discutíssemos passeando de um lado para o outro, o meu estilo seria coloquial e pouco elaborado; pois é assim mesmo que eu pretendo sejam as minhas cartas, que nada tenham de artificial, de fingido! (SÊNeca apud TIN, 2005, p. 24)

Prosseguindo em suas explanações acerca do gênero epistolar, o autor apresenta o tratado de Filóstrato de Lemnos, que elege a clareza como maior meio de persuasão do discurso epistolográfico. “Se a clareza é uma boa guia para todo o discurso, afirma Filóstrato, assim o é ainda mais para uma carta. (TIN, 2005, p. 26)

Gregório Nazianzeno apresenta as três qualidades essenciais para a carta: concisão, clareza e graça. Sobre a concisão, Nazianzeno afirma que a extensão da correspondência é determinada levando-se em conta a finalidade que se deseja alcançar. De acordo com Tin, “Quanto à concisão, o que

determina a extensão das cartas é a necessidade do objetivo a que se destinam”. (TIN, 2005, p. 27)

Sobre a clareza, a melhor carta é a capaz de persuadir tanto o sábio quanto o ignorante. Segundo Nazianzeno,

a melhor e mais belamente escrita é a carta persuasiva tanto ao ignorante quanto ao sábio, parecendo àquele como escrita num estilo popular e a este, como acima do usual; uma carta que, além de tudo, é entendida imediatamente. (NAZIANZENO apud TIN, 2005, p. 27)

Em relação à graça, uma carta deve fazer uso dos ornamentos com parcimônia, pois,

Ela (a graça) deve ser preservada se, de um lado, se pretende evitar a completa aridez, a carência de ornatos, num estilo tão despojado e sem ornamentação que não permita ditos sentenciosos, provérbios e apotegmas nem gracejos ou enigmas que suavizem o discurso. De outro lado, não se deve fazer uso indevido desses artifícios. Não usá-los de todo é rústico, usá-los demais é saciar o leitor. (TIN, 2005, p. 28)

Graça e clareza também são apontadas como importantes características nas cartas apresentadas por Caio Júlio Vítor, uma vez que fatos históricos possam ser narrados ou que seja adotado um estilo mais erudito, mas que isso não afete a graça do discurso. A obscuridade deve ser evitada, pois, “nas cartas, não é possível interpelar o remetente para esclarecer pontos obscuros, uma vez que está ausente, ao contrário de quando se fala com pessoas que estão presentes”. (VÍTOR apud TIN, 2005, p. 29)

A estrutura da carta, dividida em cinco partes, surge em 1135 com as *Rationes dictandis* de um autor anônimo de Bolonha. As partes são as seguintes: *salutatio*, a expressão de cortesia como forma do remetente se dirigir ao destinatário; *captatio benevolentiae*, a correta ordenação das palavras para interpelar o destinatário de modo a persuadi-lo; *petitio*, parte em que há um pedido, e *conclusio*, parte em que se apresenta a finalização

Apesar das críticas à *Ars dictaminis*, essa estética e a epístola humanística conviveram durante mais de um século.

Todos os tratados epistolares são unânimes em criticar e até mesmo ridicularizar a rigidez e o formalismo que a *Ars dictaminis* teria atingido. Contudo, esse é o resultado de um longo processo de transição entre o pleno domínio da *Ars dictaminis* medieval e a epístola dita humanística. “Durante mais de um século, os dois estilos conviveram lado a lado, até prevalecer a doutrina que regula a segunda”. (TIN, 2005, p. 29)

As cartas de Cícero redescobertas em 1345 e outras obras recuperadas no século XV foram importantes para a revisão do gênero epistolar. Segundo Tin,

Além da descoberta das cartas de Cícero, outras obras recuperadas no início do século XV foram de enorme importância na revisão do gênero epistolar: em 1416, Poggio Bracciolini (1380-1459) encontra o texto completo de Quintiliano no Monastério de St. Gall; em 1421, foi encontrado na Biblioteca da Catedral de Lodi um manuscrito com o *Brutus*, o *De oratore* e o texto completo do *Orator*, todos de Cícero. Ao lado disso, as cartas de Cícero passaram a integrar, em 1419, o currículo da escola de Guarino Guarini (também conhecido como Guarino da Verona, 1374-1460), em Verona. (TIN, 2005, p.45)

Apesar de ser espontânea, a carta necessita de um estudo, uma elaboração apurada. Erasmo critica as restrições e uniformidade das cartas uma vez que o caráter distintivo da correspondência está em sua diversidade infinita. Nesse sentido, critica as definições restritivas e uniformes da carta e seu estilo, em que alguns exigem as seguintes: estilo seco (*exilem dicendi figuram*), estilo não trabalhado (*illaborata dissolutaque flu (i)t*), ausência de eloquência coesa (*omnibus contentionis neruis car(e)t*), vocabulário da língua cotidiana (*vulgo mutuatis verbis contexta*), brevidade (*breuitate*) (TIN, 2005, p. 54)

Retomando Quintiliano, Rotterdam lembra que o melhor estilo é aquele que

se afasta desse gênero de cartas banal e sem arte (*vulgato hoc et indocto literarum genere*); que é composta dos mais refinados pensamentos (*exquisitissimis*) e das palavras mais bem escolhidas, mas adaptadas (*aptis*); que está mais em harmonia com a matéria, o lugar o momento, a pessoa. (QUINTILIANO apud TIN, 2005, p.55).

Assim, reconhecemos que o estilo é ditado pelo objetivo que a correspondência deseja alcançar e sua adequação é o melhor critério.

Através dos estudos de Tin, podemos compreender as características das cartas que, observadas na leitura de *Cinzas do Norte*, colaboram para a composição da intriga.

O gênero epistolar colabora na reconfiguração da história da Amazônia atribuindo à narrativa um tom de veracidade. Essa característica da carta é abordada por Paul Ricoeur (1995), que explica que o gênero epistolar é utilizado para criar um tom de veracidade à intriga, pois,

Basta refletir sobre a variedade de procedimentos romanescos empregados nos primórdios do romance inglês para satisfazer ao propósito de descrever a vida em sua verdade cotidiana. Assim, em *Robinson Crusoe*, Defoe recorre à pseudo-autobiografia imitando os inúmeros diários, memórias autobiografias autênticas, redigidas na mesma época por homens formados na disciplina calvinista do exame do cotidiano de consciência. (RICOEUR, 1995, p. 21)

Expressando-se na primeira pessoa, o signatário, em tom confessional e subjetivista, revela-se ao leitor, criando o tom de realidade que o gênero romanescos busca.

Seguindo as reflexões de Ricoeur sobre o discurso epistolográfico, é importante mostrar que o autor considera a carta como importante meio para realização da função representativa do discurso romanescos. Segundo Ricoeur, “O gênero epistolar, com efeito, supõe que seja possível transferir pela escrita, sem perda de poder persuasivo, a força de representação associada à palavra viva ou à ação cênica. (RICOEUR, 1995, p.23)

As cartas são responsáveis por uma maior aproximação entre o leitor e as personagens, a força representativa da palavra escrita do “eu” estabelece um pacto com a verdade. Assim, as missivas desejam ser uma força de representação da palavra do signatário que busca no destinatário respostas aos seus anseios. Devido à força da palavra viva, o discurso romanescos se apropria dos registros epistolares na efetivação do plurilinguismo literário.

No estudo sobre o plurilinguismo, Bakhtin (1998) aborda o registro epistolar ao tratar dos gêneros intercalados e sua inserção no romance. Segundo o teórico russo,

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos, e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. (BAKHTIN, 1998, p. 124).

A aproximação do discurso do autor, das personagens, e do narrador é alcançada por diversas formas de transmissão do discurso. O registro epistolar foi uma das maneiras encontradas por Hatoum para realizar essa aproximação. Desse modo, realiza-se o entrelaçamento de gêneros que nascem nos discursos sociais. A linguagem romanesca nasce do plurilinguismo orgânico desses discursos.

Em *Cinzas do Norte*, encontramos a presença de cartas e uma página de diário que ajudam a compor o plurilinguismo dos discursos das personagens. Através das correspondências de Ranulfo e Mundo, outros discursos são mesclados na leitura que se faz da obra.

Bakhtin continua a explanação dissertando acerca da relevância do gênero epistolar no romance. Segundo o autor,

Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). (BAKHTIN, 1998, p. 124).

No enredo de *Cinzas do Norte*, as cartas colaboram na composição da intriga, apresentando os elementos básicos que a estruturam. Esses gêneros intercalados também são responsáveis pelo dialogismo do romance, pois, de acordo com Bakhtin,

Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. (BAKHTIN, 1998, p. 127-128).

É importante observar que, através das cartas, outros pontos de vista são assimilados, realizando, dessa forma, o dialogismo do discurso em *Cinzas do Norte* e a introdução do passado no presente da narrativa pela mediação de várias vozes.

Kayser (1976), em sua obra *Análise e interpretação da obra literária*, reflete acerca das formas de apresentação da narrativa com o narrador em primeira pessoa e em terceira pessoa, como primeira e segunda maneira de narrar, respectivamente. A terceira forma, considerada por Kayser, é o registro epistolar. Segundo o crítico,

Como terceira possibilidade de contar costuma distinguir-se a forma epistolar, em que, por assim dizer, várias pessoas desempenham o papel de contista. (Há casos como o do Werther de Goethe em que todas as cartas são da autoria da mesma pessoa.) Como se vê, trata-se no fundo duma modificação do conto na primeira pessoa. (KAYSER, 1976, p. 213)

Em *Cinzas do Norte*, através dos discursos epistolográficos, a voz narrativa é cedida aos remetentes Ranulfo e Mundo na busca de novas interpretações da história de Mundo.

Kayser continua dissertando acerca da vivacidade que o narrador da missiva traz à narrativa através de um discurso realizado em primeira pessoa, sem traços da onisciência narrativa.

A narrativa epistolar e, em geral, a narrativa na primeira pessoa apresentam de novo, e devido à fixação nítida do ponto de vista, determinadas exigências ao autor, proporcionando-lhe, aliás, também certas vantagens. A perspectiva uniforme e bem limitada, em vez da "onisciência" épica, dá unidade e vivacidade à obra, obrigando, porém, ao mesmo tempo, a tomar em conta cuidadosamente a verossimilhança. (KAYSER, 1976, p. 214)

As cartas tornam possível uma maior aproximação do leitor com as personagens, pois nos sentimos coadjuvantes na compreensão de suas angústias como cúmplices de suas histórias.

Realizadas as ponderações acerca dos registros epistolares presentes no enredo, apresentamos um estudo da carta que Ranulfo escreve para Mundo seguida, pelo diálogo que Mundo mantém com Lavo através de suas missivas. Essas cartas, além de estabelecerem comunicação, representam elos, ligações eternas, maneiras de não se estar só.

Assim, a definição apresentada por Andréa Crabbé Rocha em sua obra *A epistolografia em Portugal* enfatiza a importância que atribuímos ao gênero epistolar nos discursos das personagens de *Cinzas do Norte*. Segundo a autora portuguesa,

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os atos ou os gestos, vale no plano afetivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo. (ROCHA, 1975, p. 13)

Dessa maneira, percebemos os registros epistolares em *Cinzas do Norte* como dádivas literárias através das quais, privado do convívio com Lavo, Mundo substitui a presença corpórea do amigo pelas correspondências e Ranulfo, através de uma carta, procura reavivar Mundo. Ambos, Mundo e Ranulfo escrevem para não estarem sós.

2.1 - A carta de Ranulfo a Mundo

Entrecruzando o relato de Lavo, a carta de Ranulfo é apresentada de maneira fragmentada e, como mencionado anteriormente, representa a grande anacronia do enredo de *Cinzas do Norte*, pois, enquanto o relato de Lavo reproduz um estágio avançado da história, a carta de Ranulfo elabora informações acerca da ante-história de Mundo e demais personagens que povoam a narrativa.

A ruptura da lógica linear é exercida pela memória do signatário que, na ânsia de registrar os acontecimentos, efetua idas e vindas na temporalidade. Dessa forma, o relato desenvolvido no discurso epistolográfico é pautado pelos registros que a memória apresenta, e a temporalidade é recriada através do discurso de Ran que, procurando reconstruir a memória, faz uso da carta.

O emissor inicia seu relato contando a respeito de uma briga entre ele e Alícia: “Eu e tua mãe tínhamos brigado feio na festa de casamento de um homem que ela considerava um parente remoto: o último Dalemer da cidade, um boçal que nunca dera a mínima para as duas irmãs.” (HATOUM, 2005, p. 51), para depois revelar a chegada de Alícia e Algisa, ainda meninas, ao morro da Catita.

Esses fatos, que Ranulfo narra subvertendo a progressão linear do relato, provocam uma ruptura na temporalidade resultando na caracterização de um eu fragmentado que recria a história da Amazônia. É através do registro de Ranulfo que conhecemos uma parcela do contexto que o relato revela. O sujeito que observamos nas cartas busca revelar-se e revelar o outro. Segundo Tin (2005), a carta deve ser

Rica na descrição dos caracteres, pois pode-se dizer que cada um escreve a carta como retrato de seu próprio ânimo, sendo ela a forma de composição literária em que mais se pode ver o caráter do escritor. (TIN, 2005, p.19)

Ranulfo revela-se, quando relata a Mundo os encontros que mantinha com Alícia, e nesse revelar-se, denuncia, também, sua amada.

Esses encontros com outras mulheres eram na verdade encontros com a tua mãe em tardes no meio da semana – não num motel luxuoso ou nas areias de um balneário distante, mas nos cubículos sórdidos das ruas Tamandaré e Visconde de Mauá. (HATOUM, 2005, p.278)

A polifonia de vozes que o enredo apresenta, via registros epistolares, faz com que se tenha conhecimento da intriga através de outros pontos de vista que também narram sobre Alícia. Novamente é a voz de Ranulfo que elabora a história da Amazônia.

Palha e Arana, sentados numa gangorra, formariam o equilíbrio perfeito. O primeiro veio lá de cima, o segundo lá de baixo, e ambos lançam mãos de artimanhas fantásticas pra realizar grandes negócios escusos, tudo em nome do progresso. (HATOUM, 2005, p.281)

Sendo um relato voltado para a memória dos narradores, Ranulfo recorda o vivido, o que origina um relato pautado pela subjetividade de um “eu” afastado do “eu” que viveu os fatos relatados na carta. É o tempo da memória de Ranulfo que o faz revisitar os espaços percorridos no passado remoto das personagens hatounianas:

Lá de baixo, tua mãe ainda me viu e deu adeus. Não dava adeus para mim, mas para a casa caiada na rua de terra, para a estrada da Índia, que anos depois seria uma avenida no meio da Cidade de Palhas, para o arraial da igreja de São Francisco, para o Jardim dos Barés, aonde nunca mais voltaria, nem para visitar a irmã. (HATOUM, 2005, p. 115)

A carta de Ranulfo, além de colaborar para a assimilação da realidade, é importante para a compreensão de fatos que, ocorridos no passado remoto das personagens, exercem o papel dos redesenhos no presente da história da Amazônia.

Essa missiva não segue a estrutura tradicional do registro epistolar que a teoria estudada expõe: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*. Ranulfo tem Mundo como receptor, no entanto, não há em seu discurso, marcas do destinatário. A missiva inicia um relato sobre Alícia e somente a expressão “tua mãe” (HATOUM, 2005, p. 111) é utilizada reiteradas vezes para revelar o destinatário, então oculto.

Diferentemente de teorias que supõem a carta como um discurso elaborado no momento vivido, a carta de Ranulfo ocorreu em tempo remoto. Os fatos relatados distantes do momento vivido necessitam das reminiscências das lembranças de Ranulfo. Desta vez, é a memória de Ranulfo que elabora o relato da intriga no norte do Brasil.

Se uma carta prevê um destinatário ausente que, através da mensagem recebida se comunica com o remetente, *Cinzas do Norte* apresenta um remetente, Ranulfo, que faz de Mundo o receptor de suas

revelações. No entanto, as revelações são feitas a um destinatário que não pode mais recebê-las, pois Mundo já está morto, quando Ranulfo escreve a carta.

Depois da morte de Mundo, Lavo vai visitar tio e o encontra escrevendo o relato sobre Mundo.

Passado algum tempo, quando o primeiro presidente civil tomou posse, fui visitar tio Ran. Uma das poucas árvores remanescentes do Castanhal projetava um bordado de sombras que cobria a casa do Américo. Vi a rede estendida entre o tronco e a estaca do alpendre. Envergada e volumosa, parecia esconder um corpo, mas, ao abri-la, encontrei livros. Ranulfo estava só de calção, sentado diante de uma mesinha, batendo com a ponta de um lápis num calhamaço. Perguntei o que estava escrevendo.

“O relato sobre Mundo”, disse, triste mas orgulhoso. “Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia”. (HATOUM, 2005, p. 302)

Assim, um questionamento se impõe: Quais sentimentos movem o remetente a realizar uma correspondência que pressupõe um destinatário se esse não existe mais?

A resposta pode estar na força que a palavra escrita representa através da carta na qual Ranulfo relata toda a história de amor com Alícia.

O motivo que gerou a elaboração da escrita de Ranulfo pode ter sido análogo ao que Ricoeur (1995) denomina de forma de desabafo. Aludindo aos registros epistolares constantes nos romances Pamela e Clarissa de Richardson, Ricoeur revela que em relação ao gênero epistolar,

o procedimento permitia que o leitor compartilhasse a situação psicológica do intercâmbio epistolar, isto é, a mistura sutil de reserva e de desabafo que habita a alma de quem decide confiar à pena a expressão de seus sentimentos íntimos [...]. (RICOEUR, 1995, p. 21)

Se Mundo não efetuou a leitura da carta, é certo que Ranulfo pôde confiar à pena suas angústias, em segunda pessoa (tu).

Através do discurso epistolográfico, Ranulfo procura expressar seus sentimentos, revelar seu sofrimento por causa da dor causada pelas ausências de Mundo e Alícia. Assim, escreve para mantê-los vivos em sua memória, eternizando-os através da escrita, o que também lhe possibilita reflexão e conhecimento sobre a vida.

Na carta, Ranulfo realiza, através da escrita, a ordenação das suas reminiscências e de seus sentimentos. Mas isso não basta. Só a sua escrita não é o suficiente para aliviar o sofrimento. Para Ranulfo, publicar suas memórias talvez amenize a dor. Ele precisa de cumplicidade, alguém com quem possa dividir as angústias. Sua história também é considerada uma maneira de homenagear Mundo e Alícia. Se Mundo está morto, não há como ser o destinatário. O pedido que Ranulfo faz a Lavo revela: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo,” (HATOUM, 2005, p. 303) é o desejo de compartilhar.

2.2 - As cartas de Mundo a Ranulfo e a Lavo

São quatro as cartas de Mundo que, inseridas no contexto de *Cinzas do Norte*, colaboram na ampliação e diversificação do relato da intriga.

Citada no início do relato de Lavo, a derradeira carta, apresentada no prólogo, é retomada no epílogo do enredo e mostra a relevância dos registros epistolares no redesenho da história da Amazônia. Esses registros possuem tamanha importância que o relato de Lavo tem início e fim a partir da alusão à carta de Mundo.

Num tom confessional, marcada por um discurso reticente, a correspondência representa outro ponto de vista da narrativa. Mais uma vez à outra personagem é cedida a voz. Desta forma, o leitor tem diferentes visões que complementam o quadro do relato da vida e morte do protagonista, no entrecruzamento dos gêneros discursivos.

O tom amistoso presente na carta de Mundo, como também a intenção de presentificar o amigo distante através da palavra corporificada, podem ser comparados à carta de Sêneca,

Agradeço-te a frequência com que me escreves, pois é o único meio de que dispões para vires à minha presença. Nunca recebo uma carta tua sem que, imediatamente, fiquemos na companhia um do outro. (SÊNECA apud TIN, 2005, p. 24)

Compreendemos, nesse presente da carta escrita, que, através das correspondências, Mundo expõe seu desejo de estar em companhia de Lavo, pois, segundo Tin,

Durante mais de 2 mil anos, escrever cartas foi o principal meio de comunicação à distância. Assim, dizia-se que a carta tornava presentes os ausentes. É o que se pode ler nas correspondências, bem como nos diversos tratados de epistolografia que o tempo nos legou. (TIN, 2005, p. 17)

Em várias passagens de suas cartas, Mundo interpela Lavo, demonstrando o desejo pela aproximação. Como exemplo da tentativa de presentificar o amigo ausente, mostramos um fragmento da última carta que Mundo escreveu. É o que se lê nas linhas escritas nos derradeiros momentos de vida do protagonista.

Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia. Amigo... e não primo. (HATOUM, 2005, p. 311)

Outra característica da missiva, observada no discurso de Mundo, é o signatário revelando-se e revelando o outro: “Me livre de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a minha vida.” (HATOUM, 2005, p. 307)

Diferentemente da carta de Ranulfo, a correspondência de Mundo foi escrita para um destinatário que irá respondê-la. Lavo revela ter respondido a uma carta de Mundo quando este estivera na Europa: “Um dia vou te visitar em Londres escrevi na resposta à carta de Brixton.” (HATOUM, 2005, p. 257)

Mundo, em seus registros, apresenta também outras personagens. A seguir, através de fragmentos de suas cartas, revela-se a visão de Mundo a respeito de sua mãe: “Minha mãe... a boca cheira a uísque, ela chupa bombom de hortelã, o cheiro de álcool é mais forte.” (HATOUM, 2005, p.306-307) e de Ranulfo: “Ranulfo podia ser tudo: um protetor, um mentor, às vezes um amigo esquisito e brincalhão, menos um pai, eu pensava.” (HATOUM, 2005, p. 306)

O plurilinguismo, importante marca estrutural do romance, que o gênero intercalado introduz, é latente no discurso de Mundo. Através de outros pontos de vista, a história da Amazônia ganha uma nova formatação, a da invenção. “Erguia o remo do índio velho, o morto da Vila Amazônia... um dos índios e caboclos que pintei no fundo dos meus quadros, no fundo do escondido e vergonhoso da nossa história. (HATOUM, 2005, p. 308)

Eis um exemplar do plurilinguismo da forma romanesca revelando, através dos gêneros intercalados, a denúncia acerca do tratamento dado aos índios na história da Amazônia.

Apaziguar uma existência aflita, eis outra finalidade das cartas de Mundo. “Mas, como a aflição não me priva do sono, mas também não me permite manter-me sem assunto definido, pois assim contigo quase falo, e é a única coisa que me acalma.” (CÍCERO apud TIN, 2005, p. 21)

O diálogo entre Mundo e Lavo tem o mesmo propósito de aliviar a dor da existência do remetente, o que somente a palavra, que tem o papel como veículo de propagação, vai buscar. “Só quis dar algum sentido a minha vida. Tinha medo de morrer com os meus esboços, teria sido uma vida esvaziada... medo porque a tontura e a fraqueza e a dor estavam me derrubando”. (HATOUM, 2005, p. 307)

A forma como as reminiscências de Mundo são introduzidas no discurso encontra, nas cartas o meio ideal como representação da História da Amazônia, pois as missivas introduzem, na narrativa, os tons confessional, amistoso e íntimo necessários à revelação de fatos que recriam a história, tons que são obtidos somente nas correspondências entre amigos.

Os fatos narrados pertencem ora ao presente: “Vejo minha mãe preencher cheques, o dinheiro da venda das propriedades vai sumir nessas madrugadas”. (HATOUM, 2005, p. 220-221), ora ao passado do signatário: “Tontura e comichão, a pele fica cheia de bolhas e feridas e aqueles malditos treinamentos na selva latejam na minha memória juntamente com os nomes dos militares”. (HATOUM, 2005, p. 244). Esses fatos narrados revelam as voltas realizadas a um passado que, impregnado ao protagonista, não o deixa

libertar-se das lembranças de uma existência marcada por uma relação conflitante com o pai que repetia, nas relações familiares, o comportamento agressivo e autoritário exercido pelos militares durante o período ditatorial. As cartas de Mundo, enquanto vivia na Europa, são relatos de um passado remoto resgatado, uma revisitação aos espaços manauaras, provando que Manaus o seguirá por onde quer que ele caminhasse. “Saí do parque, subi a Brixton Road, e uma hora depois parei diante de um edifício vermelho parecido com o da alfândega de Manaus, e me perguntei se já não tinha passado por ali”. (HATOUM, 2005, p. 241)

Através de cartas, Mundo busca um modo de expressar seus sentimentos, sua existência. Elas são instrumentos fundamentais para Mundo expressar-se, conhecer-se e organizar seus sentimentos.

Não somente as cartas de Mundo revelam a luta contra as angústias de sua existência. A seguir, daremos foco ao protagonista e ao modo como se arma contra a violência do período ditatorial na página de seu diário. Uma luta travada em uma folha de papel.

2.3- O diário de Mundo

O gênero diário é introduzido na linguagem romanesca de *Cinzas do Norte* através de uma página na qual Mundo critica o tratamento dado aos internos durante os treinamentos militares. Em um desses treinamentos ocorre a morte de Cará, amigo de Mundo, e sobre esse fato surgem revelações do protagonista.

Assim como as cartas apresentadas no enredo de *Cinzas do Norte*, o diário também subverte a estrutura formal à qual Lejeune (2008), em sua obra *O pacto autobiográfico*, alude. Segundo o autor, “A base do diário é a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever.” (LEJEUNE, 2008, p. 260)

Na apresentação do diário de Mundo, a subversão já ocorre devido à falta de datação na página de seu diário. Uma página sem referências ao dia

exato em que foi escrita denuncia somente vestígios de um tempo de agruras e opressões. Relato não datado, atualizado.

A respeito da autenticidade do registro no diário, Lejeune explica que o diário é um “*vestígio* quase sempre uma escritura manuscrita pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante”. (LEJEUNE, 2008, p. 260), e segue dissertando acerca da utilidade do diário. Dessa forma, o autor elenca itens como: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever.

De acordo com Lejeune, diferentemente da carta, não há compartilhamento no diário, “para si que se escreve o diário: somos nossos próprios destinatários no futuro”. (LEJEUNE, 2008, p. 261) e prossegue afirmando que através do diário há a possibilidade de não se cair nas reconstruções da memória, uma vez que o vivido foi registrado, o vestígio foi deixado. Como observamos a seguir:

Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória. Terei a minha vida à minha disposição. (LEJEUNE, 2008, p. 261- 262)

Através do diário, é possível fazer “uma triagem do vivido” (...) (LEJEUNE, 2008, p. 262). Assim, foi elaborada a página do registro de Mundo. De tudo que viveu, a morte de Cará representou o ápice das transgressões do regime militar, levando ele e Ranulfo a cometerem um ato pelo qual seriam punidos drasticamente. Episódios de vida são rearticulados pela mediação dos diários não datados. Ganham, assim, presentidades.

O passado da história da Amazônia registrado na página do diário pode ser um apelo a uma leitura posterior, pois, de acordo com Lejeune,

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se evanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior (...) (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Semelhante à carta, o diário pode ser um confidente. São em suas linhas, desta vez em segredo, que estão os mais recônditos sentimentos. Segundo Lejeune,

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. (LEJEUNE, 2008, p. 262).

O diário é também “espaço de análise” (LEJEUNE, 2008, p. 263), pois através de seus registros, o escriba pode se conhecer enquanto faz uma análise de sua imagem. Ele é também um instrumento de ação, de tomada de decisão, na medida em que, através dele é realizado um balanço do hoje para tomadas de decisões futuras.

Esse gênero, intercalado à narrativa, também pode trazer coragem e apoio ao emissor. Lejeune revela que muitas vezes ele é escrito em momentos de crise. “O diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo”. (LEJEUNE, 2008, p. 275) e reitera que transpor para o papel o peso das emoções “já é se separar, se purificar, se lavar”. (LEJEUNE, 2008, p. 276) Ele prossegue em suas reflexões que, “Diante do extremo, o diário se transforma em instrumento de luta” (LEJEUNE, 2008, p. 279) e, enquanto escreve, o redator se mantém vivo.

A escrita reconstitui o redator, pois, nas palavras de Lejeune, “Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição.” (LEJEUNE, 2008, p. 279)

Apenas uma página do diário de Mundo é apresentada, mostrando a intenção em revelar uma denúncia através de um outro recurso linguístico e resgatando a força de luta do diarista.

Na concepção de Lejeune, no diário, “O importante não é medir as descontinuidades com um metro, mas saber como são vividas.” (LEJEUNE, 2008, p. 298-299)

Todas essas características apresentadas explicam a força representativa do diário na narrativa de *Cinzas do Norte*, que torna possível conhecer o modo de construção do “eu” através do discurso dialógico. A escrita torna possível a observação do sujeito, permitindo um conhecimento íntimo, o que nos aproxima do relato como cúmplices e, ao escreva, concede a possibilidade de conhecer-se.

O diário de Mundo é um exercício de luta. Através dele é revelada sua denúncia social. Esse registro também representa uma tomada de decisão, pois, depois de escrever sobre a morte de Cará, Mundo resolve executar a obra *Campo de cruces*.

Analisando a presença do diário em *Cinzas do Norte*, faz-se necessária a apresentação da abordagem bakhtiniana acerca da linguagem plural do gênero romanesco. Ao referir-se ao discurso das personagens sobre o do autor, Bakhtin revela que gêneros como a confissão e o diário introduzem, no romance, suas linguagens, uma vez que a prosa romanesca não se assenta sobre uma linguagem una. Os gêneros intercalados organizam o plurilinguismo no romance. Segundo Bakhtin,

O problema se complica bastante com a introdução dos gêneros essenciais para o romance (confissão, diário, etc.). Eles também introduzem suas linguagens no romance, mas essas linguagens são importantes principalmente como pontos de vista produtivo-objetais, privados de convencionalidade literária, que ampliam o horizonte linguístico e literário, que ajudam a conquistar novos mundos de concepções verbais para a literatura, mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida linguística. (BAKHTIN, 1998, p.126)

Dessa forma, com sua linguagem própria, o diário amplia a significação linguística do romance, colaborando com o pacto na expansão das possibilidades do discurso romanesco.

2.4- A arte das imagens no desenho de Mundo

A arte de Mundo também representa outra maneira de contar a história que *Cinzas do Norte* delinea. As artes plásticas que o protagonista realiza enquanto o enredo se perfaz, responde por imagens que traduzem dramas

humanos vividos por uma personagem que, em constantes conflitos, procura formas de exteriorizar esses sentimentos.

Na descrição do primeiro desenho de Mundo, Lavo antevê a busca do artista em representar uma vida à deriva: “Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio negro ou o Amazonas. Além do mar uma faixa branca.” (HATOUM, 2005, p.12) e procura interpretar a obra do amigo como “um barco adernado, rumando para um espaço vazio.” (HATOUM, 2005, p.12)

A gravura de Mundo mostra aquele que, sem rumo, vaga por Manaus, Rio de Janeiro e Europa, perdido em uma errância que as palavras de Lavo reiteram.

Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão-postal de Londres: “Ou a obediência estúpida ou a revolta. (HATOUM, 2005, p.10)

Mundo também realiza caricaturas e nelas busca representar, com traços grotescos, a maneira como via a realidade.

Corpos caídos foi a primeira sequência que ele deixou sobre sua carteira numa manhã em que foi à cantina. Vimos nossos corpos tombados, nossos rostos fazendo caretas medonhas: o Minotauro, meio monstruoso e o único sem cabeça, o Delmo com cara de gafanhoto, e o professor, no centro da quadra, um arlequim atarracado, a cabeça separada do corpo. (HATOUM, 2005, p. 17)

A crítica que as caricaturas de Mundo realizam, ao expor os colegas, é o protesto contra a violência que a escola reproduz da vida política do país. Utilizando a caricatura, Mundo revela sua resistência por meio do desenho, e responde às imposições de regras ditadas pela escola.

A violência gerada pelo período ditatorial é revelada na arte de Mundo e tem uma forte representação na obra *Campo de cruces* em que Mundo cobre o Novo Eldorado com cruces e trapos pretos. O fragmento abaixo descreve a obra que Mundo mostra a Arana e a Lavo.

Mundo tirou o papel do bolso e mostrou o desenho: queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruces. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...

“A ideia é queimar também o tronco da árvore”, acrescentou. (HATOUM, 2005, p.147-148)

Arte contestatória, o *Campo de cruces* levanta uma mensagem de protesto e insatisfação contra um crime urbano.

Em uma carta enviada a Lavo, o artista escreve sobre a idealização de uma obra que possa representar o sentimento de consternação que sente pelo pai. “Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai”. (HATOUM, 2005, p.238)

Depois da morte de Jano, a revolta de Mundo não se aplaca, e para demonstrar que ainda havia o conflito, o amigo de Lavo realiza a obra idealizada: *História de uma decomposição – Memória de um filho querido* em que mostra imagens do pai na Vila Amazônia.

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. (HATOUM, 2005, p. 293)

Como arte contemporânea, Mundo, a nosso ver, foi influenciado pela arte pop. Como sabemos, a tendência em mesclar objetos como tecidos, plásticos, vidros e outros materiais do cotidiano com o desenho e a pintura é a influência da arte pop americana que teve grandes representantes na década de 60. As colagens, evidentemente iconoclastas, utilizando os

sapatos e o terno do pai, revelam a vida invadindo a arte. Arte criada para transgredir

Arte que segundo David McCarthy, na obra *Movimentos da Arte Moderna – Arte Pop*,

evitou a rigidez e/ou as censuras de algumas manifestações do modernismo em favor de uma arte visual e verbal, figurativa e abstrata, criada e apropriada, artesanal e produzida em massa, irônica e sincera. Era tão complexa e dinâmica quanto o momento e os artistas que lhe deram vida. (MCCARTHY, 2002, p. 14)

A arte visual de Mundo revela as manifestações dos sentimentos que dele emanaram em seu relacionamento com o pai e o momento histórico no qual sua obra foi criada.

A sequência de quadros *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido* revela a relevância da memória na composição de uma trajetória de vida e a estreita relação entre todos os elementos que constituem a história como a imagem da miséria dos trabalhadores contrastando com a opulência.

A passagem do tempo é nítida. Na sequência dos sete quadros, as feições de Jano e de Fogo vão se transformando e se deformando, reiterando a ideia de uma arte que pudesse representar a vida se esvaindo. Mundo também está presente em sua obra, na realização de um autorretrato a exemplo do pintor Velázquez que parece ter influenciado Mundo ao compor seus quadros. Sua inserção na obra talvez revele a necessidade de mostrar que longe de sua arte parecer alheia a ele, nela ele permanece. Suas emoções, suas aspirações nela ficam.

O artigo de Amanda Sangy Quiossa e Rita de Cássia Mesquita de Almeida apresenta a análise feita por Foucault sobre o quadro *As Meninas*, de Velázquez:

O autor começa seu texto analisando a presença de Velázquez dentro do quadro. Para Foucault, o pintor está no ponto neutro da oscilação entre o momento de pausa e o ato de pintar. Neste último ele se esconde atrás do cavalete e não pode ser visto pelo espectador, enquanto no momento de pausa ele observa o modelo e podemos vê-lo por inteiro. Velázquez então, está representado no

momento entre a observação do modelo e o ato de pintar, tendo em vista a impossibilidade de representá-lo nos dois momentos. (<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a24.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2011)

A arte que tanto inquietou Jano também denunciou os crimes urbanos, a violência de uma época marcada pela opressão e retratou os conflitos e angústias de um artista que cresceu em um ambiente hostil à sua arte e precisou se afastar para exercê-la. Mas o afastamento não impediu que a revolta instalada fosse expressa de maneira tão chocante que levasse a própria mãe a destruir parte dessa arte. Naiá narra a Lavo essa destruição. “Ela tinha destruído os quadros... rasgou as telas, quebrou tudo com tanta força, tanto ódio que só ficou um monte de lixo no chão...” (HATOUM, 2005, p. 300)

Através da arte, Mundo procura o sentido de tão amarga trajetória. Sua arte é observada e descrita por Lavo, narrador que traduz a arte visual em palavras e nesse recontar a história, artes plásticas e arte literária se amalgamam, possibilitando um diálogo vertical que apreende os dramas humanos na criação de um universo ficcional.

Capítulo III

A metaficção das anacronias e cronotopos no redesenho de *Cinzas do Norte*

Alguém sugeriu um minuto de silêncio em homenagem ao mestre imolado. Depois, um ex-aluno do liceu começou a ler em voz alta um poema de Laval. Omar foi o último a recitar. Estava emocionado e triste, o Caçula. A chuva acentuava a tristeza, mas acendia a revolta. No chão do coreto, manchas de sangue. Omar escreveu com tinta vermelha um verso de Laval, e por muito tempo as palavras permaneceram ali, legíveis e firmes, oferecidas à memória de um, talvez de muitos.

(Milton Hatoum, Dois irmãos, 2000, p.143)

A metaficção historiográfica é marca do romance pós-moderno cuja característica primordial é a interligação entre a história oficial e a narrativa ficcional. A história e a ficção têm estado constantemente interligadas nos romances pós-modernos através de reelaborações do discurso literário a partir da história original. Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*, define o pós-modernismo como uma estética profundamente histórica e política. Diferentemente de alguns teóricos que vêm definindo o pós-modernismo de forma generalizante e sem grande utilidade, a autora declara:

Assim, em vez disso, ofereço um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Por ser a ficção pós-moderna fundamentada no mundo histórico, social e político, Hutcheon cunhou o termo metaficção historiográfica para designar o romance pós-moderno que se apropria de acontecimentos históricos. Assim, a autora explica:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A Mulher do Tenente Francês*, *Midnight's children (Os Filhos da Meia-Noite)*, *Ragtime*, *A Lenda de "Legs", G., Famous Last Words (As Famosas Palavras Finais)*. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 21-22)

No estudo da metaficção historiográfica, observamos como o passado histórico é recriado pela nova representação da narrativa ficcional. Contestando Fredric Jameson, adversário do pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), a autora declara que o passado histórico faz parte da arte pós-moderna, pois,

O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo. Isso se aplica tanto à música como à pintura; é tão válido para a literatura quanto para a arquitetura. (HUTCHEON, 1991, p. 45)

O mundo retratado no romance em estudo possui vínculos com a realidade empírica, característica comum aos romances pós-modernistas cujas fontes representativas estão nos textos e intertextos históricos. De acordo com Hutcheon, o mundo em que situam os textos pós-modernos “é o mundo do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos. Esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica”. (HUTCHEON, 1991, p. 165)

Assim, o romance em estudo, embora elabore uma representação do mundo empírico, não é a realidade empírica. A intertextualidade revelada em *Cinzas do Norte* nos remete a fatos relacionados ao universo empírico do autor como o convívio com as atrocidades do governo militar. Em conferência realizada na Pontifícia Universidade Católica (PUC) em 28 de setembro de 1995, em São Paulo, Milton Hatoum expõe um fato vivido por ele durante os anos da ditadura militar.

Um ato contra o regime militar reunia mais de mil estudantes na PUC. Por coincidência, era uma quinta-feira de setembro: 22 de setembro de 1977. Por volta das 22 horas, enquanto a polícia invadia o campus, eu e alguns amigos corríamos em busca de um abrigo, de um porto seguro numa época e num país em que reinavam a insegurança e o medo. (HATOUM, 1996, p. 7)

Essa realidade empírica é representada na narrativa ficcional através de um diálogo entre as personagens Ranulfo e Lavo:

Baixou a voz para dizer: “... capitão Aquiles Zanda... foi promovido e condecorado quando terminou o serviço. Prendeu e torturou todos do grupo. O chefe foi encarcerado em Belém e depois executado. Um venezuelano...”. (HATOUM, 1996, p. 129)

Ter nascido e morado em Manaus, como escreve Karla Monteiro do jornal *O Globo*:

Quando curumim, Milton Hatoum “passeava ao léu” pelas ruas de Manaus. “Encafuava-se”, particularmente, na Cidade Flutuante, bairro pobre equilibrado sobre o rio. Sua família era tradicional, de imigrantes libaneses que ocupavam um sobrado no centro da cidade. Aos 12 anos, o menino descobriu os bordéis à beira dos igarapés – e a vida regada a mulheres e ritmos caribenhos. (http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/OGlobo_16out2010.pdf. Acesso em: 08 ab. 2011)

Ter estudado no Colégio Pedro II são fatos que aproximam Hatoum de sua obra fictícia. Em entrevista cedida ao jornal *Brasil de Fato*, Hatoum declara:

Estudei no Colégio Amazonense, Dom Pedro II, uma escola estadual do Amazonas em edifício neoclássico, enorme. É um colégio muito combativo. Durante o Regime Militar, criamos um jornalzinho chamado *O Elemento 106*. Na natureza, são 105 elementos químicos, nós criamos o elemento106. (<http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/06/Brasildefato1.pdf>. Acesso em: 08 ab. 2011)

Desta forma, consideramos o constante diálogo que o romance em estudo mantém com o passado histórico local como característica relevante da metaficção historiográfica. E, por ser uma obra que questiona o passado histórico e o reelabora através da arte literária, podemos reconhecer *Cinzas do Norte* como sendo um romance metaficcional historiográfico.

O discurso metaficcional historiográfico recorrente na representação de *Cinzas do Norte* reelabora os fatos da história real e provoca a autorreflexão. O enredo promove uma análise ideológica sobre a história social e política brasileira durante o período ditatorial.

O constante diálogo com o passado é promovido, na obra hatouniana, em um enredo que conta a história do golpe militar de 1964 e a instauração do regime ditatorial no Brasil, especificamente na região de Manaus. O enredo ficcional é configurado através de diversos relatos de personagens que vivem, na ficção, o período negro da história brasileira e carregam consigo as marcas da opressão sofrida durante esse período histórico. É a história de uma amizade que sucumbiu aos reflexos da época. Indivíduos que representam os efeitos das separações, perseguições e exílios

promovidos pelo terror da ditadura militar. Entre os dois textos: o ficcional e o histórico, um intrincado diálogo é estabelecido.

Como exemplo de perseguições que ocorriam durante o regime militar, transcrevemos o episódio em que Ranulfo e Mundo são perseguidos após a construção do *Campo de cruces*. No fragmento, uma parcela da violência praticada pelos militares é denunciada.

Os homens voltaram no meio da madrugada. A cachorrada latiu, foi o primeiro aviso. Depois teve a gritaria na casa do padre, e o louco do teu tio saiu da nossa toca e deu uns berros... foi enfrentar os capangas. Por instinto, trepei numa mangueira e fiquei lá em cima, quieto. Ouvei os urros, as porradas, destruíram o depósito; acharam o penico no quintal e jogaram a merda na cara do teu tio, eram muitos; só pararam quando o padre chegou com os vizinhos; (...) (HATOUM, 2005, p. 212)

Mais adiante, Mundo revela quem foram os mandantes da perseguição: “Devia ser um puto qualquer a mando do meu pai e do Zanda.” (HATOUM, 2005, p. 213) denunciando as atrocidades realizadas pelos militares e pelo próprio pai, mais um representante da violência e do autoritarismo gerados pela ditadura.

O exílio é representado, na narrativa ficcional, pela viagem que Mundo realiza após a morte de Jano. Da Europa, Mundo escreve: “Queria tanto encontrar com o teu tio e contigo”. (HATOUM, 2005, p. 249)

A distância dos amigos, uma vida errante em um exílio na Europa, o sentimento de viver uma existência pautada por conflitos sociais e familiares em uma região que o sufoca e ao mesmo tempo o repele. São reflexos do modelo opressor da política autoritária da época.

Um assassinato promovido pelos que se julgavam donos do poder também é denunciado. Desta vez, Lavo narra um fato atroz, porém comum, ocorrido no período histórico revisitado na obra de Hatoum.

No meio da semana seguinte, as aulas da faculdade de direito foram canceladas em protesto contra o assassinato de um aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. A imprensa falara pouco e de forma obscura, mas os informes enviados pela Ordem dos advogados acusavam os militares. Além da revolta, medo. Diziam

que um dos professores era agente do governo federal. (HATOUM, 2005, p. 122)

Essas retomadas dos fatos históricos na narrativa em estudo ocorrem de maneira crítica, uma vez que, na literatura pós-moderna, o diálogo com o passado não representa uma volta nostálgica aos fatos ocorridos na história original. Apesar do retorno a um tempo remoto, tema da narrativa ficcional que se desenha, esse regresso é feito de maneira questionadora. Uma forma de rever um passado que, deliberadamente, atua no presente e pode, até mesmo, refletir em acontecimentos futuros. Essa representação da história real feita de maneira crítica e irônica é abordada por Hutcheon ao explicar o retorno que a arte pós-moderna faz ao passado histórico. Segundo a autora, “Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado.” (HUTCHEON, 1991, p.20)

A arte pós-moderna revela um passado histórico parodiado e reelaborado criticamente. Desta forma, a paródia representa um elemento de relevância nos discursos metaficcionais. De acordo com Hutcheon,

Em seu aspecto exterior poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p.42)

Hutcheon disserta a respeito da paródia citando a presença do retorno ao passado parodiado em outras esferas culturais como o cinema, a música, a pintura, e a arquitetura e declara não ser a paródia uma forma de imitação ridicularizadora ou fortuita. Segundo a autora,

Não há absolutamente nada de aleatório ou “sem princípio” na recordação e no reexame paródico do passado que foram realizados por arquitetos como Charles Moore ou Ricardo Bofill. A inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da

seriedade e do objetivo na arte pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 48)

No passado parodiado, a ironia assume caráter significativo como forma de representação da intertextualidade. É através da ironia que o passado é reescrito em um novo contexto. Segundo Hutcheon,

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado [...]. Não é uma tentativa de esvaziar ou evitar a história. Em vez disso ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUTCHEON, 1991, p. 157)

A ironia que permeia o discurso das personagens de *Cinzas do Norte* provoca reflexões acerca dos atos dos militares que representam a autoridade na região de Manaus. As moradias construídas pelo coronel Zanda no Novo Eldorado são severamente criticadas pela personagem Mundo através de um discurso profundamente irônico: “É, vais ver que lindo Eldorado...”, disse Mundo. “Nem Fogo ia querer morar lá”. (HATOUM, 2005, p. 145)

Mundo continua sua crítica discursando sobre seu projeto do *Campo das cruces* como crítica à construção do Novo Eldorado:

“Teu tio me ajudou a construir o *Campo de cruces*; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares. ‘Tocas de bicho’, dizia. Teu tio tinha uma birra com Zanda. Me contou que tinha sido perseguido por ele.. vingança por causa de mulher... não quis contar mais... e não sei se minha mãe estava metida nisso. Ranulfo juntou a vingança com a política e se entusiasmou com a minha ideia. Queria molhar as cruces com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo, não concordaram. Ranulfo roubava sobras de pano da tua tia e tingia tudo de preto. Fomos várias vezes ao Novo Eldorado. Ele reunia umas cinco famílias e falava: ‘Vocês foram enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...’.” (HATOUM, 2005, p. 210-211)

Ao apresentar, a Lavo, os políticos, amigos do pai, Mundo ironiza: “Tu ficas só um pouco. Vais conhecer as grandes amizades de Jano. Vale a pena ver de perto certas pessoas”. (HATOUM, 2005, p. 46) e refere-se a eles como “grande Lacaio e penetra” (HATOUM, 2005, p. 48), ou “Aquele esqueleto corcunda” (HATOUM, 2005, p. 46)

Essa forma de realizar a intertextualidade, beirando o escárnio, é elaborada em *Cinzas do Norte* de forma a demonstrar a visão crítica das personagens hatounianas, que de maneira íntegra, revelam outras possibilidades semânticas de se conhecer a história original.

A respeito da seriedade com que a ironia é realizada na literatura pós-modernista, Hutcheon explica:

Muitos dos adversários do pós-modernismo consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. (HUTCHEON, 1991, p. 62)

A recriação inventiva dos fatos históricos presentes na obra de Milton Hatoum ocorre a partir da paródia reflexiva dos elementos da história da ditadura militar.

De acordo com Hutcheon, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, p. 165)

As personagens hatounianas, através da paródia e da ironia, criticam o momento histórico parodiado, rompendo as limitações dos registros da história. O poder ficcional da arte literária recria a história sem o compromisso de narrar o real. Esses discursos das personagens, parodiando os acontecimentos do passado, colaboram na reconfiguração da história da Amazônia.

A metaficção historiográfica incorpora a literatura, a história e a ficção e assim redesenha o contexto histórico que serve de pano de fundo para a arte literária. O romance de Hatoum se apodera de fatos históricos reais para a criação do universo literário.

No fragmento a seguir, observamos uma parcela desse contexto histórico inserido no romance em estudo: “Só fui tornar a encontrá-lo em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar. (HATOUM, 2005, p.9)

A alusão ao ano de 1964, ano em que se deu o golpe militar no Brasil, recupera um dado histórico relevante para a compreensão de *Cinzas do Norte* configurado num romance metaficcional historiográfico.

Dessa forma, o leitor passa a refletir acerca da história que lhe é apresentada e realiza essa reflexão questionando o passado histórico. A leitura de *Cinzas do Norte* representa uma outra possibilidade de leitura dos fatos ocorridos no período ditatorial. O momento histórico revivido é questionado ao mostrar a possibilidade de diferentes leituras do passado. Na revelação dos diversificados pontos de vista, a narrativa em estudo insere uma pluralidade de vozes que as personagens elaboram através dos múltiplos discursos polifônicos dos quais tratamos a seguir.

3.1- A construção da narrativa: correlação de narradores

Através da arte literária, Milton Hatoum dá nova roupagem à história da ditadura militar. Para tanto, cede a voz às personagens que, através de seus discursos, mostram os fatos que geraram a história. Desse modo, a obra leva o leitor a repensar a história não mais como uma verdade absoluta, mas como uma possível verdade estabelecida por diferentes vozes narrativas.

A interligação entre a ficção e a história real está presente em *Cinzas do Norte* na medida em que os discursos dessas personagens apresentam pontos de vista críticos a respeito da ditadura militar.

O discurso crítico de Mundo é emblemático no que diz respeito às atrocidades realizadas pelo governo militar durante o período ditatorial em Manaus. “O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo, aqui e em outros lugares”. (HATOUM, 2005, p.149)

Cinzas do Norte nos coloca diante de um romance que problematiza a história através da ficção e, através da multiplicidade de vozes narrativas, permite que os ex-cêntricos tenham voz, o que não seria possível na história tradicional que é escrita pelos vencedores, pelos que representam o centro. Como explica Hutcheon: “Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que chamei de ex-cêntrico, o que está fora do centro. O pós-modernismo questiona sistemas centralizadores, totalizadores, hierarquizados e fechados.” (HUTCHEON, 1991, p. 65)

A questão do ex-cêntrico é crucial a uma poética do pós-modernismo. O que se apresenta como um repensar acerca daquilo que não se enquadra na noção de centro. Um repensar, mas não uma destruição do que está arraigado à cultura de massa. Uma forma de realizar a convivência entre os dois sem que um apague o outro ou a ele se sobreponha.

Objetivando rever os sistemas centralizados, totalizados e fechados, a arte pós-moderna questiona a consideração dispensada a personagens “tipo” em detrimento ao que não se enquadra na noção de centro, o “ex-cêntrico”, e percebe a importância da pluralidade e o reconhecimento da diferença. Hutcheon define o “ex-cêntrico” como sendo os “marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p.151)

Algumas personagens do romance em estudo, como Alícia, Ranulfo, Mundo, Lavo e Macau representam o grupo de ex-cêntricos que a narrativa hatouniana traz para o enredo. São personagens marcadas pelos acontecimentos do período histórico com a qual a ficção dialoga.

Alícia, índia que não conhece as origens, vive uma infância e adolescência miseráveis e, para fugir da miséria, casa-se com Jano, mas tem uma existência ainda mais infeliz. Viciada em álcool e em jogo, Alícia perde todo o dinheiro da herança e morre pobre no Rio de Janeiro. Em uma das cartas enviadas a Lavo, Mundo escreve sobre as condições da mãe.

Pensei em enviar uns esboços para Alícia, mas ela só tem olhos para as cartas de baralho, as sequências que terminam com um ás de ouro, o Royal de suas fantasias noturnas. Ontem consegui falar com

Naiá: minha mãe está endividada até o talo... Passa o dia deitada, diz que está deprimida. (HATOUM, 2005, p. 248)

Mundo é descrito como o filho que, apesar de ser herdeiro do produtor de juta da região, não aceita a herança do homem que não respeita a sua arte e não se sensibiliza com a miséria que se instala à sua volta. Mundo não respeita as regras, é displicente e desenvolve um comportamento de rebeldia em relação aos poderosos da região.

As regras disciplinares o transtornavam; mesmo assim, o desleixo da farda e do corpo crescia, enraivecendo os bedéis: cabelo despenteado, rosto sonolento, mãos sujas de tinta; a insígnia dourada inclinada na gravata, o nó frouxo no colarinho, ombreiras desabotoadas. Ele usava uma meia de cada cor, arregaçava as mangas, não polia a fivela do cinturão. Bombom o barrava e ameaçava: preguiçoso, displicente, pensava que filhote de papai tinha vez ali? (HATOUM, 2005, p.14)

Lavo é o órfão pobre criado pela tia costureira. O principal narrador é descrito por Jano na tentativa de suborná-lo para que a amizade entre ele e Mundo possa persuadir o filho de Jano a abandonar suas ambições artísticas e pensar na possibilidade de continuar o trabalho do pai na produção de juta na região. No discurso de Jano conhecemos as características desse “ex-cêntrico”. “Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço os teus tios...O ex-radialista só pensa na farra, mas tua tia é uma mulher honesta. Sei também que vocês levam uma vida difícil”. (HATOUM, 2005, p. 36)

Ranulfo não tem uma ocupação e vive às custas de bicos e de favores de Ramira. Como personagem marginalizada, é assim descrita por Lavo:

Ranulfo fazia os trabalhos pesados e resolvia problemas com que a irmã detestava lidar. Em troca, podia dormir no chão da sala depois das noitadas extravagantes; passava dias sem aparecer, de repente chegava abatido, sem um centavo no bolso, e filava a boia que às vezes ele mesmo trouxera em estado bruto: queixadas, pacas e patos-do-mato, amarrados na carroceria da caminhonete de Corel. Tio Ran matava os animais com golpes de terçado e distribuía uns pedaços aos vizinhos. Comida para duas semanas. Arranjava comida no bar do Sujo, onde pendurava a conta durante um mês e então mandava cobrar em casa. (HATOUM, 2005, p. 27)

Macau é a representação do “ex-cêntrico” negro e de posição submissa. Chofer de Jano, Macau mora na residência dos Mattoso. Essa

personagem representa uma voz importante na intriga, pois sabe tudo que se passa no principal núcleo familiar da narrativa.

A descrição feita por Lavo mostra a maneira como Macau representa uma personagem “ex-cêntrica”. Enquanto aconteciam jantares entre os políticos na suntuosa residência dos Mattoso, é da “margem” que Macau observa os acontecimentos. “Macau, sentado e de pernas esticadas ao lado da casa do gerador, o corpo encostado à roda do jipe, segurava um prato. Pegava a comida com as mãos e a devorava, sozinho no quintal.” (HATOUM, 2005, p. 49). Essa personagem também mostra seu ponto de vista acerca do governo ditatorial ao criticar as obras realizadas em Manaus e o impacto causado ao meio ambiente em nome do progresso.

Estas personagens “ex-cêntricas” revelam suas opiniões críticas a respeito das atrocidades realizadas pelos militares durante o período ditatorial. Elaborando uma multiplicidade de vozes narrativas, o que se observa no texto hatouniano é uma pluralidade de pontos de vista gerando um recontar da história da Amazônia. A descentralização do foco narrativo contribui para a diversidade dos pontos de vista que reinventam a história.

O discurso de Ranulfo, que mostramos a seguir, evidência através de outra voz narrativa, a crítica ao poder exercido pelos militares na época:

“De qualquer forma”, disse ele anos mais tarde, “depois do golpe militar iam acabar me demitindo: os censores dessa panaceia não iam aturar meus comentários políticos, muito menos minhas histórias de amor no meio da madrugada.” (HATOUM, 2005, p. 27-28)

São discursos claramente críticos, proféticos, e beiram o aforismo. É o que se observa nas palavras de Mundo em um cartão-postal enviado de Londres: “‘Ou a obediência estúpida ou a revolta’.” (HATOUM, 2005, p.10)

As personagens “ex-cêntricas” que o enredo de *Cinzas do Norte* apresenta são marcadas pelos acontecimentos do período histórico com a qual a ficção dialoga. Essas personagens fictícias convivem com as referências a personalidades da história do Brasil, realizando a intertextualidade com o período do qual a ficção se apropria para recriar o

enredo de *Cinzas do Norte*. Mundo elabora uma arte que revela o governo militar parodicamente retratado na obra em estudo.

Nas referências intertextuais ao contexto histórico-social do país, a descrição minuciosa da região manauara é relevante, pois recria o ambiente histórico e geográfico da época. As ruas e as pessoas são apresentadas para que se perceba a importância não somente do aspecto físico, mas também do aspecto humano no romance em estudo. Através do fragmento a seguir, mostramos como o narrador descreve a miséria do lugar e das pessoas. Miséria que retrata o período político em que o autoritarismo e a busca desenfreada pelo progresso não respeitam nem o elemento físico nem o elemento humano. Lavo narra a visita feita ao Novo Eldorado, uma obra realizada pelo governo militar em nome do progresso. Obra ambiciosa, realizada sem considerar os moradores e a natureza. “Atravessei o descampado e caminhei devagar até o fim do bairro. Mundo não exagerava: nenhuma árvore, um lugar sem sombra.” (HATOUM, 2005, p.178)

A narração da degradação de Manaus continua em um relato crítico que mostra como a natureza exuberante de uma região pode ser transformada em um retrato de desolação:

“A praça ainda é uma promessa”, disse Macau. “Só o capim cresceu...e essa árvore...Dizem que é louro-vermelho. Não é, não. É louro-bosta,”

Várias casas agora eram quitandas, vendinhas, pequenas lojas, bares e borracharias. No fim do bairro um amontoado de barracos com teto de palha numa área desmatada. “Invasões”, disse ele. Tocavam fogo na mata e levantavam os barracos durante a noite. (HATOUM, 2005, p.273)

Assim como a descrição do espaço geográfico é realizada, a exposição do aspecto humano também é motivo de reflexão. Nas ruas de Manaus, meninas que se prostituem são constantemente citadas. No excerto a seguir, o narrador ironiza ao fazer referência ao local em que elas estão “Perto do Palácio da Justiça”.

O DKW subiu o beco Dona Libânia. Perto do Palácio da Justiça meninas de short e camiseta saíram da sombra dos oitizeiros. Lábios vermelhos brilhavam, depois sumiam. Viram o carro preto e avançaram juntas, para a rua de pedra. (HATOUM, 2005, p. 34)

A degradação do elemento humano também é observada na violência gerada por um governo que exercia o poder de maneira totalmente arbitrária. Os reflexos dessa violência são nítidos nas diversas esferas da sociedade. No colégio em que Mundo estudava, jogos de arena eram realizados. Num círculo de areia suja, os calouros e os veteranos competiam:

Os estudantes do Pedro II cercavam o areal, e, na calçada, os alunos de outros colégios e soldados de folga assistiam ao espetáculo pela grade, torcendo e se divertindo, como se fossem bichos fora da jaula. Aos poucos os lutadores perdiam o medo, ficavam ferozes, competiam que nem animais acurralados.

Num desses torneios morreu Chiado. Seu adversário, um veterano do último ano, foi tão aplaudido que nem notou a cabeça engastada nas barras de ferro. Ergueu os braços vitoriosos enquanto o outro sangrava; alguém soltou um grito, ele virou o corpo e deparou com os olhos fechados de Chiado. (HATOUM, 2005, p.15)

O narrador continua revelando as condições do elemento humano inserido nesse ambiente. A mãe de Cará reclama das condições de moradia: “Reclamou do Novo Eldorado: faltava água e lua, o banheiro não tinha fossa, os moradores jogavam o lixo perto da mata, aí os bichos vinham comer naquele chiqueiro.” (HATOUM, 2005, p.178)

Esses múltiplos pontos de vista e de vozes são elaborados em discursos paródicos reflexivos estabelecendo intertextualidades com elementos da história original, inseridos nos espaços geográficos em tempo presente que se apodera de fatos do passado na recriação de um novo cronotopo no qual se desenha a história da Amazônia.

3.2- A reconstituição da história em devir

A reconstrução minuciosa da região manauara e do elemento humano revela o ambiente histórico e geográfico de uma época cujos vestígios reestruturam um cronotopo histórico-social em que tempo, espaço, acontecimentos e personagens se fundem na revisitação do passado como maneira de reescrever a história da Amazônia. Essas interligações são consideradas por Bakhtin (2006) em sua obra *Estética da Criação Verbal*, ao dissertar a respeito das obras de Goethe. Nessas considerações, o teórico

se refere ao tempo histórico como eficaz na constituição do espaço em que se elaboram o presente e o futuro em devir. Segundo o autor,

O vestígio autêntico, o sinal da história é humano e necessário, nele o espaço e o tempo estão ajustados em um bloco indissolúvel. O espaço terrestre e a história humana são inseparáveis entre si na visão concreta e integral de Goethe. É isto que na sua obra torna o tempo histórico tão denso e materializado e o espaço tão humanamente compreendido e intensivo. (BAKHTIN, 2006, p. 242)

A reconstrução do espaço amazônico em que se passa a história justifica o estudo realizado acerca dos cronotopos bakhtinianos. Através dos cronotopos assimilamos a maneira como o tempo está indissolúvelmente interligado aos espaços narrativos.

A reinterpretação da história amazônica revela um cronotopo histórico-social que a memória dos narradores e os indícios da história resgatada procuram desenhar. Esse cronotopo é o lugar e o tempo em que o sujeito pós-moderno está inserido. Um sujeito que, através da palavra e da pintura, denuncia as degradações sofridas. No entanto, esse sujeito não é apenas aquele que viveu o passado da ditadura militar. Ele é também o indivíduo que vive o presente, agora, com as marcas deixadas por um passado que não pode ser apagado, pois precisa ser questionado para que se compreendam seus rastros no presente e suas inscrições no futuro.

A subjetividade advinda do relato elaborado da história da Amazônia revisitada via memória dos narradores, os múltiplos pontos de vista responsáveis pela pluralidade de reinterpretação da história, a subversão do tempo linear resultando em um relato anacrônico, a paródia e a ironia são alguns índices, que observamos no processo de reconstituição do cronotopo histórico-social que se desenha nessa reconstituição e reescritura da Amazônia.

No cronotopo histórico-social, Lavo relata as intrigas que ouviu em sua passagem pelo Rio de Janeiro, mostrando o momento em que a ditadura chega ao fim. No entanto, os rumos do Brasil ainda são incertos:

Na praça, crianças batiam bola e brincavam, velhos jogavam dominó e conversavam à sombra de mangueiras e acácias. O mais idoso

desabafou: “Os militares vão cair fora!”. Uma voz rouca levantou a dúvida: “E o que vem por aí?”. (HATOUM, 2005, p. 286)

Os questionamentos acerca dos novos rumos tomados pelo país não podem estar vazios de um sentimento de esperança que os ideais do sujeito que, não se conformando com a realidade, busca novas formas para denunciá-la. O indivíduo, refletindo acerca da história vivida, certamente busca um futuro em que os ideais de um mundo mais justo se concretizem.

Talvez *Cinzas do Norte* não seja um título ao qual o leitor possa atribuir apenas ruínas em uma região marcada por um período de autoritarismo e repressão. Talvez as cinzas possam ser revitalizadas e o norte marcar um objetivo, desejo e, retornando a Gagnebin, (2009) em seu “apelo de felicidade” (GAGNEBIN, 2009, 12). A autora, assim como Bakhtin, acredita em um passado criador. O passado não pode ser insulado. Não pode acarretar um fim em si mesmo. De acordo com Gagnebin,

A palavra rememorativa, certamente imprescindível, não tira sua força mais viva da conservação do passado e da perseverança de escritores, historiadores ou filósofos; mas do apelo à felicidade do presente, isto é, em termos filosóficos antigos, da exigência da vida justa dos homens junto a outros homens. Ouvir o apelo do passado significa também estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível. (GAGNEBIN, 2009, p. 12)

A elaboração do novo cronotopo histórico-social a partir de elementos extratextuais inscreve a narrativa hatouniana em um enredo que se reestrutura em outro espaço-tempo. Cronotopo que, apresentando o elemento humano em posição de contestação, redesenha um espaço mais humano e justo. Um mundo de mudanças possíveis, de transformações do presente que reinventa o futuro da Amazônia à semelhança da imagem de uma *Phoenix*, poeticamente.

3.3 A revitalização criadora do passado ao futuro: a inscrição do cronotopo histórico-social no presente da metaficção

A polifonia de vozes narrativas e as artes plásticas responsáveis pela elaboração da intriga, no enredo de *Cinzas do Norte*, revelam um cronotopo histórico-social no qual os fatos históricos são reinterpretados pelo viés fictício. Em um relato anacrônico, são reveladas relações históricas que subvertem as regras da cronologia e estabelecem um cronotopo em que presente e passado entrelaçados se tornam simultâneos. Nesse entrelaçamento, *Cinzas do Norte* constrói uma narrativa que quebra a lógica histórica ao apresentar um enredo com idas e vindas priorizando o tempo narrativo em profunda relação com o tempo vivido das personagens, pois é a vida, revelada pela memória dessas personagens, que configura o cronotopo histórico-social do romance hatouniano.

Na reconfiguração do passado revivido em forma de lembranças, revela-se o poder do tempo em renovar-se. No cronotopo histórico-social, nem mesmo o passado permanece estável, pois sempre será modificado de acordo com o diálogo estabelecido no enredo.

As personagens que povoam o romance realizam representações performáticas de um tempo histórico e de um lugar social. Desta forma, pensamos nos indivíduos como seres históricos, portanto, nesse viés, consideramos o tempo como histórico e o espaço como social.

O tempo rememorado explicita acontecimentos que contribuem para a transformação do presente e do futuro constituídos ao longo da narrativa em um cronotopo histórico-social que apresenta o homem fundido com o tempo histórico vivido. A esse respeito, Adail Sobral, em *Bakhtin, Conceitos-chave*, reafirma a condição do indivíduo no enredo romanesco, ao refletir sobre o esforço que Bakhtin depreende na caracterização do homem em relação com a sociedade e a história. Segundo Sobral,

De certo ponto de vista, toda a obra de Bakhtin e de seu círculo pode ser caracterizada como um esforço de identificação da

arquitetura de seus objetos de estudo, sempre a partir do agir de um sujeito situado responsivamente ativo e que se define na relação com os outros na sociedade e na história. (SOBRAL apud BRAIT, 2006, p. 110)

A aversão de Mundo e Alícia, ao ambiente manauara, revela a complexa relação entre essas personagens e os elementos desse espaço. As condições apresentadas neste cronotopo histórico-social impossibilitaram a permanência de Mundo e de sua mãe neste ambiente. Personagens que viveram, na vida privada, a extensão do tempo histórico público, na convivência com Jano que repetia as atrocidades do governo militar no âmbito familiar.

Os elementos constituintes do enredo de *Cinzas do Norte* são cronotópicos, pois o tempo e o espaço se relacionam de maneira indissolúvel. O tempo histórico está condensado no espaço manauara. Dessa forma, o enredo e as personagens estão atrelados em um cronotopo histórico-social em que natureza e realidade se amalgamam para configurar o cronotopo. Isso ocorre por que, segundo Bakhtin,

o ambiente deixou de ser parte de uma natureza abstrata e parte de um mundo indefinido, contínuo e só simbolicamente arredondado (completado) e o acontecimento deixou de ser um fragmento do tempo igualmente indefinido, igual a si mesmo em toda parte, reversível e simbolicamente completável. O ambiente se tornou parte insubstituível do mundo geográfico e historicamente definido. (BAKHTIN, 2006, p. 253 - 254)

A paisagem humanizada revela o homem em um contexto marcado por um período histórico opressor cujas lembranças reconstroem os dramas das personagens hatounianas. Essas memórias são lembranças históricas localizadas em um tempo e espaço determinados. Reminiscências que reelaboram o cronotopo histórico-social. De acordo com Bakhtin, não há o que fazer com uma lembrança histórica “se ela não for localizada no espaço terrestre, se não for compreendida (nem visível) a *necessidade* da sua realização em um tempo determinado e em um espaço determinado.” (BAKHTIN, 2006, p. 240)

O passado rememorado pelas personagens de *Cinzas do Norte* revivido nas ruas de Manaus, nos caminhos flutuantes, nas residências suntuosas dos Mattoso, nos casebres da população marginal, nos percursos do exílio de Mundo, na representação de locais de intersecção espacial e temporal, suscita lembranças que estabelecem relações fundamentais com o presente, mantendo profundas relações cronotópicas. Delineando, dessa forma o cronotopo histórico-social de *Cinzas do Norte*. Hatoum revistia todos esses espaços na elaboração do cronotopo histórico-social que marca a relação espaço-temporal primordial do romance hatouniano. Um cronotopo repleto de acontecimentos. Cronotopo de transformações político-sociais, das transformações que operam nas personagens levando-as a reflexões e a questionamentos, contribuindo, assim, para o estabelecimento do homem amalgamado ao contexto histórico e social.

Nesse sentido, apresentando o cronotopo histórico-social, revela-se o tempo da vida humana, no contexto da ditadura militar. Logo, o tempo histórico representa o principal motivo dos dramas humanos delineados na intriga. Personagens que tentam reproduzir o poder tirano dos militares, as atitudes de rebeldia dos marginalizados ou a obediência dos conformistas, formando, desta maneira, o homem intrinsecamente relacionado ao espaço e ao tempo narrativos.

Bakhtin, dissertando acerca do romance de formação, em *Estética da criação Verbal*, esclarece que

O próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha significado de enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. (BAKHTIN, 2006, p. 220)

Nesse sentido, é importante a assimilação do indivíduo inserido no cronotopo histórico-social que o enredo de *Cinzas do Norte* apresenta. Especificamente, Bakhtin cita o quinto tipo de romance de formação como o sendo o mais importante, visto que, nesse romance, a constituição do

indivíduo é retratada de forma entrelaçada com a formação histórica. De acordo com Bakhtin, nesse tipo de romance,

a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. (BAKHTIN, 2006, p. 221)

A formação das personagens de *Cinzas do Norte* ocorre em um cronotopo em que se desenha um mundo em transformações históricas e sociais. As mudanças afetam o elemento humano e, dessa maneira, a imagem do indivíduo é assimilada ao tempo histórico em um enredo que busca uma forma de construir a imagem do homem no cronotopo histórico-social da Amazônia, mostrando um sujeito que existe em uma instância social e histórica.

É esse homem amazônico que, assimilado ao cronotopo social, se revela em atitudes de ironia parodiando personagens da história real da época da ditadura militar, como ocorre com as caricaturas que Mundo produz em sua época de estudo no Pedro II. A paródia revela, assim, as veias metaficcionais que hibridamente se traduzem em uma narrativa ficcional que revitaliza a história da Amazônia.

A assimilação da realidade histórica na imagem poética é a base desse cronotopo que possibilita a reflexão sobre os momentos essenciais dessa realidade, no plano artístico do romance. As fronteiras entre o literário, ficção e história real permanecem. Assim como os questionamentos sobre a arte literária que reavalia o passado histórico parodiando-o.

Neste aspecto, as reflexões de Hutcheon parecem reafirmar essa postura de questionamento que problematiza as fronteiras entre história real e arte ficcional.

Assim, em vez de uma “poética”, talvez o que tenhamos aqui seja uma “problemática”: um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas pelos diversos discursos do pós-modernismo, questões que antes não eram especialmente problemáticas mas que agora certamente o são. Por exemplo, agora estamos questionando essas fronteiras entre o literário e o tradicionalmente extra literário,

entre a ficção e a não-ficção, e, em última hipótese, entre a arte e a vida. (HUTCHEON, 1991, p. 282)

A paródia, revelando a reflexão acerca daquilo que é histórico, funciona como uma característica do literário e marcador dessas fronteiras. Na representação do cronotopo histórico-social de *Cinzas do Norte*, deparamos com a paródia como sendo mais uma possibilidade do discurso da arte. Na narrativa em estudo, a paródia é apresentada como um modo de entrelaçar a arte e a sociedade, conforme Hutcheon explicita,

Nesse caso, a autorreflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida. (HUTCHEON, 1991, p. 70)

É a reunião do passado com o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar, analisar e procurar compreender o sentido da história. E, no romance em estudo, o sentido estabelecido entre arte e vida. Dessa maneira, através de literatura e da arte, podemos conhecer uma parcela do passado.

Neste cronotopo histórico social, fundamental à análise cronotópica de *Cinzas do Norte* é o entrelaçamento entre a narrativa ficcional e a história real. A relação estabelecida entre as personagens com a política revivificada na trama. Dessa forma, o momento histórico permanece vivo através da memória, da história e da literatura.

À guisa de conclusão

O enredo ficcional de *Cinzas do Norte* é o resultado de um relato engendrado pelas reminiscências dos narradores no redesenho de um outro modo de contar a história em que lembranças precisam ser esquecidas para serem reinventadas. A distância temporal entre o acontecido e o narrado possibilitou o espaço de invenções. Esquecer para lembrar. Através das lembranças reinventadas e materializadas na escrita de Lavo, tomamos conhecimento dos discursos dos demais narradores que buscam, no passado, explicações para suas inquietações e uma forma de resistência ao desvanecimento de suas memórias.

As rememorações geram uma temporalidade anacrônica com saltos e digressões que representam a estrutura basilar do relato subjetivo de *Cinzas do Norte*. O relato de Lavo, hibridamente entrelaçado às cartas, aos cartões-postais, ao diário e à arte plástica de Mundo, responde pelos múltiplos discursos que colaboram na configuração do redesenho da história da Amazônia. Esses múltiplos discursos representam não apenas uma maneira, mas as várias formas de ser recontada a história em forma de relato.

No entrecruzar de discursos, história real e ficção se mantêm constantemente interligadas na elaboração da narrativa literária a partir da história original, em um enredo que apresenta cronotopos relevantes nos quais encontros e desencontros, oprimidos e opressores, liberdade e prisão, vida e morte, ausência e presença, opulência e miséria reiteram uma narrativa pautada pela ambiguidade.

As separações justificam os registros epistolares. Cartas que buscam presentificar ou revivificar o amigo.

Nessa busca pela atualização da história, deparamo-nos com um passado que não pode ser insulado. Passado que continua agindo sobre as personagens hatounianas em uma Manaus que, ao mesmo tempo que sufoca, repele, pois representa o espaço que priva Alícia e Mundo da liberdade que pensam alcançar em distantes regiões, lugares errantes que podem ser o Rio de Janeiro ou a Europa. Estradas que simbolizam exílios,

porções de isolamento, em busca da compreensão de uma existência fragmentada com a temporalidade elaboradamente cindida. Nesse exílio, a presença da região manauara permanece vinculada a Mundo que, mesmo na Europa, continuava a lembrar os odores de Manaus numa prova de que, onde quer que fosse, a cidade o perseguiria na memória.

Estradas também fluviais, onde encontros e separações ocorrem. Palcos de conflitos e perdas, rotas flutuantes que representam espaços primordiais na configuração de uma trama engendrada em meio a igarapés e paranás que, humanizados, fazem parte da configuração das personagens reiterando as relações cronotópicas na narrativa hatouniana.

Esses igarapés, constantemente citados, reforçam as memórias de uma região fluvial onde a vida é flutuante como a memória em atalhos que teima em recordar as águas amazônicas, provando a Natureza impregnada na caracterização de cada personagem.

Em uma estrutura romanesca híbrida, em que a forma escolhida para narrar nos remete ao romance do século XIX, o enredo recebe uma estrutura móvel epistolar que ajuda a recompor a trama. Hatoum subverte essa estrutura canônica relatada em um tempo anacrônico pautado por reminiscências e subjetividades sem fronteiras. A arte plástica de Mundo subverte essa estrutura apresentada por Lavo na intenção de se realizar o redesenho da história da Amazônia. A confluência entre a arte plástica e a literatura mostra que a história ficcional pode ser representada através de diferentes maneiras lideradas pela paródia em espaços atualizados.

Em *Cinzas do Norte*, os múltiplos discursos procuram traduzir os dramas de Mundo e das demais personagens. Dessa forma, pelo viés dos múltiplos discursos, temos um dos relevantes papéis da literatura: representar os dramas humanos.

O espaço privilegiado é Manaus no período ditatorial, no entanto, a complexidade dos dramas humanos no entrecruzar cultural e histórico torna universais as personagens hatounianas.

Se o universo ficcional de *Cinzas do Norte* não se refere a personagens e acontecimentos concretos, diretamente, é certo que o enredo da narrativa relê a história além das fronteiras da ficção. Esse diálogo entre a história e a ficção retoma o cronotopo bakhtiniano, uma vez que o enredo apresenta elementos impregnados de valores ideológicos em relação espacio-temporal de sentido histórico.

Percorrido os espaços errantes das personagens hatounianas, procuramos ler em suas histórias sentidos de suas consciências de linguagem face a necessidade de reinventar outro mundo amazônico para justificar denúncias e lutas por mudanças. Nos múltiplos discursos da metaficção, podemos recuperar os sentidos da vida, a esperança de um espaço e tempo revigorantes.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornani Bernardini. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BRAIT, Beth. **Bakhtin Conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008.

_____. **Relato de um Certo Oriente**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008.

_____. **Conferência sobre Relato de um Certo Oriente**, 1995, São Paulo. Literatura e Memória. Folheto. São Paulo: PUC, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Minas Gerais: UFMG, 2008.

MACCARTHY, David. **Movimentos da Arte Moderna, Arte Pop.** Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MELLO, Thiago. **Amazonas, Pátria da Água.** São Paulo: Boccato, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos.** São Paulo: Edusp. 1992.

NERUDA, Pablo. **Canto Geral.** Tradução de Paulo Mendes Campos. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tradução de Marina Appenzeller. Tomo II. São Paulo: Papyrus, 1997.

ROCHA, Andrée Crabbé. **A Epistolografia em Portugal.** Coimbra: Livraria Almedina. 1965.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura.** Coimbra: Almedina, 2002.

TIN, Emerson. **A arte de escrever cartas.** São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

Webgrafia

LOPES, Jonas. **Cinzas do Norte, de Milton Hatoum,** 2005. Disponível em [HTTP://www.screamyell.com.br/literatura/cinzas do norte.htm](http://www.screamyell.com.br/literatura/cinzas_do_norte.htm). Acesso em: 26 set. 2010.

TELAROLLI, Sylvia, **Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum,** 2010. Disponível em [HTTP://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/memória-e-identidade-nos-romances-de-milton-hatoum-por-Sylvia-telarolli](http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/memoria-e-identidade-nos-romances-de-milton-hatoum-por-Sylvia-telarolli). Acesso em: 14 jan. 2011

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Milton Hatoum e Haroldo Maranhão: questões de literatura da Amazônia.** 2010. Disponível em [HTTP://www.miltonhatoum.com./sobre-autor/milton-hatoum-e-haroldo-maranhão:questões-de-literatura-da-mazônia-de-sergio-afonso-gonçalves-alves](http://www.miltonhatoum.com./sobre-autor/milton-hatoum-e-haroldo-maranhão:questões-de-literatura-da-mazônia-de-sergio-afonso-gonçalves-alves). Acesso em: 14 jan. 2011

Dolhnikoff , Luis. **Milton Hatoum e a condição extemporânea do romance.** 2010. Disponível em <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/137-milton-hatoum-e-a-condicao-extemporanea-do-romance>. Acesso em: 14 jan. 2011

Monteiro, Karla. **Uma vida errante com narrativa de Best-seller**. 2010. Disponível em <http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/OGlobo16out2010.pdf>. Acesso em 08 abr. 2011

Almendary, Lívia. **Quando o mito vira história e a história vira literatura**.

2010. Disponível em <http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/06/Brasildefato1.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2011

QUIOSSA, Amanda Sangy; ALMEIDA Rita de Cássia Mesquita de. **As Meninas de Velázquez: A Representação da Representação**. 2010. Disponível em www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a24.pdf. Acesso em: 02 ago. 2011