

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**LORENA DE CARVALHO PENALVA**

**HIBRIDISMO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UM  
ESTUDO DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM**

**BELO HORIZONTE-MG**

**2015**

**LORENA DE CARVALHO PENALVA**

**HIBRIDISMO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UM  
ESTUDO DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli.

**BELO HORIZONTE**

**2015**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H364c.Yp-h

Penalva, Lorena de Carvalho.

Hibridismo cultural na Amazônia brasileira [manuscrito] : um estudo do romance Cinzas do norte, de Milton Hatoum / Lorena de Carvalho Penalva. – 2015.

115 f., enc.

Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. - .

1. Hatoum, Milton, 1952-. Cinzas do norte – Crítica e interpretação – Teses. 2. Identidade cultural – Amazônia – Teses. 3. [Amazônia na literatura](#) – Teses. 4. [Cultura na literatura](#) – Teses. I. Fantini, Marli. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342



Dissertação intitulada *Hibridismo cultural na Amazônia brasileira: um estudo do romance "Cinzas do Norte", de Milton Hatoum*, de autoria da Mestranda LORENA DE CARVALHO PENALVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

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

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Prof. Dra. Telma Borges da Silva - UNIMONTES

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 17 de abril de 2015.

*A viagem não começa quando se percorrem  
distâncias, mas quando se atravessam nossas  
fronteiras interiores.*  
*Mia Couto*

## AGRADECIMENTOS

Minha imensa gratidão vai:

Ao Grupo de Pesquisa e Estudos Literários, Linguísticos e Culturais Pan-Amazônicos (GPELLC-PAM), que me embrenhou nos estudos de cultura amazônica de forma humana e enriquecedora;

Ao CNPQ, pela bolsa de mestrado, que foi importante para minha permanência em Belo Horizonte;

Ao corpo docente da UNIFESSPA, pela boa formação acadêmica;

Ao meu pai, amante da Amazônia e da literatura hatouniana. Aquele que me incentivou a estudar na UFMG e que me fez mergulhar na literatura amazônica. Obrigada por sua alegria constante, que rende bons sambas no Areia Branca, em noites de lua cheia. E para o agradecimento ficar bonito, trago alguns versos de Mariene de Castro, a que anima todas as nossas festas e celebra os momentos bons da vida: “Lá no meu interior tem uma coisa que não tem nome. Quando eu dou nome a coisa, a coisa some. Menino que coisa é essa? Ele me respondeu: É fome. Quebradeira de coco é babaçu, eia. A dor é um coco ruim de quebrar”.

À minha mãe, mulher guerreira, que, apesar de não compreender bem o que eu “tanto estudo”, sabe que eu estou “encaminhada na vida”, como costuma dizer.

À Kauana e Moema, em nome de todos os irmãos; pela companhia, pelas palavras e por seguirem junto comigo o caminho das Letras;

Ao Jailson Júnior, meu amor e amigo, pela formatação deste trabalho; pelo carinho, pela paciência e pela compreensão na difícil fase de escrita;

À tia Flora, em nome dos outros familiares, que se preocupou e me deu muitos conselhos regados de carinho e amor;

À Naide e ao Jailson, representando os amigos do Espírito Santo. Quando Belo Horizonte estava “frio” era lá o meu abrigo;

À minha orientadora, professora Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli, pela competente orientação e pela força no processo seletivo do doutorado;

À Eliana Magalhães, pela acolhida em Belo Horizonte, pela galinha com quiabo e pela forma humana de ser;

À Sarah Vervloet, pela imensa contribuição em minha formação acadêmica, seja no empréstimo de livros, seja na correção madura e pontual de meus pequenos textos;

À Maria Zilda Ferreira Cury, representando os bons professores da FALE, por ter ofertado disciplinas de Literatura Brasileira Contemporânea que me auxiliaram na análise do romance de Milton Hatoum; pelas dicas de leitura; pela preocupação e pela atenção;

À minha prima Sabrina Penalva, pelo amor e pela contribuição na tradução do resumo da dissertação para a língua inglesa;

Às meninas do apartamento 201: Ionete (meu ombro amigo de todas as horas), Jaíne, Juliana, Diana, Eriane, Cris, por terem feito a escrita da dissertação ser mais leve e tranquila, já que eu tinha boas companhias;

Aos amigos da UFMG, o grupo mais híbrido da faculdade: Rodrigo, meu cearense arretado; Thalles, minha calma mineira; Josenel, meu baiano estiloso, Juliana Veloso, minha conselheira mineira; Ana Amélia, minha “zen” paulista; Rafael Lovisi, minha inspiração filosófica mineira e Márcio Gandra, minha loucura paraense. Queridos, por onde eu for levarei vocês!

Ao colega Marcus Paulo, pelas risadas e pela ajuda na revisão do meu texto;

À banca examinadora, professor Reinaldo Marques e professora Telma Borges, por terem gentilmente aceito o convite;

Aos meus leitores que irão mergulhar no universo amazônico junto comigo.

## RESUMO

Na presente dissertação, visamos a analisar os processos de construção da identidade cultural na Amazônia brasileira, a partir do romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. Para tanto, realizamos discussão prévia dos aspectos geográficos, culturais, econômicos e literários da região amazônica, assim como estudos sobre os conceitos de hibridismo, diferença cultural e rizoma, além de análise da ficção hatouniana. Dessa forma, partindo do pressuposto da existência de uma tradição de representação ficcional da Amazônia, iniciada com o relato dos primeiros viajantes, a obra de Milton Hatoum foi pensada a partir de pressupostos de mobilidade e heterogeneidade na trajetória das personagens, em especial a de Mundo, que serve como eixo condutor da narrativa. Dessa forma, foram analisadas na obra hatouniana as imagens de Amazônia pelo viés artístico de específicos personagens, além da contradição entre modernidade e modernização em Manaus, bem como os deslocamentos e as errâncias de Mundo que desestabilizam as noções de local/global e ainda a configuração dos narradores de Hatoum. A proposta tem como base teórica autores que dialogam com os Estudos Culturais e com a crítica pós-estruturalista contemporânea, como Bhabha, Hall, Canclini, Derrida, Deleuze e Guattari, entre outros, por acreditarmos que esses críticos desenvolvem pesquisas no sentido de desconstruir, ou melhor, desestabilizar valores e arquétipos ocidentais hegemônicos.

**Palavras-chave:** Amazônia. Milton Hatoum. Identificações. Diferença cultural. Rizoma.

## ABSTRACT

Throughout this thesis we aim to examine the processes of construction of cultural identity in the Brazilian Amazon, from the novel *Cinzas do Norte* (2005) by Milton Hatoum. Therefore we discussed the geographical, cultural, economic and literary aspects of the Amazon region, as well as studies on the concepts of hybridity, cultural difference and rhizome, and analysis of hatouniana fiction. As a result, assuming the existence of a fictional representation of the Amazon tradition, which began with the report of the first travelers, the work of Milton Hatoum was constructed from flexible assumptions and heterogeneity in the trajectory of the characters, especially the *Mundo* serving as a conductor of the narrative axis. Accordingly, we have analyzed the work of the Amazon Hatoum pictures by the artistic vision of specific characters, including contradiction between modernity and modernization in Manaus, and the displacement and errors in the world that destabilize the local / global ideas and the narrative configurations of Hatoum. This proposal is theoretically based on the author's cultural studies and contemporary post-structuralism criticism, as Bhabha Hall, Canclini, Derrida, Deleuze and Guattari; we believe that this critical research was developed in order to deconstruct, or rather destabilize hegemonic values and Western archetypes.

**KEYWORDS:** Amazon. Milton Hatoum. Identifications. Cultural difference. Rhizome

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>AMAZÔNIA: MAPAS, DISCURSOS E SABERES.....</b>	<b>15</b>
2.1	LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA, QUESTÕES ECONÔMICAS, CULTURAIS E LITERÁRIAS .....	15
2.2	AMAZÔNIA: UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA.....	21
2.3	O CICLO DA BORRACHA OU PERÍODO DO OURO ELÁSTICO .....	29
<b>3</b>	<b>Teorias críticas pós-estruturalistas.....</b>	<b>33</b>
3.1	OS CAMINHOS DA PESQUISA .....	33
3.2	IDENTIDADE RAIZ E IDENTIDADE-RIZOMA: TECENDO COM DELEUZE E GUATTARI.....	37
3.3	NO DIÁLOGO COM DERRIDA E BHABHA: DIFFÉRENCE E DIFERENÇA CULTURAL .....	45
3.4	REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E HIBRIDISMO CULTURAL.....	54
<b>4</b>	<b>Amazônia em Cinzas .....</b>	<b>62</b>
4.1	A FORTUNA CRÍTICA DE MILTON HATOUM: RECEPÇÃO E DESDOBRAMENTOS .....	62
4.2	IDENTIFICAÇÕES CULTURAIS NA (DA) AMAZÔNIA BRASILEIRA: O OLHAR DAS PERSONAGENS RAIMUNDO, ARANA E TRAJANO MATTOSO.....	67
4.3	MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO NA AMAZÔNIA BRASILEIRA.....	86
4.4	OS DESLOCAMENTOS DE MUNDO E A CONFIGURAÇÃO DE UMA IDENTIDADE HIFENIZADA .....	91
4.5	AS NARRAÇÕES HÍBRIDAS E RIZOMÁTICAS DE HATOUM: LAVO, RANULFO E MUNDO .....	102
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>112</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A escrita de uma dissertação é, constantemente, uma viagem, seja ela real ou imaginária, temporal e espacial. Esse movimento é sempre carregado de embaraços e transtornos que podem ser insignificantes ou imensos. É sempre uma viagem solitária, ainda que se tenham orientações, conversas. Mais ainda, é sempre uma viagem de descobertas: você, ao final ou durante o percurso, se redescobre, conhece o novo, reelabora as velhas ideias e conhece autores que te ajudarão a seguir a trilha sinuosa da linguagem. Fizemos uma longa viagem nas Amazônias e nos bosques da ficção hatouniana. E, em vários momentos de leitura, houve encontros, reconhecimentos: ao ler Hatoum e narrativas da Amazônia o espaço da infância veio à tona, o cheiro das frutas típicas, a linguagem, os costumes, os grandes rios. Houve, desse modo, encontros e aproximações.

O primeiro contato com Milton Hatoum foi na graduação, em uma disciplina ofertada pela Universidade Federal do Pará (UFPA), denominada “Poesia e prosa de expressão amazônica”. Posteriormente, o contato passou a ser mais frequente no Grupo de Pesquisas e Estudos Literários, Linguísticos e Culturais da Pan-Amazônia (GPELLC-PAM), que estuda com mais profundidade obras literárias e teóricas que disseminam visões de Amazônia. Esses estudos possibilitaram a realização do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) que tinha como objeto de estudo Milton Hatoum. Seguidamente, surgiu a ideia de aprofundar a pesquisa em um projeto de mestrado, o que resultou na elaboração dessa dissertação, intitulada “Hibridismo cultural na Amazônia Brasileira: um estudo do romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum”.

Nesta dissertação o objetivo é observar os processos de construção da identidade cultural amazônica, a partir do romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Para desenvolver a proposta tivemos que analisar criticamente o romance para refletir sobre os discursos e as representações simbólicas que produzem processos identitários na Amazônia; ademais, precisamos nos apropriar e estudar os conceitos de hibridismo, diferença cultural e rizoma; além de perceber a configuração dos discursos que contribuíram para uma visão negativa de Amazônia; e, para isso, tivemos que pensar e ver a região amazônica como uma construção discursiva.

No segundo capítulo denominado “Amazônia: mapas, discursos e saberes”, elaboramos uma sucinta apresentação de aspectos geográficos, econômicos, culturais e literários da região amazônica. Procuramos exibir a relevância de estudar essa região, pois, quase sempre, aparece distante e alheia, mesmo quando está próxima de nossa vida cotidiana. Por conta disso, reforçamos a ideia de que devemos produzir pesquisas que envolvam a cultura desse espaço, ao passo que reconhecemos a diversidade de grupos indígenas, de imigrantes; e consideramos que esse espaço não é somente um centro de importância ecológica, porém é também local de confluências de culturas e imaginários. Enfatizamos, ainda, o processo de colonização e, principalmente, o ciclo da borracha, fatos que alteraram profundamente as formas de vida na Amazônia. Para esse debate nos ancoramos em ideias discutidas por Márcio Souza, Violeta Loureiro e Ana Pizarro. Essa última propõe pensar a Amazônia enquanto uma formação discursiva, pois, conforme ela, são os discursos construídos em diferentes momentos históricos que têm nos permitido conhecer a região. Constatamos, com base nessas leituras teóricas, que grande parte de viajantes abordavam a Amazônia como um vazio demográfico e como um ambiente hostil e perigoso, já que os índios e os nativos, nessa perspectiva, eram considerados primitivos e rudes.

Esse comportamento etnocêntrico do colonizador, ao longo do tempo, ignorou e até mesmo silenciou muitas vozes produzidas na Amazônia, contribuindo para a formação de um conjunto limitado de enunciados, imagens e modelos culturais que se utilizam da estratégia da estereotipização. Segundo Albuquerque Júnior (2011), superar estereótipos imagéticos e discursivos envolve reverter relações de saber e de poder, pois esses dispositivos são responsáveis por enunciados clichês que inventam a região; tanto o discriminado como o discriminador são produtos de efeitos de verdade, de intensos processos de luta. Mergulhados na contribuição teórica de Walter D. Mignolo (2008), apontaremos para a necessidade de que é preciso “aprender a desaprender”, pois sem essa desobediência epistêmica continuaremos a reforçar valores eurocêntricos que, camuflados sob a ideia de desenvolvimento e modernidade, permanecem excludentes e exploradores.

No terceiro capítulo, intitulado “Teorias críticas pós-estruturalistas”, procuramos desorganizar modelos epistemológicos que estabeleceram uniformidade e homogeneidade aos discursos identitários e culturais da Amazônia com as teorias contemporâneas do hibridismo, diferença cultural (Homi K. Bhabha) e rizoma (Deleuze e Guattari). A pesquisa está vinculada ao aporte

teórico dos Estudos Culturais e pós-coloniais e das tendências filosóficas pós-estruturalistas; projetos que se distanciam de uma visão hegemônica de teoria. Ancoramo-nos em postulados teóricos de Bhabha, Derrida, Deleuze e Guattari, Said, Hall, Canclini, Glissant, por acreditarmos que esses autores desenvolvem estudos no sentido de desconstruir, ou melhor, desestabilizar valores e arquétipos ocidentais hegemônicos. Esses autores compreendem o processo de significação a partir dos deslocamentos dos centros e da verdade, mostrando-nos a impossibilidade de pensar em uma origem plena das coisas. Desse modo, se ajustam à nossa proposta que busca subverter valores eurocêntricos impregnados pelo discurso europeu, quase sempre desconhecedor da região. Então, esses conceitos nos ajudam, portanto, a interrogar e des-construir processos epistemológicos sedimentados historicamente a partir da exclusão e da homogeneização.

No quarto capítulo, designado “A Amazônia em Cinzas”, estudamos a ficção hatouniana, detalhadamente, observando as formas de representação identitária e cultural amazônica. Em um primeiro momento, verificamos em *Cinzas do Norte* o diálogo entre arte e a definição de Amazônia proposta pelo autor: o que parece é que Hatoum, tendo em vista as concepções artísticas das personagens Mundo e Arana, tenta incitar reflexões sobre a impossibilidade de definir a Amazônia. Posteriormente, em outro tópico, discutimos o lado perverso e desumano da modernização em Manaus, mostrando que os projetos modernizantes não tiveram o interesse de incluir as minorias na construção da nova cidade, gerando mais exclusão e sofrimento. Dedicamos, ainda, um tópico para falarmos da personagem protagonista, Mundo, evidenciando os deslocamentos físicos e o caráter interior das errâncias, demonstrando que as diásporas, as migrâncias enfatizam as relações conflituosas entre o Eu e o Outro. Diante disso, enfatizamos a desterritorialização como um processo de hibridismo e de diferença cultural que se constrói no conflito entre os referentes culturais locais e estrangeiros. Abordamos, também, a posição narrativa de Olavo, Raimundo e Ranulfo, com o intuito de externar como a narrativa de Hatoum interage com a ausência, com o incerto e não com o explícito. Em *Cinzas do Norte* temos uma crise de sentidos: a narrativa não se limita a transportar um único sentido lógico. Temos vozes, visões, posturas, no entanto, não temos fechamento de ideias; não há uma lógica de verdade.

Lemos a ficção hatouniana como uma forma de representação identitária amazônica, porém, um tipo de identidade perdida, obscura, seja ela histórica, cultural, geográfica, filosófica. Em

*Cinzas do Norte*, isso fica muito estabelecido, há uma repulsa pela ideia de identidade plena, representada, simbolicamente, pelos ideais e pelas ações das personagens. Há sempre a inviabilidade de uma identidade essencialmente amazônica. A essencialização do ser e do espaço é impraticável. Hatoum não defende uma ontologia que restrinja a identidade do sujeito amazônico ou que o limite a partir de definições dicotômicas, as quais não representam a complexidade de uma coletividade.

## 2 AMAZÔNIA: MAPAS, DISCURSOS E SABERES

### 2.1 LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA, QUESTÕES ECONÔMICAS, CULTURAIS E LITERÁRIAS

Adentramos no emaranhado da selva amazônica. Caminhada árdua e, ao mesmo tempo, prazerosa, sem dúvida. Terra do sem fim e do sem termo, o Eldorado, Paraíso Perdido, Inferno Verde, Terra sem história, cárcere de grades verdes são alguns termos utilizados para denominar e caracterizar a Amazônia. Essas expressões trazem consigo o imaginário que se tem e se tinha sobre essa região. Justamente o que se quer com este texto é apresentar como essas ideias e pré-conceitos concebidos ao longo do tempo, por meio de viajantes e cronistas europeus, ou até mesmo de turistas de todas as partes do mundo, foram constituindo os discursos sobre a Amazônia. Nossa tarefa aqui é fazer uma sucinta apresentação de aspectos geográficos, econômicos, culturais e literários de uma região do planeta ainda por conhecer. O destaque será dado à Amazônia brasileira, precisamente a região norte do Brasil.

A Amazônia aparece, na maioria das vezes, como um espaço distante e alheio, mesmo quando está próxima de nossa vida cotidiana. Desenvolver um estudo que aborde essa região, enfatizando os seus aspectos identitários e culturais na contemporaneidade, é relevante e necessário. Primeiro, porque é uma forma de conhecer a diversidade de grupos indígenas, de migrantes internos e imigrantes, que possuem formas de vida e trabalho, fracassos e expectativas que de certo modo se articulam. Segundo, porque é forma de re-conhecer que essa região não é apenas um “patrimônio ecológico estratégico”, mas também uma reserva de formas de vida e relação com o mundo, onde índios, caboclos, trabalhadores contam e cantam suas alegrias e frustrações. Em outros termos, para nós, essa região apresenta-se como um centro de importância ecológica, porém é também centro de elaboração constante de cultura e de imaginários. Estudá-la, nesse sentido, é como afirma Ana Pizarro (2004: 34, grifos nossos), “uma forma de apropriá-la para o continente que a **olhou sem vê-la**”.

Em seu texto “Imaginário y discurso: La Amazonia”, Ana Pizarro diz que, quando se considera a Amazônia, priorizam-se os seus aspectos geofísicos, geopolíticos e nunca se observam ou se valorizam suas populações e suas culturas. Pizarro afirma que foram três

fatores que contribuíram para uma possível mudança de visão sobre a Amazônia. O primeiro foi o surgimento de uma concepção de cultura ampla que tem possibilitado ampliar a gama de sujeitos culturais, pondo em evidência a região amazônica e sua diversidade social e cultural (2004: 36).

O segundo fator nasceu das contradições surgidas com a modernização. A exploração dos recursos naturais causou impactos ambientais e sociais, havendo assim a necessidade de se aproveitarem melhor os recursos naturais, no sentido de, dentre outros, melhorar a relação do homem com o meio amazônico. Pode-se dizer que nesse período surge então a compreensão e o desejo de um desenvolvimento de base cultural.

O terceiro fator está ligado à defesa da região com relação à ameaça de interferência externa, que tem sido constante em toda a sua história. Algumas pessoas se reúnem com interesses comuns numa determinada “comunidade imaginada” com o propósito de forjar uma posição harmônica da região em torno do seu desenvolvimento. Esses grupos estabelecem vínculos culturais tanto no aspecto simbólico quanto no material, o que tem orientado relações identitárias Pan-Amazônicas. Para Pizarro (2005), esse processo não está isento de conflitos, pois envolve visões e interesses divergentes sobre a Amazônia.

Visando à melhor localização geográfica da região amazônica, apresentamos a seguir algumas ideias desenvolvidas por Márcio Souza, na obra *Breve História da Amazônia*. Segundo ele, a localização geográfica dessa região pode ser apresentada da seguinte forma:

A oeste do oceano atlântico, a leste dos Andes, ao Sul do escudo guianense e ao norte do planalto central brasileiro, está a maior floresta tropical do mundo, conhecida pelo nome de Hiléia Amazônica. Como um útero prolífico, esta região guarda mais biomassa que qualquer outro habitat da terra (2001: 15).

Conforme esse autor, “o nome foi dado inicialmente ao poderoso rio que corta a planície, o maior e mais caudaloso do planeta, senhor de uma fantástica bacia hidrográfica que, de certa forma, dita o destino de todo o subcontinente” (Idem: 15).

A Amazônia brasileira está dividida em Amazônia ocidental e oriental. A primeira é formada pelos estados do Amazonas, Acre, Roraima e Rondônia; e a segunda, pelos estados do Pará, Amapá, Maranhão, Tocantins e Mato Grosso. 73% da Amazônia Sul-americana fica no Brasil, sendo que a Amazônia Brasileira corresponde a mais da metade do território nacional e

é formada pelos estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima, Acre, Rondônia e Tocantins, este último desmembrado do estado de Goiás.

Por decisão governamental e para fins de investimentos e valorização econômica, foi criada a Amazônia Legal (terminologia conferida à parte territorial legalizada como território nacional brasileiro, que compreende 60% deste território), formada pelos sete estados da região amazônica e também o norte do Mato Grosso e o noroeste do Maranhão.

Além da Amazônia Brasileira e da Amazônia Legal, temos uma outra denominação: a Pan-Amazônia, ou Amazônia Internacional, constituída pelo Brasil, com as nove unidades da Amazônia Legal, mais Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname, Venezuela e a Guiana Francesa (possessão pertencente à República Francesa). Desses países, o único que não possui fronteira com o Brasil é o Equador. Além de possuir a maior área de reservas naturais do planeta e possuir um dos territórios mais vastos do continente, a Pan-Amazônia, com riquezas em parte ainda desconhecidas, é detentora da maior bacia hidrográfica do mundo, formada pelo rio Amazonas e seus afluentes. É um grande reservatório da biodiversidade do planeta. Abriga imensas quantidades de minérios, terras agricultáveis, drogas e aproximadamente 1.300 plantas com princípio ativo para produção de narcóticos, antibióticos, anestésicos e entre outros tantos recursos.

De acordo com Ana Pizarro (2012: 19-20), apesar de a Amazônia ter sido umas das primeiras regiões da América Latina a passar pelo processo de modernização, ainda é pouco considerada sua relevância para o desenvolvimento do Brasil. Atualmente, ela desponta como um centro de pesquisas científicas e tecnológicas, com relação à indústria farmacêutica, à diversidade, aos recursos hídricos, dentre outros. Por guardar a maior biodiversidade do planeta, ainda se apresenta como uma área fundamental para estudos futuros, pois abriga recursos minerais essenciais para o desenvolvimento energético e representa a possibilidade de sobrevivência no futuro por seus recursos hídricos.

Contudo, uma constatação inegável é a de que a região amazônica sempre foi economicamente útil e rentável ao país. Os exemplos são os mais variados. De acordo com Violeta Loureiro (2002: 107), sempre houve, na Amazônia, uma boa quantidade de índios que serviram como mão-de-obra escrava, no período das drogas do sertão, enriquecendo a Metrópole. Essa região foi também a maior produtora e exportadora de borracha, tornando-se,

nessa forma de economia, a região mais rentável do mundo. Recentemente, a extração de ouro da Serra Pelada serviu para pagar parte da dívida nacional. Fase que serviu apenas para espalhar, ainda segundo essa autora, milhares de fotografias pelo mundo do trabalho sub-humano no garimpo. É ainda fonte de produção de energia elétrica, que é exportada para outros estados brasileiros e para os grandes projetos por preço subsidiados, enquanto que, para os moradores locais, o preço da mesma energia possui valores mais altos. Essa região serve ainda como fronteira econômica, nessas últimas décadas, para milhares de famílias que procuram melhores condições de vida (o que, infelizmente, poucos conseguem). O que encontram, geralmente: “horrores do deserto, da febre braba, (da solidão desumanamente verde mata)” (BRAZ, 2003: 152). Vale trazeremos para cá esses versos do poema “A Terra Mesopotâmica do Sol ou guia nostálgico para o nada”, de Ademir Braz (poeta paraense) sobre a esperançosa procura de trabalho na selva amazônica:

Gente chega de todos os cantos, mormente homens, com a esperança de um bom dinheiro na safra. Os barracões ficam cheios deles: paraibanos, maranhenses, goianos, mineiros, cearenses, pernambucanos, todos sem naturalidade embarcam nos veículos ou nos motores de popa e sobem, geralmente o Itacaiúnas, para os distritos da escravatura esperançosa. Vão alegres, eles. Falam de suas mulheres que ficaram, falam de bebedeiras que fizeram. **Para eles, a vida é como a vida de um pássaro: estranha e simples. Como pássaros vão em bandos. E, às vezes, na mata, eles morrem como pássaros** (BRAZ, 2003:152, grifos nossos).

Queremos enfatizar com esses exemplos a contraditória geração de riquezas da região, no sentido de que a Amazônia tem gerado riqueza, porém ela não se fixa nela. Os recursos, como afirma Violeta Loureiro, são sempre para fora (Metrópole e Federação), e essa região, por conta disso, tem sido, constantemente, espaço para exploração, abuso sexual, extração de riquezas, em favor de outras regiões.

A Amazônia, com toda sua riqueza, não vai permanecer intacta, isso todos sabemos. Porém, a pergunta realizada por Bertha K. Becker (1990: 91), geógrafa, em seu livro *Amazônia*, consegue sintetizar a preocupação que se tem sobre essa região: Será possível uma exploração harmoniosa da floresta que, inclusive, respeite as populações locais? Essa questão é crucial frente aos avanços tecnológicos. A autora não coloca esse posicionamento como utopia; ela afirma ser possível desenvolver métodos de uso racional da floresta e de outros recursos naturais. Entretanto, o que acontece é exatamente o contrário, já que temos inúmeros projetos na Amazônia que, além de não preservarem o meio ambiente, não respeitam as populações locais. Temos exemplo das usinas hidrelétricas, que vêm provocando a eliminação substancial

da floresta por submersão. A justificativa oficial para a existência e a forma como se procede com tais hidrelétricas é sua importância para a produção da energia necessária ao abastecimento de grande parte do país. No entanto, a verdade é que além dessa finalidade, vemos uma energia para a produção de alumínio e para estimular a industrialização da região. Podemos citar tantos outros projetos, como os de mineração nas terras indígenas, de grupos como Petrobrás, Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e Companhia de Pesquisas em Recursos Minerais (CPRM). Os projetos de grandes empresas e de fazendeiros para criação de gado, que substituem a mata pelo pasto, é um dos grandes motivos do desmatamento da região. Esses planos, projetos e programas, desde o fim dos anos 1960, aos dias atuais, em sua maioria, pressupõem, conforme Violeta Loureiro, uma inesgotabilidade e uma alta resistência da natureza amazônica. As instâncias governamentais, em geral, não deram importância ao fato de que os ecossistemas amazônicos são frágeis e que sobrevivem à custa de um equilíbrio de três elementos-chave: chuva-mata-solo.

Em razão desses projetos, a região amazônica é também local de grandes movimentos e lutas sociais, como a dos seringueiros, dos garimpeiros (a história recente da Serra Pelada), a revolta de índios e caboclos pela posse de suas terras. Além disso, chama a atenção, não somente da região, mas também do país em geral, o Movimento dos Sem Terra, das quebradeiras de coco, dentre vários outros. A insatisfação desses grupos minoritários se dá por razões compreensíveis. Só para termos ideia do que estamos falando: de 1500 a 1970, ou seja, em 470 anos, somente 2% da floresta amazônica haviam sido destruídos e, de 1970 a 2000, segundo o INPE, 14% foram devastados. É uma violência extremada contra o maior patrimônio natural do planeta Terra, e contra, é claro, seus habitantes naturais – índios, caboclos, ribeirinhos. É, no mínimo, entristecedor, ainda que fundamental ter conhecimento desses índices de destruição.

Existem vários preconceitos relativos à cultura do homem amazônico, e pelo menos dois deles estão claramente expostos nos planos de políticas públicas federais. Primeiramente, a de que índios e caboclos vivem em terras vastas, porém não produtivas – incompatível com a lógica econômica das sociedades modernas. Em segundo lugar, os povos amazônicos, que vivem às margens, aculturados, sob ameaças e violências, têm sido considerados inferiores, primitivos e tribais, não possuindo, portanto, nada a oferecer para o desenvolvimento da sociedade. Em decorrência da estigmatização sofrida, esses povos não têm sido respeitados nem colocados

em prioridade nas propostas de políticas públicas da região. É o que muito poeticamente nos conta Amarílis Tupiassú:

Hoje o quase índio ou quase nada, o errante dos lugarejos encravados no íntimo da mata, em margens sem registro em nenhuma carta, nas beiras de rios, igarapés; ontem destribalizado com violência, deculturado, hoje o desgarrado, a pairar num tempo sem calendas, a gente dos entrançados de verdes e águas, caudais do superlativíssimo rio Amazonas. É esta Amazônia da escassez que convive com o el dorado real, de fauna, flora, riqueza, cujas contas do inventário jamais se fecharam (TUPIASSÚ, 2005: 299).

Essa Amazônia tomada pelas desigualdades sociais, pelos projetos falidos, pelas memórias traumáticas é fruto substancial de inspiração à literatura produzida, já há muito, na região. Vários autores se voltam para os seres e as coisas da região, buscando inspiração na grandiosidade e na diversidade da população, da fauna e da flora amazônica. A exuberância toma conta das páginas em branco. Temos várias Amazônias, com suas facetas que se conflitam e se harmonizam. Podemos nos agradecer com muitos escritores, a exemplo de Inglês de Souza, Milton Hatoum, Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir, Haroldo Maranhão.

Milton Hatoum, escritor amazonense, autor do romance que elegemos para este trabalho, trata, de forma singular, a Amazônia. Entrelaça múltiplas e diferentes vozes para propor tentativas de compreender, sobretudo, a vida, com suas inumeráveis facetas. Ora doces, ora, e no mais das vezes, amargas. Em sua narrativa, observa-se que não há uma conclusão, um fechamento, uma definição. Quase sempre prevalecem as sobras, as fraturas, as discontinuidades. Tudo isso para nos mostrar as errâncias, as quedas, a inocência, a ganância, a agonia presente no multifacetado universo amazônico, bem como, indo além do regional, em nós, seres humanos.

Por isso, é relevante estudarmos e conhecermos a obra hatouniana, que desloca o olhar já tradicional e exótico da floresta, do índio, do rio (ou qualquer outro elemento básico na produção do exotismo) para a cidade, onde os processos de modernização assumem posição importante. Ele propõe um deslocamento do olhar para a cidade e nela focaliza conflitos, contrastes, desigualdades, solidões, ambições, transformações em pleno processo de desenvolvimento e modernização, o que constitui uma novidade nas formas tradicionais de construir o imaginário amazônico. *Cinzas do Norte*, por exemplo, obra a partir da qual estamos propondo a presente reflexão, tem como protagonista o artista Mundo, que apresenta um projeto artístico em que não há separação entre arte, ética e comprometimento social. Seus

quadros representam o espaço amazônico com seus conflitos sociais, econômicos e, principalmente, políticos, tendo em vista que o romance se desenvolve na Manaus conturbada e reprimida pela ditadura militar e pela criação da Zona Franca de Manaus; ou seja, um contexto propício para a encenação da arbitrariedade do Estado e da ambição desmedida dos capitalistas.

Clarear esse panorama, desdobrar uma cartografia de opressão, descortinar as terras de miséria, dor e mais dor, remontar seus elos perdidos, suas ruínas e seus fragmentos revela, sobretudo, as contradições do meio amazônico. Essa é uma reflexão teórica ou, muito mais, de vida. Muita prosa e pouca poesia a contar.

## 2.2 AMAZÔNIA: UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA

Pensar na Amazônia é ter em vista não uma unidade homogênea, mas uma unidade heterogênea e, portanto, diversificada. É o que nos acrescenta Ana Pizarro e é a hipótese que pretendemos defender neste trabalho. Toda essa região de dimensões continentais é marcada pela heterogeneidade de formas, culturas e espaços, ainda que em todas as regiões que compõem a Amazônia existam elementos culturais, geográficos e históricos semelhantes, alguns até comuns. Segundo Ana Pizarro, um dos desafios colocados hoje é pensar essa região em termos de unidade - uma unidade constituída a partir do diferente e do diverso -, sobretudo do ponto de vista literário e cultural (2012: 12).

Em seu texto “Imaginário y discurso: La Amazonia”, essa pesquisadora afirma que a constituição dos elementos da unidade amazônica se dá muito menos no plano geo-político do que no plano simbólico, uma vez que se torna difícil encontrar elementos que apontem para uma articulação amazônica. Nesse sentido, Pizarro postula que a conformação da Amazônia se apresenta como uma “complexa unidade que não é apenas de tipo geofísico ou ecológico, como em geral foi vista, mas também cultural” (2005: 133 - tradução nossa).

Pizarro afirma que a Amazônia é uma área cultural formada por oito países que compartilham referentes comuns, tendo como centro o rio e a selva. Toda essa área sustenta uma relação comum e intensa com a natureza e o meio ambiente, participando de uma comunidade

imaginária que denomina de diversos modos os mesmos fenômenos. Como fundamento, ela cita o exemplo do curupira: em um extremo do rio se chama *curupira*, no outro, aos pés da cordilheira andina, se chama *chullachaqui*. Nas duas figurações aparece como o ser temido por defender a selva dos invasores, seja por seus gestos ou pelos pés defeituosos, via de regra, voltados para trás. Todos dois, ainda de acordo com Pizarro, fazem menção à resistência milenar da natureza à ação destruidora do homem.

Nessa região, o curso de vida individual e social está regulado pelos tempos das águas, ou seja, o ciclo das águas é que determina, por exemplo, os períodos da caça, da colheita, da pesca e da horticultura. A subida e a descida dos rios determinam e regulam hábitos alimentares, a organização do trabalho e o deslocamento familiar. “A selva e o rio formam um todo. Às vezes, a vida de quem navega por um período longo se confunde com a própria vida do rio” (PIZARRO, 2012: 181). Como se vê, a sociabilidade e a cultura se interagem em estreita relação com a natureza.

Nossa atenção tem-se voltado, especialmente, para observar o modo como foram construídos e ainda se constroem, no discurso, os imaginários sobre a região amazônica. Estamos utilizando o termo discurso no sentido empregado por Stuart Hall, teórico jamaicano. Todo discurso, para ele, tem uma dimensão ideológica que está relacionada às condições de produção. Pode tanto transformar quanto produzir relações de dominação. Em outras palavras, o discurso não é inocente; ele é produzido por sujeitos em situações específicas e parte de um lugar específico de enunciação. Os discursos não estão prontos e acabados, eles estão sempre se re-fazendo.

Essa concepção discursiva apresenta certa importância para estudarmos a Amazônia, porque o traço mais geral dessa região é o de ter sido construída pelo pensamento ocidental europeu. Conforme Pizarro (2012: 13), a região tem sido pensada, a nível internacional, por intermédio de relatos e descrições ocidentais. Europeus descrevem o “lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência”. Como já afirmamos no início deste capítulo, essa ideia é apresentada em crônicas, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionários, entre outros. Somente no século XIX foram recuperadas vozes distintas a esses discursos que geraram pluralidade ao discurso amazônico.

Esta alteridade foi sempre funcional aos interesses europeus coloniais, à sua necessidade de poder político, civil ou eclesiástico, de riqueza, de autoafirmação, de

luta pelos mercados. A Amazônia é, tal como hoje a percebemos desde seu descobrimento pelos olhos do homem ocidental, a história dos discursos que a construíram, em diferentes momentos históricos e dos quais recebemos uma informação parcial, que permite fundamentalmente identificar o discursos dos europeus sobre ela (PIZARRO, 2012:31).

Assim sendo, a Amazônia, tal como é hoje conhecida, não deixa de ser uma construção discursiva<sup>1</sup>. São os discursos externos, construídos em diferentes momentos históricos, que nos têm permitido conhecer a região. Desde o século XV, relatos e mais relatos foram escritos por cronistas e por contemplativos missionários, homens de escrita formal, todos ansiosos em eternizar os rastros da dominação, o pasmo, o deslumbramento e o horror ante a diferença encarnada por essa “outra” gente. Nas palavras de Pizarro, esse discurso europeu constituiu-se como

[u]m corpus que surgia a partir da interação do novo ocupante - espanhol, português, holandês, inglês, francês -, com o meio. Não era um discurso inocente, vinha carregado de um ponto de vista, de uma história e das necessidades desta. Carregado de fantasias. Seus efeitos sobre o meio foram, no entanto, determinantes para o que seria o futuro deste espaço geográfico e suas sociedades (PIZARRO, 2005:134 – tradução nossa).

A constituição do imaginário amazônico se deu, como se vê, do ponto de vista do colonizador europeu. O espaço físico e cultural amazônico, para Pizarro (2012: 33), possuía elementos simbólicos que instigavam o invasor a relacionar, com o que equivalia a suas expectativas, suas carências, bem como suas necessidades físicas e espirituais. Resulta disso, a elaboração de textos com articulações em comum, que representam as formas do imaginário das sociedades europeias em determinadas situações de existência. Todos os documentos e arquivos da colonização foram, portanto, produzidos sob a visão hegemônica, que ignorou e silenciou os discursos dos povos amazônicos.

Pizarro faz algumas considerações sobre a ocupação amazônica, que se deu entre os séculos XV, final do século XVIII e início do XIX. No final do século XV e início do século XVI, os colonizadores europeus tiveram o primeiro contato com o imenso território amazônico. A ocupação, nesse período, se deu de maneira bastante leviana, ou seja, foram apenas atingidas as margens dos rios, igarapés e seus afluentes, pois a selva era considerada uma grande muralha. Assim, a Amazônia foi ocupada, sobretudo, pela imaginação, pois a selva sempre foi um obstáculo, que impediu uma penetração maior e um conhecimento mais vasto do

---

<sup>1</sup> O conceito de formação discursiva é de Michel Foucault e apropriado por Ana Pizarro no contexto amazônico. Para ele, os discursos são uma dispersão, ou seja, são formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade a priori.

ambiente. Isso fez com que a imaginação rolasse solta, atribuindo uma dimensão mítica que produziu inúmeras histórias sobre a região.

A partir do século XVIII, os discursos sobre a Amazônia sofrem profundas alterações. A realidade passa a ser vista de forma mais racional, por conta da influência do pensamento iluminista. As concepções fantasiosas e míticas sobre a região passam a ser substituídas por experimentos e métodos científicos. Mas é preciso ressaltar que mesmo com essa mudança de visão, os escritos dos viajantes, as crônicas e cartas não perderam por completo o caráter mítico e fantasioso.

A segunda metade do século XIX é marcada pelo período da exploração da borracha. Esse momento foi fundamental para o desenvolvimento socioeconômico da região amazônica. Conforme Souza, nesse período a Amazônia experimentou um vigor inesperado que a retirou do silencioso passado colonial, com suas vilas de poucas casas, para um ritmo de desenvolvimento acelerado. Um dos principais fatores dessa transformação foi a mudança de perfil populacional provocada pelas inúmeras levas de imigrantes que chegaram atraídos pelas riquezas do látex e pela necessidade de mão-de-obra. A economia do látex quebrou o isolamento e integrou a região ao mercado internacional. Em 1870, quando a borracha começou a ser valorizada, a Amazônia “era quase um deserto demográfico, com suas populações tradicionais dizimadas por séculos de escravização, práticas predatórias e pela política repressiva” (SOUZA, 2001:184). Nesse período, a região amazônica recebeu uma grande leva de imigrantes nordestinos, judeus, marroquinos, dentre outros. Era uma imigração bem preparada, com homens e mulheres que deixavam suas cidades e aldeias para reconstruir sua existência na Amazônia, formando novos costumes e novos valores culturais.

Retomemos a discussão da ocupação amazônica. Entre os primeiros viajantes que chegam às terras amazônicas, com suas numerosas expedições, entre 1530 e 1668, temos: Vicente Yáñez Pinzón, Pedro de Anzures, Gonzalo Pizarro e Francisco de Orellana, sendo este último considerado o principal descobridor.

Para Pizarro, o que move esses viajantes às Índias é o desejo de encontrar o paraíso. O discurso do viajante europeu provém, por uma parte, da Idade Média e do obscurantismo inquisitorial e, por outra, de conteúdos míticos do Renascimento que eram advindos da Antiguidade greco-latina.

Nos tempos antigos, os viajantes tinham como modelos heróis cujas façanhas apareciam nas mitologias. Por sua origem quase divina, semi-humana, os heróis tinham a missão de unir o conhecido ao desconhecido, de comunicar o espaço dos homens, o império do divino e o mundo subterrâneo dos mortos (BROSSE, *apud* PIZARRO, 2012: 63).

Destacaremos, agora, três viagens realizadas por europeus à Amazônia, que nos ajudam a construir o perfil cultural da região. A primeira é a expedição de Francisco de Orellana. Essa viagem serviu, como alerta Pizarro (2012: 40), para abrir os olhos do Ocidente para a grandiosa riqueza amazônica. É a partir dessa viagem que a Europa receberá informações sobre o rio a partir de seu interior. Precisamos marcar: essa viagem dá início à implantação da mitologia grega na região.

A segunda é a viagem de Pedro de Urzúa, a qual, posteriormente, acaba se transformando na viagem de Lope de Aguirre. A importância dessa viagem está relacionada à carta e a outras comunicações enviadas a Felipe II, rei da Espanha, discutindo seu poder e declarando sua independência frente aos domínios monárquicos. Este documento foi considerado a primeira manifestação de independentista na América e surgiu durante o próprio poder colonial. Da terceira viagem, decorre a crônica de viagem de Pedro Teixeira, importante com relação a questões de poder territorial sobre a região. Essa expedição foi realizada pela coroa portuguesa para conhecimento e posterior domínio da região.

Esses discursos instauram, segundo Pizarro (2012: 41), três figuras básicas do imaginário: as Amazonas, o Eldorado e o Maligno. Esses mitos trazem em si a construção da Amazônia como “um espaço ocidental internacionalizado”. As Amazonas são mulheres solitárias que mantêm relações com homens uma vez por ano. Se for menina, a criança fruto das relações fica com as Amazonas, se for menino, é morta ou enviada ao pai. Estão relacionadas à existência de riqueza, ouro, acéfalos, cujo imaginário é tão presente na Idade Média europeia. A figura renascentista ronda insistentemente as crônicas e os relatos de viagem da época. Temos também nesse mito a descrição paradisíaca. É o que nos conta Neide Gondim, em *A Invenção da Amazônia*:

A fauna e a flora extraordinárias, os lugares sagrados das histórias bíblicas também foram constitutivos na construção do imaginário. A água miraculosa que impedia o envelhecimento e a fartura de ouro e pedras preciosas acalentaram o sonho de gerações de ter riqueza sem desgaste físico e viver eternamente. As monstruosidades corporais – homens ou animais e ainda as mulheres solitárias, as Amazonas e a raça de gigantes – eram temas recorrentes nesse arcabouço imagístico, que não se encerra com o descobrimento da América (GONDIM, 1994:34).

O mito do Eldorado também expressa o imaginário ocidental. Eldorado, a cidade de Manoa, é um lugar mítico, um espaço da utopia e da procura, um dos mais difundidos espaços imaginários da época na América, atravessando séculos até os nossos dias. Esse mito é conformado por moldes europeus: ideais de enriquecimento fácil e fama, valores europeus do período. “O ambiente de mistério e fantasia que impregna este imaginário, o sentido da riqueza, sinônimo de felicidade, da qual está embebido o mito de Eldorado, é a projeção, segundo Sérgio Buarque de Holanda, da ideia paradisíaca” (PIZARRO, 2012: 83).

O mito do Maligno ou Demônio, do Inimigo, também é importante nessa época, pois o mundo americano na visão Ocidental, como ressalta Pizarro, é o mundo das turbulências, de misturas e violências. Havia demônios de todos os tipos: aéreos, terrestres, subterrâneos, e vários outros. Viviam em frascos e entravam nos corpos de roedores, controlavam tempestades. Eram multiformes. O inferno estava na América, o demônio se instalara nesse outro lado da Terra, essa era a concepção do conquistador. A infernalidade, contam as histórias, chegou a interferir no próprio nome do país Brasil, que relembra chamas infernais, vermelhas. O nome Santa Cruz, escolhido pela Santa Igreja, foi esquecido e a designação apadrinhada pelo Satanás acabou vencendo: Brasil. Esse outro lado do mundo era caracterizado como caótico, desordenado, misturado, incerto.

Assim se foram criando as primeiras imagens de Amazônia: Inferno e Paraíso, povoada por criaturas estranhas, lugar demoníaco, inclinado à insensatez, pronto para receber os servos da Igreja católica e a transformação proposta por esta. A citação abaixo de Tupiassú revela a imagem amazônica como sendo um “bojo de farturas e esquisitices”:

A imagem de “outro planeta” perdura e arregimenta sentidos de estranheza, contrariedade, alguns antigos, desbotados e ainda em voga, desde as incursões do europeu colonizador. **Amazônia, terra do sem fim e do sem termo. Bojo de fartura e esquisitices.** Representação do inóspito e do hostil, concluem os que a espreitam de fora, os que não se sentem parte de... (TUPIASSÚ, 1987: 299-300, grifos nossos).

Essas concepções foram arregimentadas, principalmente porque a forma de pensamento daquela região não correspondia à lógica binária do pensamento ocidental, cujo discurso estereotipado começou a fazer parte de uma literatura geográfica com caráter fantástico. Essas ideias foram alastradas por todos os âmbitos: sociais, culturais, econômicos, sexuais, entre outros.

As viagens europeias estavam na tensão entre o conhecido e o desconhecido. A natureza colocava provas de resistência ao homem, a todo instante. Eles precisavam encarar a braveza do mar, as serpentes marinhas, as lacraias, os ruídos, os trovões, todos esses obstáculos que davam mais prazer à descoberta, à novidade. Ao voltar dessas viagens, os viajantes não eram os mesmos, a viagem fazia parte de uma travessia de si mesmo. “Seus olhos haviam visto outras constelações, os pés traziam o pó de outras terras, “está impregnado do desconhecido e no mito se converteu num herói”” (BROSSE, *apud* PIZARRO, 2012:66). O desconhecido gera medo e prazer ao mesmo tempo. Este trajeto abria espaço para a fantasia do desconhecido.

Ana Pizarro procura, em seu livro *Amazônia: as vozes do rio*, discutir as reações do viajante europeu diante da selva amazônica. O viajante chega à Amazônia com todo um imaginário pré-concebido que acaba por influenciar o modo de ver o espaço, a cultura e os modos de vida do “Outro”. O imaginário europeu é intencionado, é moldado pelo espectro da visualidade medieval e carregado de desejos e intenções. Isso também é enfatizado por Neide Gondim, como vemos a seguir:

São temas que não têm idade porque se entrelaçam com os sonhos, os desejos, os medos, as expectativas, os anseios, as possibilidades do homem; e o Oriente, principalmente a Índia, apresentava-se como fonte inexaurível, consequência de sua diversidade cultural e geográfica (GONDIM, 1994:32).

O viajante relata não as possibilidades que lhe oferecem a natureza e a cultura, mas o que ele capta sob sua própria perspectiva, bem como a de sua cultura. O relato é algo muito subjetivo, havendo, desse modo, dificuldade para se separarem as barreiras do real e do ficcional. “Seu discurso é o da experiência direta, do testemunho, porém a realidade que enxerga e que acredita enxergar, está certo de que alguém próximo a ele enxerga, está enquadrada nos ecos da bagagem transportada por sua cultura” (PIZARRO, 2012:68).

A partir do século XVIII, os discursos começam a adquirir caráter de racionalidade. Essa visão é colocada para se tentar distanciamento em relação à perspectiva dos primeiros viajantes. Trata-se de homens que pretendem ampliar o conhecimento de regiões pouco conhecidas nesse período. Para conhecê-la é preciso de descrições, classificações e observação.

O discurso racionalista, que organiza o pensamento moderno dos viajantes cientistas na Amazônia, está dominado por esta concepção naturalista, que também dava passo

às ideias de De Paw e Buffon. É o mito clássico do eurocentrismo, da sua superioridade, seguida do desconhecimento do Outro. Como afirma Edward Said: “As raças submetidas simplesmente não tinham o que era necessário para saber o que era bom para elas” (PIZARRO, 2012:101).

Essa fala de Edward Said ocupa posição central em nosso trabalho. É justamente essa noção que os discursos hegemônicos procuram enfatizar: ou seja, a de que os povos amazônicos precisam da interferência dos povos tidos como civilizados, por serem considerados como não dotados de racionalidade, sendo, portanto, incapazes. É o que, com outro tom e outras palavras, nos acrescenta Amarílis Tupiassú:

Para o colonizador de outrora – e de hoje – apesar do intrincado, nenhuma dificuldade à posse. Ocupá-la, reinventá-la às custas de desfiguração e do apagamento de sua anterioridade milenar não foi o fato contingente e acidental. Organizaram-se esquemas, estratégias, ao cumprimento de um projeto cultural, político e econômico acionado e supervisionado com mãos de ferro pelo Portugal expansionista (TUPIASSÚ, 2005:301).

Gostaríamos de finalizar condensando, aqui, as imagens que observamos nos discursos sobre a Amazônia: primeiro, a imagem fantasiosa, demoníaca, do lugar que, embora precise ser explorado, seus habitantes não são capazes de fazê-lo. Neste caso, temos no primeiro momento – assombro e sensibilização frente à grandeza e à riqueza natural. Segundo, temos o discurso do viajante cientista – que junta o positivismo com a perspectiva experimental, visão que instaura o conhecimento, a razão, a cientificidade europeia sobre o espaço amazônico. “Projeta na região o olhar dicotômico da modernidade: por um lado, percebe a grandeza, e, por outro, observa, classifica, anota, difunde, informa às academias de ciências da metrópole” (PIZARRO, 2012:101). Todos os viajantes insistem no seguinte mito: “Amazônia um vazio demográfico, uma natureza hostil para os homens civilizados, habitada por nativos extremamente primitivos, sem vida política ou cultural. E da Amazônia como terra sem história” (SOUZA, 1994:76).

### 2.3 O CICLO DA BORRACHA OU PERÍODO DO OURO ELÁSTICO

O século XIX e o começo do XX ficaram marcados pela extração da borracha, do caucho ou do látex na Amazônia – materiais utilizados na produção de tecidos, sapatos, chicletes, correias industriais e outros objetos utilizados nos grandes centros urbanos. O caucho, que despertou o interesse dos primeiros viajantes, aparece desde a viagem de Colombo, que buscou informações sobre este material bem como sobre trabalho de exploração e produção desse material pelos nativos.

O processo de obtenção da resina é complicado, tendo especialmente em vista o local (a mata fechada, onde os perigos são constantes) em que esta matéria prima é encontrada. As árvores que produzem resina são encontradas tanto na parte alta (na Amazônia andina) quanto na parte plana. As plantas mais comuns são a *Hevea brasiliensis* e a *Castilloa ulei*. A primeira produz o látex e, a segunda, o caucho.

Temos na extração do produto dois tipos de trabalhadores: o caucheiro e o seringueiro. O primeiro corta a árvore para extrair a resina, e é considerado um depredador, pois ele não se fixa no local e deixa para trás apenas destruição, ao passo que o segundo é o trabalhador sedentário, e está vinculado aos lugares específicos de exploração, de onde dificilmente sairá. Extrai o látex apenas duas vezes por ano e, no restante do tempo, caça e pesca para sua subsistência.

Os donos do seringal conseguiram rapidamente estabilidade financeira. De acordo com Ana Pizarro (2012:115), os seringueiros deviam produzir certa quantidade de “bolachas” por dia – 50% do lucro da produção eram para o seringueiro e 50% para o aviador (dono do seringal) – além de ter que arcar com os custos do transporte, que o levou ao lugar. Além disso, o seringueiro deveria comprar o necessário para sua sobrevivência ao próprio aviador, que vendia as mercadorias por preços abusivos. Esse era o grande ganho do dono do seringal, e, ao mesmo tempo, significava a dívida perpétua do seringueiro. Instala-se aí uma espécie de cadeia de exploração: tudo começa com as casas aviadoras, que negociavam diretamente dos compradores estrangeiros que, por sua vez, financiavam toda a produção. Essas casas aviadoras negociavam com seringalistas, ou seja, os donos dos seringais, que administravam os seringais, com os armazéns que aviavam os seringueiros. Em síntese: havia as agências ou

casas aviadoras, depois vinham os seringalistas e, no final da cadeia, estavam os seringueiros, que faziam todo o trabalho de extração, enfrentando doenças, febres, ataques de animais, maus tratos, fome. No final desse processo, nenhum lucro lhes restava.

A borracha passou a ser elemento indispensável na modernização das comunicações em nível internacional, e o automóvel desponta como elemento central da cena contemporânea. Com isso, o aviador chegou a condições extremas de exploração dos aviados; e a única alternativa foi a de trazer mão de obra de outros lugares, além de indígenas e caboclos locais. No caso do Brasil, traziam mão de obra principalmente do Nordeste, região que estava passando por uma forte crise econômica, em razão de uma forte seca. A mudança de uma para outra região foi frustrante para os nordestinos, que viajaram para a Amazônia na vã expectativa de voltar com dinheiro para casa para alimentar a família. “A realidade encontrada estava longe daquela com a qual tinham sonhado, pois viviam uma situação de semiescavidão, em que a possibilidade de regressar não figurava no horizonte” (PIZARRO, 2012:116).

A selva é um mundo que segura e aprisiona, nos diz Pizarro a respeito dos caucheiros que, seduzidos pela ideia de uma vida melhor, foram asfixiados pelo drama do aviamento. A exploração é constante e, em geral, os indígenas ou os nordestinos trabalham em regime semiescravo para pagar suas intermináveis dívidas às casas aviadoras. Então, o paraíso se torna inferno, como diz o poeta Ademir Braz, citado no início deste capítulo, torna-se um “cárcere de grades verdes” entre mosquitos, víboras, malária, insetos.

Segundo Lourenço, a economia da região estava limitada ao fornecimento de matéria-prima aos grandes centros industriais estrangeiros (2001:353). A Amazônia viveu sob o signo da prosperidade até o início do século XX. Propagava-se a melhoria dos serviços urbanos das grandes cidades: iluminação, saneamento, teatros, construção de rodovias, ferrovias, portos. Nesse sentido, houve inegáveis avanços no setor de urbanização, bem como na formação de um pequeno parque industrial. Mas, por outro lado, permaneceu uma agricultura primitiva, com muita exploração no setor extrativista. A riqueza gerada pela extração da borracha ficou concentrada nas mãos de poucos, de seringalistas e de comerciantes – prática comum no Brasil.

O auge da borracha segue o ritmo do crescimento industrial europeu e norte-americano. Trinta anos antes do apogeu do ciclo da borracha, o aventureiro inglês Henry Alexander Wickham

enviou para Londres setenta mil sementes de seringueira. Foram plantadas de forma experimental em Kew Garden, e as mudas foram transferidas para o sudeste da Ásia, região da faixa equatorial, com clima semelhante ao amazônico. As mudas cresceram e começaram a produzir. O monopólio brasileiro tinha sido quebrado. Os seringalistas brasileiros estavam ainda no regime extrativista e não podiam concorrer com os capitalistas da Malásia. Os mercados mundiais transferiram sua preferência para o látex do Oriente, de preço e custo operacional mais baixos. Houve também a produção da borracha sintética, com preço menos alto, que alterou as condições de extração e contribuiu para a queda da produção da borracha na Amazônia brasileira. Com a crise gerada pelo fim do monopólio, a região tornou-se um imenso território empobrecido e abandonado. Aos pouco foi perdendo os vínculos com a Europa, e a região viu-se obrigada a se interessar pelas coisas do Brasil (SOUZA, 1977:73).

O ciclo da borracha no Brasil, especificamente em Manaus, alterou completamente a forma de vida das populações locais. Uma cidade pequena, isolada, passou a ser um grande centro habitado por muitos povos – árabes, marroquinos, americanos – todos atraídos pelas propagandas governamentais da Amazônia que a associavam ao eldorado, a um local de enriquecimento fácil. As casas, as vilas, as construções civis tinham, em geral, características europeias. As mulheres, no final do século XIX, iam passear na frente do grande teatro Amazonas, como as heroínas românticas do romance francês. iam à Igreja de São Sebastião, com sua torre única, que se assemelhava às igrejas europeias. Eram frágeis, retorcidas e carentes do original. A brisa da tarde em Manaus abrigava os ilustres, os homens importantes e valentes que se sentiam donos da civilização na Amazônia (PIZARRO, 2012: 124).

Comentavam que, nessa época, algumas mulheres chegavam a mandar suas roupas para serem lavadas em Paris, em razão do clima quente-úmido da região. Era, na verdade, uma sociedade pequena, ouriçada com as novidades técnicas que via: a eletricidade, o telefone, o trem de ferro, a bicicleta e o grande automóvel:

As damas, quando passavam em frente ao teatro acompanhadas de suas serventes, não estranhavam a representação ostentada na fachada central, onde se viam homens e mulheres com túnicas neoclássicas e claros traços europeus, levando uma pena presa na cabeça, um símbolo evidente da imagem que, na Europa, se tinha dos nativos do lugar. (PIZARRO, 2012:126).

Para termos ideia, Manaus tinha mais contato com a Europa do que com o Rio de Janeiro, a capital do país na época. Havia linhas de barco de navegação direta, e as grandes embarcações

subiam o rio até chegar a Iquito no Peru. Houve, como se vê, uma forte ligação Manaus – Europa e América Latina. Essa ligação influenciou bastante o *modus vivendi* das populações locais. Trata-se, nesse sentido, de uma “nova civilização” que, na voz dos donos dos seringais, foi imposta em um lugar vazio, povoado por pessoas não modernas, pois o homem moderno “é capaz de se sustentar por si mesmo a partir de seu próprio raciocínio” (PIZARRO, 2012: 127). O caucheiro, com seus atos e façanhas, precisa ser reconhecido como um dos maiores pioneiros da selva, pois lhe levaram a civilização ocidental e, ao mesmo tempo, ampliaram as fronteiras da Pátria. Estamos, sem dúvida, frente a uma modernidade, ainda que modernidade deformada e bastarda.

Nesse contexto de exploração, surgem três discursos bem evidentes: por uma parte, as vozes do poder, dos barões do caucho, que tentam encontrar justificativas para suas ações de exploração – geralmente, em suas falas está presente a ideia de civilização e progresso. Destacam-se também as vozes dos intelectuais, a exemplo de Euclides da Cunha, no ensaio “À margem da história”, que precisam compreender as relações de trabalho no seringal e registrar fatos históricos, elaborando esta experiência em diferentes tipos de textos. Por último, temos as vozes subalternas dos seringueiros.

Esses discursos do seringal também foram construindo imagens de várias amazônias. Hoje é possível percebemos a relação desses três discursos com o discurso dos primeiros viajantes. Tem-se sempre a imagem de Amazônia associada à do Paraíso Perdido. Nesse sentido, vale a pena retomar designações que listamos no início deste trabalho: terra do sem fim e do sem termo, o Eldorado, Inferno Verde, Terra sem história, cárcere de grades verdes. Como podemos constatar, a imagem amazônica se dá de forma complexa e contraditória. História de amarguras, solidões e explorações.

### 3 TEORIAS CRÍTICAS PÓS-ESTRUTURALISTAS

#### 3.1 OS CAMINHOS DA PESQUISA

As representações do intelectual – o que ele representa e como essas ideias são apresentadas para uma audiência – estão sempre enlaçadas e devem permanecer como parte orgânica de uma experiência contínua da sociedade: a dos pobres, dos desfavorecidos, dos sem-voz, dos não representados, dos sem-poder (Edward Said).

Ao assumir um posicionamento crítico-teórico comprometido com a Amazônia, região da América Latina, não representada ou negativamente representada nos mapas geopolíticos do Brasil, queremos destacar a necessidade de rompimento com uma episteme do Ocidente que, em nome de uma racionalidade universal, tem silenciado formas de ser, vozes e saberes diferenciais de regiões significativas no mundo. Com o desejo de percorrer novos limiares críticos, estamos propondo reconfigurar mapas e cartografias, desorganizar modelos epistemológicos estabilizados que preconizam a uniformização e a homogeneidade como princípio norteador de saberes e olhares. Essa pesquisa assume um olhar crítico sobre as representações da Amazônia a partir de um aporte teórico vinculado aos Estudos Culturais e pós-coloniais, posicionamentos que se distanciam de saberes instituídos. Ancoramo-nos em postulados teóricos de Bhabha, Derrida, Deleuze e Guattari, Said, Hall, Canclini, Glissant por acreditarmos que esses autores desenvolvem estudos no sentido de desconstruir, ou melhor, desestabilizar valores e arquétipos ocidentais hegemônicos.

Atualmente, faço parte de um grupo de pesquisa e estudos, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), denominado GPELLC-PAM (Grupo de Pesquisas e Estudos Literários, Linguísticos e Culturais Pan-Amazônicos), que tem se dedicado a estudar as diversidades literárias e culturais da vasta região amazônica, tanto a nacional quanto a internacional. O objetivo do grupo é estudar as várias figurações de Amazônia provenientes de materiais ficcionais e não ficcionais. Os integrantes do grupo estão sintonizados com estudos contemporâneos em torno da identidade cultural amazônica, e procuram vê-la longe de estereótipos e imagens fixas que têm gerado preconceito racial, étnico, geográfico, entre tantos outros. Essa nossa proposta de trabalho floresceu dos calorosos encontros desse grupo,

das discussões que, sem dúvida, nos ajudaram a amadurecer conceitos e teorias que gestaram as ideias dessa proposta de reflexão sobre culturas e identidades, figurações e discursos produzidos numa região de fronteira. A compreensão de Amazônia se dá de forma a não desconsiderar a diferença, a alteridade, os hibridismos, os rizomas e, como diriam Deleuze e Guattari, sem apagar *os mil platôs* da região.

A identidade será tratada em nossa pesquisa sempre como discurso e imagem, assim como considera o indiano Homi K. Bhabha, segundo o qual o sujeito não pode ser apreendido sem a ausência ou a invisibilidade que o constitui (2013:88). Nesse ponto de vista, a identidade nunca é um *a priori*, nem um produto acabado, ela é sempre um processo problemático que dá acesso a uma imagem da totalidade sempre parcial e, portanto, incompleta. E para assim concebermos a identidade, precisamos estudar e refletir sobre os conceitos de *différance*, *hibridismo*, *rizoma*, *suplemento*, *terceiro espaço*. Essas ideias têm-nos ajudado a repensar o espaço amazônico como um porvir, um devir (condição para que exista o por-vir é que seja não-conhecido e que não dependa da ordem do saber, pois ele é constituído numa experiência heterogênea, distante de qualquer teorema estabilizável), um espaço da incompletude, da multiplicidade. Esse pensamento, conforme Derrida, faz com que o movimento da significação não esteja baseado apenas em presenças, mas sempre em relação com a coisa ausente, com outra coisa “que não ele mesmo”. Daí a importância de estudarmos esses conceitos, que, em geral, colocam todos os sentidos em reserva. Tais teorias mencionadas destroem ou colocam em crise a noção de origem, presença e totalidade. Trabalham com aquilo que é e que, ao mesmo tempo, não é, por isso a potencialidade desses conceitos.

Derrida (1995:73) com as ideias de *différance*, *suplemento*, *rastro*, *pharmakón* refuta a tradição da metafísica do Ocidente na sua “vontade de verdade” e instala uma abertura do discurso para o vir-a-ser. Ademais, questiona as fragilidades teóricas de toda hierarquia, de isto e aquilo, do eu e do outro, ou seja, de todos os binarismos existentes e tenta mostrar-nos que a qualquer momento o centro se desconstrói, não há centro no singular, apenas no plural. Logo, essas teorias tornam-se substanciais ao nosso trabalho, que tenta desestabilizar as verdades sobre a Amazônia impregnada pelo discurso hegemônico que tentou, em discursos históricos, científicos, literários e relatos de viagens, impor uma noção de pureza, origem e homogeneidade para esse espaço.

Deleuze e Guattari com o conceito de rizoma que, conforme nossa leitura, mantém relação de convergência com os conceitos derridianos supra citados, instauram também uma crise no pensamento arborizante europeu. Esses autores promoveram, de certa forma, uma reconfiguração na *episteme* do século XX, conjugando os campos da psicanálise, política, antropologia, artes, entre outros, numa busca pelo distanciamento do conhecimento-raiz, dicotômico, do pensamento ocidental. O conceito de rizoma, desenvolvido em *Mil Platôs* *Capitalismo e Esquizofrenia*, ocupa lugar central em nossa pesquisa.

O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao Múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidias. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE, GUATTARI, 2000:32).

O rizoma, conseqüentemente, por ser feito de platôs, evita toda a organização ou todo o pensamento dicotômico, não aceitando os dualismos ontológicos de aqui e ali, nem os dualismos axiológicos de bem e mal. Assim como tal conceito, abordaremos ainda a teoria do hibridismo e da diferença cultural de Homi Bhabha. O hibridismo será aqui representado não apenas como mistura, como concebeu a crítica do século XX, mas como estratégia teórica-política de conceber e dar voz a culturas e povos antes “inaudíveis” e, desse modo, não considerados.

Todos esses conceitos, eleitos no sentido de conferir suporte crítico-teórico a este trabalho, são tentativas de abalar o pensamento metafísico ocidental que se apoiou, muitas vezes, em torno de relações binárias para estabelecer hierarquias ou supremacia de um termo sobre outro. A organização desse pensamento tradicional está quase sempre ancorada no propósito de separar as coisas – bom /ruim, verdade/mentira – com o intuito de estabelecer verdades únicas que acabam por dificultar a disseminação de “ideias venenos” e de diálogos com fantasmas. Derrida, Bhabha, Deleuze e Guattari (teóricos centrais de nossa proposta) como vimos, propõem um pensamento pautado no hibridismo, no traço, no suplemento, na diferença, no rizoma, que nos levam a pensar todo processo de significação a partir dos deslocamentos dos centros e de verdades, apresentando-nos a impossibilidade de uma origem, de uma presença plena ou de uma verdade única. À vista disso, se ajustam com eficiência à nossa proposta, que busca desconsiderar estereótipos, em grande parte, impregnados de olhares eurocêtricos lançados, durante séculos, sobre a Amazônia. Trata-se de rever

perspectivas que, quase sempre, desconhecem ou conhecem mal a região. Os primeiros europeus, como já apontamos no primeiro capítulo, instauraram ideias e preconceitos em torno da Amazônia, região altamente complexa, com inúmeras problemáticas e identidades múltiplas. Não é à toa que a região é mundialmente conhecida como o lugar do nada e do atraso cultural. São, em geral, visões petrificadas e apressadas que provocaram esses olhares de cunho negativo sobre a região.

Nossa metodologia se ancora em críticos e teóricos cujas postulações se afinam com as posturas de intelectuais, as quais Edward Said defende, em *Representações do Intelectual*: as conferências Reith de 1993. Em comum, tais intelectuais se distanciam do poder para criticá-lo e se alinham frente aos que não têm representação na sociedade (essas devem ser uma das premissas do intelectual, eleito por Said). Nos apropriamos de discursos dos supra citados que vão de encontro a um pensamento canônico (ideias nobres e intocáveis), criador de verdades e consensos, durante muitos séculos intocáveis. Trata-se de teóricos que recusam clichês ou confirmações generalizadas de poderes hegemônicos. Vale a pena trazer o trecho em que Edward Said fala do papel do intelectual frente à sociedade:

Penso que a escolha mais importante com que se depara o intelectual é aliar-se à estabilidade dos vencedores e governantes ou – o caminho mais difícil – considerar essa estabilidade um estado de emergência que ameaça os menos afortunados com o perigo da extinção completa e leva em conta a experiência da própria subordinação, bem como a memória de vozes e pessoas esquecidas. De acordo com Benjamim, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘tal como era’”. Significa apreender uma memória ou (uma presença) quando ela aparece num momento de perigo (2005:46).

Como se vê, os intelectuais, para Said (2005), devem procurar espaço para enfrentar as autoridades e o poder para não se tornarem sujeitos passivos, que aceitam ser dirigidos e comandados pelos centros de poder. Tais intelectuais devem, apesar das dificuldades e da luta solitária, ser sujeitos ativos para refletir e criticar os problemas em nome dos *sem-voz, dos não representados, dos sem-poder*. Ao construir reflexões na “contramão” dos discursos, em nome dos que não possuem representatividade, os intelectuais que compõem o nosso *corpus* crítico-teórico estão, de certa forma, vinculados a essa proposta de Said.

No tópico seguinte faremos um estudo do conceito de “rizoma” de Deleuze e Guattari, uma vez que em nossa pesquisa a identidade é entendida como algo movediço que permite passagens infinitas.

### 3.2 IDENTIDADE-RAIZ E IDENTIDADE-RIZOMA: TECENDO COM DELEUZE E GUATTARI

Muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore. (Guattari e Deleuze).

É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença. É a única condição para poder dizer que a vida é a morte (Jacques Derrida).

A poética hatouniana evoca marcantes reflexões sobre memória, identidade, cultura, originalidade, regional, além de trazer à cena discussões em torno das relações textuais e das relações contextuais evocadas pela linguagem literária. Essa relação da literatura com um determinado contexto histórico é ressaltada por muitos teóricos, como Derrida, Bauman, Said, Hall, Bhabha, entre outros. Adotamos, nessa pesquisa, a concepção de literatura defendida por Jacques Derrida (1995:47), segundo o qual as estratégias literárias “criam um ambiente propício à demolição do pensamento dicotômico, pois, em um lance de jogo, o texto reafirma e reconduz a história e o contexto”. Estudar a obra literária de Hatoum nessa perspectiva é fundamental, pois existem nela sempre ruínas e caminhos distintos de interpretação a serem seguidos, o que nos remete à necessidade de refletir sobre os vários processos de ativação da memória, seja ela individual ou coletiva. A esse respeito, Pierre Nora comenta:

O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar. (...) À medida em que desaparece a memória tradicional [linear], nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi (NORA, 1993:15).

Para as teorias críticas pós-estruturalistas (às quais nos lançaremos neste capítulo), em especial as de Derrida, Bhabha, Deleuze e Guattari, a crença em uma origem única, uma verdade e pensamentos unilaterais são fortemente abalados quando externados na escritura literária: aponta-se sempre para uma impossibilidade. A desconstrução elimina o racionalismo por considerar que a história não pode ser compreendida como algo que se desenvolva de maneira linear e uniforme. Em *Cinzas do Norte*, a título de exemplo, temos um relato que remete a uma espécie de alegoria do impasse, visto o leitor estar sempre diante de “vias de interrogação”. Hatoum, nessa narrativa, apresenta uma visão incrédula, porém, necessária,

acerca do mundo amazônico contemporâneo. Nesse sentido, a rebeldia de Mundo será um modo de não se conformar com a unidade imposta, bem como de manifestar sua ira em relação às dicotomias apresentadas numa sociedade de repressão. Hatoum tenta atrelar a essa questão uma reflexão em torno das contradições entre local, universal; sujeito e nação; cultura popular e cultura erudita, fazendo, desse modo, a história e a geopolítica transparecerem através da literatura.

Essas correlações entre história, geopolítica e literatura, na poética hatouniana, parecem conceber a narrativa como elemento de compreensão histórica do fenômeno da nação. Todavia, Hatoum trata das questões de *multiculturalidade*, sobre o caráter indefinido de país, povo, raça, etnia, etc., sem, contudo, essencializar tais questões sob qualquer princípio de “constituição de identidade”.

Lemos a ficção hatouniana como uma forma de representação identitária amazônica, porém um tipo de identidade perdida, obscura, seja ela histórica, cultural, geográfica, filosófica. A identidade é sempre uma marca de impossibilidade e essa marca transparece na narração. Em *Cinzas do Norte*, isso fica muito demarcado, há uma repulsa pela ideia de identidade plena, representada, simbolicamente, pelos ideais e pelas ações das personagens. Há sempre a inviabilidade de uma identidade essencialmente amazônica. Essa impossibilidade fica demarcada, fortemente, no diálogo de Arana e Mundo sobre as representações artísticas da Amazônia. Hatoum não defende uma ontologia que restrinja a identidade do sujeito amazônico ou que o defina a partir de definições dicotômicas, as quais não são capazes de representar a complexidade de uma cultura heterogênea.

Por isso, torna-se relevante discutirmos a obra hatouniana a partir da leitura filosófica e culturalista que celebre as diferenças na diferença e que adote um pensamento rizomático e híbrido. Nesse sentido, é necessário e fértil para a análise de *Cinzas do Norte* compreender o conceito de “rizoma”, de Deleuze e Guattari.

Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, desenvolvem, logo na introdução, o conceito de rizoma, que é de grande relevância para nossa produção, já que se distancia do pensamento do Uno – arraigado pelo pensamento etnocêntrico, pretensamente detentor de uma única verdade. Esse conceito é substancial para este trabalho, visto que a Amazônia está sendo tratada, aqui, como espaço de pluralidades e de contradições. O espaço

amazônico é repleto de figuras complexas que se constituem no contato com a alteridade, o que nos faz lembrar a lógica rarefeita proposta por Bhabha: “eu me constituo na relação com o outro” (1998:83).

Rizoma é um conceito originário da Botânica, que remete a um tipo de caule que cresce e se alastra horizontalmente em diversas direções e que não possui um centro gerador, mas diversas ramificações. Deleuze e Guattari fazem, a partir desse conceito, uma crítica reflexiva ao pensamento raiz – da linguística, da informática e da psicanálise tradicional – que se fixa e se sustenta a partir de um ponto central, “de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta raízes secundárias” (1995:12). Exemplificando esse pensamento raiz, eles trazem a árvore linguística de Chomsky – que começa em um ponto S e procede por dicotomia— diferentemente do pensamento rizomático, que é sempre um princípio de conexão, de desigualdade e de ruptura.

Segundo Deleuze e Guattari (1995:14), o pensamento e a realidade não correspondem ao rizoma, uma vez que estão sintonizados com a lógica ocidental arborescente, fundada a partir de centros, raízes e hierarquizações. A proposição desses autores é o pensamento de “mil platôs”, que se distancia da lógica binária e oportuniza a construção de sistemas abertos, ao invés de orientações lineares, símiles e imóveis. A imagem rizomática se distancia da imagem árvore, tem formas e sentidos desiguais que não cessam de encadear, conectar, ramificar, descentrar, agenciar. As linhas de pensamento se atravessam, se duplicam, se diferenciam fazendo sempre novas passagens e construções.

A linguagem hatouniana concebe o movimento do rizoma quando faz uma representação do espaço amazônico fugindo da lógica tradicional. Hatoum vem na contramão dessa representação: ele exhibe a Amazônia como um lugar de encontros e desencontros, onde pessoas de várias culturas se encontram e tentam (re) negociar suas práticas culturais. As vozes e as práticas culturais de índios, ribeirinhos, portugueses, árabes vão formando ecos de enunciação na obra, representando a hibridez das identidades culturais na contemporaneidade. O mais relevante é que o romance não elabora uma representação identitária com o interesse de supervalorizar ou colocar uma cultura em posição de superioridade em relação à outra, encenando um intenso processo de negociação e interação das práticas culturais. Assim sendo, o rizoma, por seu caráter descentralizador, parece-nos uma boa ferramenta metodológica para compreendermos a construção reticular da arquitetura literária de Hatoum.

O pensamento-rizoma condiz com a condição do mundo moderno: “o mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo mais fazer dicotomia, mas acede a uma mais alta unidade, de ambivalência ou de sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto” (DELEUZE, GUATTARI, 1995:14). O rizoma é constituído por mil platôs, como sugere o título do livro:

[Ele] está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Platô: reunião contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (Idem:32).

Nesse sentido, podemos afirmar que esse sistema é constituído por um devir constante, atuando por decalques, por linhas de fuga, ou melhor, por áreas de continuidades atravessadas por fissuras ou lugares de fronteiras e de demarcação; lugares de hibridização. Podemos, de certo modo, relacionar a ideia de rizoma com a noção de suplemento e de traço, de Jacques Derrida. Essa relação não é proposta explicitamente pelos autores, todavia, consoante nossa leitura (rizomática), podemos surpreender entre eles uma estreita relação. É-nos preciso, portanto, apresentar essa similitude que estamos sugerindo entre Jacques Derrida e Deleuze; Guattari. O suplemento, para Derrida, “acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença” (1974:177). Vale trazer as palavras do autor, visto que neste momento somente elas dão conta de expressar com vigor a noção de suplementariedade:

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (1974:178).

O suplemento, de natureza convergente à do rizoma, é a lógica da não identidade, da não afirmação de uma origem plena do ente; e tanto suplemento como rizoma desconstroem a lógica do pensamento raiz, da metafísica ocidental, ou seja, a representação do Uno é colocada em crise, visto que, nas palavras derridianas,

[u]ma vez que há o UM, há o assassinato, a ferida, o traumatismo. O UM se resguarda do outro. Protege-se contra o outro, mas no movimento desta violência ciumenta comporta em si mesmo, guardando-a, a alteridade ou a diferença de si (a diferença para consigo) que o faz Um. O “Um que difere de si mesmo”. O Um como centro. (DERRIDA, 2001:100).

Como se vê no excerto, a compreensão teórica de Derrida baseia-se no princípio de disseminação e de ruptura que está presente no processo de identificação. Esse trecho, em seu contexto, traz a ideia de que o signo linguístico é internamente dividido e divisível, marcado sempre pela fragmentação, visto que ele estaria permeado pelo processo infinito do “diferir” e da produção da diferença. Nesse sentido, pensar no Um é sempre pensar no Outro, nos deslocamentos e nos deslizamentos infinitos no campo dos signos, em que a ideia de presente e presença é deslocada, dando espaço para o “por vir”. Está aí a relação com o rizoma. No rizoma não há o UM inteiro, fixo, imóvel, existem infinitas correlações que desestabilizam o eixo, o foco.

Perceber o alcance desse movimento da diferença e na diferença pode ser uma das chaves para se buscar entender o universo de Milton Hatoum. A questão da identidade, em sua prosa, está sempre em uma “zona de perigo” ou em uma “zona de fronteira”, o que nos instiga a refletir sobre a ideia de nação e nacionalidade como elementos processados nas frestas, numa zona conflituosa de representação – em um entre-lugar. Vamos pensar em nível de representação de personagens: em *Cinzas do Norte*, temos Alícia, a mãe do protagonista. Essa personagem distancia-se do perfil da “matriarca”, a que cuida da casa, dos filhos e do marido. Alícia é de origem humilde, filha de uma índia com um estrangeiro, de uma beleza invejável. Ela viveu sua infância no Morro da Catita, periferia de Manaus, lugar do qual sempre almejou sair. Para dar adeus à vida de miséria e sofrimento, Alícia casa-se com o empresário português Trajano Mattoso. Ela é infeliz no casamento e desarmonizada com a sociedade que passa a pertencer. Mesmo depois de casada, mantém seu antigo caso com Ranulfo. Após mudar de vida, Alícia não retorna mais ao bairro em que viveu durante a infância. Até mesmo ao filho Mundo nunca mostrou de onde veio: “Minha mãe nunca me levou para o Morro, passou a vida querendo esquecer de onde veio. Quando eu pedia para visitar a casa, ela dizia que não existia mais, tinha sido destruída” (HATOUM, 2005:48). Como notamos, Alícia é uma personagem que demarca essa sensação desajustada de viver entre dois-mundos, ela não se ajustou à sua vida no morro nem teve uma vida harmoniosa no casarão do centro da cidade.

Ela traz no rosto marcas indígenas e, por ironia, vive uma relação conflituosa com o marido português. Ela exhibe a necessidade de Hatoum representar as relações para além do binarismo redutor, cujos personagens estão sempre nesse processo de ganhos e perdas. Alícia é híbrida e ambígua, tendo hábitos amazônicos e europeus. Esse é o poder da ficção hatouniana: a representação do mundo a partir de formas heterogêneas e complexas de organização identitária. Nesse sentido, estudar o suplemento é imprescindível, já que esse conceito desestabiliza as noções de origem, tradição e pureza. O suplemento quebra com os dualismos e escapa à ideia dos extremos.

Se o suplemento fosse um ente presente, ele serviria como um tranquilizador ou algo passional, mas ele não existe, ele não é *on* (presente), mas, ao mesmo tempo, ele também não é um não-ente, e é justamente por isso que ele quebra com os dualismos de dentro e fora, mesmo e outro, positivo e negativo, ele escapa a isso, pois é o deslizamento entre os extremos. O suplemento é poderoso, porque pode se passar pela coisa original; ainda mais, o suplemento de um suplemento é sempre possível. O pensamento e a lógica do rizoma, que pode ser aí identificado, não cessa de conter relações, devires, sendo, dessa maneira, sinônimo de suplemento. Deleuze e Guattari, em vários momentos de suas reflexões, chegam a afirmar que na visão rizomática a realidade está “numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto”, o que confirma a relação que estamos propondo.

O pensamento rizomático, em homologia com esse conceito derridiano, comporta uma abertura ao outro, sem perigo de destruição ou diluição, pois, como bem afirmam Deleuze e Guattari, o rizoma forma áreas de continuidades atravessadas por fendas ou lugares de fronteiras e de demarcação. Todavia, conforme esses autores, não basta apenas dizer “Viva o múltiplo”, é preciso fazer o múltiplo; não somando a ele uma dimensão superior, mas, ao contrário, sempre  $n-1$ , o múltiplo sempre subtraído dele. Como se vê, o próprio múltiplo precisa ser pensado como multiplicidade. Esse é o sistema do rizoma (1995:14).

Pensar o múltiplo como multiplicidade tem a ver com a discussão proposta por Homi Bhabha, quando faz distinções entre as noções de diversidade e de diferença. A diversidade, segundo ele, propõe uma multiplicidade pensada na unidade, enquanto que a diferença propõe pensar o múltiplo enquanto pluralidade, heterogeneidade, ramificação. Hatoum em suas obras, especificamente em *Dois irmãos*, parece ter a intenção de nos alertar para o fato de que as diferenças não são dadas, podendo-se alterar em meio ao convívio social, além de mostrar-nos

que os hábitos e os comportamentos dos personagens não podem ser submetidos a um olhar redutor ou a uma imagem estereotipada. Essa relação fica bem explícita na forma como ele configura a personalidade dos dois irmãos: Omar, o caçula mimado, numa leitura apressada, representa o rebelde, o indisciplinado. No entanto, em uma leitura atenta, testemunhamos que os papéis, a todo instante, são revertidos. Yaqub, o mais velho, passa a vida em São Paulo tentando encontrar formas de vingar-se do irmão por brigas do passado. Nesse sentido, o autor mostra que a questão de bom/ruim depende de pontos de vista, e as relações são sempre alteradas no convívio com outras pessoas, elas não são estáticas. Para conhecermos as diferenças entre os dois irmãos, é relevante, nesse sentido, conhecermos a lógica rizomática.

Deleuze e Guattari enumeram, didaticamente, os princípios do rizoma para tentar caracterizá-lo. O primeiro e o segundo princípio são, respectivamente, os de conexão e de heterogeneidade. Nesses princípios os autores salientam a interconectividade do rizoma – qualquer ponto dele pode ser conectado, não há pontos que não participam do “jogo”. Diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. O terceiro princípio é o da multiplicidade, aqui “o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que não tem relação com o uno como sujeito ou como objeto” (1995: 16). As multiplicidades, por serem rizomáticas, denunciam as pseudo multiplicidades arborescentes (nesse entendimento sempre haveria um núcleo intocável, uma essência) (*Idem, ibidem*).

O quarto princípio é o de ruptura a-significante, que mostra que o rizoma pode ser destruído; contudo, ele é retomado com algumas de suas linhas e com outras linhas. Isto posto, todo rizoma pode ser re-organizado e desterritorializado ao mesmo tempo. O rizoma conta com linhas segmentares e com linhas de fuga, por isso ele desestabiliza as duplicidades e as dicotomias. Deve-se, assim, “seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados” (*Ibidem*: 20).

O quinto e o sexto princípio do rizoma é o de cartografia e o de decalcomania. O rizoma é mapa e não decalque. O mapa é aberto, reversível, pode receber modificações constantes. O decalque “organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus” (*ibidem*:23). Um rizoma jamais pode ser colocado em um modelo estrutural ou gerativo. Ele é sempre estranho, híbrido, diferente, suplemento, não se ajusta ao eixo genético ou de estrutura profunda.

Deleuze e Guattari desenvolvem esse pensamento rizomático para desestabilizar as estruturas hierárquicas que privilegiam o pensamento arborescente; nessa lógica “um indivíduo admite somente um vizinho ativo, seu superior hierárquico”. Esses autores chamam atenção para como essa lógica ocidental dominou a realidade – a botânica, a biologia, a anatomia, a teologia, a filosofia – o fundamento raiz (*Ibidem*:20).

Nada melhor que esse pensamento-rizoma para discutirmos o problema da identidade cultural na contemporaneidade. Esse conceito é fecundo e necessário para a atual condição do mundo, que se apoia em sistemas de pensamento ou pensamentos de sistema. A Europa e as culturas ocidentais disseminaram a ideia de que toda identidade é uma identidade de raiz única, que obrigatoriamente exclui o Outro. Essa visão de identidade distancia-se da noção de identidade como processo, como resultado de processos de *crioulização*, ou seja, a identidade indo sempre ao encontro de outras raízes.

Podemos observar nas obras de Milton Hatoum correlações com esse debate de identidade e de cultura abordado por Deleuze e Guattari. Hatoum representa os descentramentos dos sujeitos – o “Eu que já é Outro” – quando coloca em cena “personagens que vivenciam a experiência da errância, da desterritorialização, do entre dois, que necessitam aprender a traduzir e a negociar entre as linguagens culturais que os cercam e habitam” (SOARES, 2008, p. 79). Como prova disso, temos o protagonista Mundo, de *Cinzas do Norte*, um artista inquieto, deslocado na família, na cidade e nas fronteiras que limitam sua atividade e pensamento. Essa personagem rompe com a ideia de identidade raiz única e com a própria noção de local e de regional associados a determinantes fixos. Essa personagem, ao mesmo tempo em que assume o discurso do aqui, assume o de lá; o aqui e o lá concomitantemente.

Mundo é o sujeito que assume posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas – condições diaspóricas. É no deslocar-se que Mundo reconstitui-se, já que sua trajetória é marcada por deslocamentos, errâncias, viagens por várias partes do mundo. Ele é perambulante e errático, ainda que, paradoxalmente, não se reconheça nessa condição: “Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (HATOUM, 2005:308). Esses movimentos ambivalentes representam o modelo de identidade rizomática, que sempre

está aberta a várias direções, como o termo francês *au-delà*: aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás (BHABHA, 2013:21).

Somente a inconstância define Mundo, ele não é o *ser*, como propõe a lógica arborescente, mas é o *sendo* por excelência. Mundo “não queria perambular para sempre (...), mas a volta ao lugar de origem era impossível”. Como se vê, essa elocução é ambivalente e possível pela conjunção “mas”, que coloca em situação de oposição duas ideias: o “não” ao lugar em que nasceu e o “não” ao lugar estrangeiro. O personagem gosta de Manaus, porém sente necessidade de viajar, de movimentar-se. Seus deslocamentos territoriais permitem uma aproximação cultural com sua infância, com a cultura amazônica; para além das suas tradições, como se houvesse no “Outro” algo de si mesmo.

Stefania Chiarelli (2007), ao comentar sobre a importância da obra hatouniana, destaca que a identidade das personagens nos romances nunca é algo previamente definido, mas construído e formado por identificações múltiplas que se interpenetram. Desse modo, a identidade se forma como um construto. Reafirmamos esse pensamento. Mundo, assim como as demais personagens, apresenta uma identidade heterogênea, rizomática, resultante dos diálogos culturais que se processam em fissuras ou espaços móveis – entre regional e universal, centro e periferia; espaço propício para se pensarem as hegemonias petrificadas. Mundo claramente se distancia do pensamento raiz; aquele que busca o Uno.

### 3.3 NO DIÁLOGO COM DERRIDA E BHABHA: DIFFÉRENCE E DIFERENÇA CULTURAL

Pensar a diferença. Como definir ou, ao menos, sugerir o universo da diferença? Seguindo a cartografia de Derrida, podemos de antemão pressupor que não é uma palavra, nem um conceito, mas uma potência primeira. *Différence* e *différance*. Tem-se aí uma intervenção gráfica: o A no lugar do E – uma diferença visível, porém inaudível. É uma marca muda, que ressalta o vazio do signo: “O **a** da diferença, portanto, não se ouve, permanece silencioso, secreto e discreto como um túmulo” (DERRIDA, 1991:35).

Definir a *différance* é uma tentativa aporética. Não se pode nunca expor aquilo que não pode tornar-se presente – a *différance* jamais se oferece ao presente. Ela está sempre em reserva,

não se expõe; é um ente misterioso. Todavia, é necessário investirmos no jogo ou no feixe da *différance*:

Foi já necessário acentuar que a diferença não é, não existe, não é um ente-presente (on), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar o que ela não é, isto é, tudo; e que, portanto, ela não tem nem existência nem essência. Não depende de nenhuma categoria do ente, seja ela presente ou ausente. (*idem, ibidem*).

Nesse sentido, tentar defini-la é, como explica Derrida (1991:38), uma tática cega, um errância empírica. O traçado da *différance* não segue a linha do discurso filosófico-lógico, pois anuncia a necessidade de um cálculo “sem fim”, de um jogo que desafia ou foge a qualquer lógica de verdade e dicotomia. Na tentativa de conduzir o pensamento da *différance*, Derrida (*idem*) expõe os dois sentidos do verbo diferir em latim: como espaço-temporização e, o mais usual, o de não ser idêntico – temos aqui a noção de alteridade, de dissemelhança. Nesse primeiro sentido tem-se a ideia de desvio, demora, retardamento – “desvio que suspende a consumação e a satisfação do “desejo” ou da “vontade”” (*idem*:39). Para explicar a noção de *différance* como espaço-temporização, Derrida utiliza-se de pressupostos de Freud, mais especificamente da reflexão proposta em *Para além do princípio do prazer*. Nesse livro, Freud explica o jogo entre o princípio de realidade e o princípio de prazer: o princípio de prazer se apaga para dar lugar ao princípio de realidade, para que posteriormente se consiga o prazer prolongado. Como o próprio autor afirma, “suportar mesmo, por meio de um longo desvio (Aufschub) que tomamos para chegar ao prazer, um desprazer momentâneo” (DERRIDA, 1991:52). Apoiado nessa discussão psicanalítica, Derrida representa o diferir como um desencaminhamento, como um atraso e até mesmo como uma desorientação. Ele traz os dois significados do verbo diferir com o intuito de mostrar que a *différence* (com E) não abarca esses dois sentidos de diferir.

Diante dessas tentativas de esclarecimento, podemos ainda assegurar que a *différance* é sempre a colocação de uma reserva: “um é o outro diferido, um diferindo do outro. “O uno é o outro em diferença, o uno é a diferença do outro”” (*idem*: 52). É desse modo que toda a lógica de oposições e binarismos se esvaem e se liquidificam, não há como, nessa lógica, manter esse jogo dicotômico, porque a força da *différance* “não comanda nada, não reina sobre nada e não exerce em parte alguma qualquer autoridade. Não anuncia por nenhuma maiúscula” (*idem*: 55).

Para dar consistência a essa discussão sobre a *différance*, Derrida questiona o próprio conceito de signo de Saussure, que concebe o signo como diferencial e arbitrário, colocando em evidência o jogo de presenças e ausências contidas no processo de significação. E é essa reflexão que Derrida coloca à tona, pois o signo ocupa o lugar da coisa mesma, porque quando não podemos atingir a “coisa” presente (ente-presente) servimo-nos dos signos. Assim sendo, o signo representa “o presente na sua ausência”, o presente diferido.

Nessa acepção, o sistema da língua é organizado a partir das diferenças. O conceito de significado, para Derrida, nunca é presente em si mesmo, não é presente, nem autossuficiente; ele sempre remete para algo exterior. Por conseguinte, podemos inferir que a condição da significação não é algo pleno, independente, mas algo que só funciona a partir da relação com outros elementos. Nas palavras de Derrida (1991:42): “a diferença não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral”. Desse modo, a *différance* faz com que o movimento da significação não esteja baseado apenas em presenças, mas sempre em relação com a coisa ausente. Tal conceito destrói ou coloca em crise a noção de origem, totalidade e presença, elementos básicos do pensamento hegemônico ocidental.

Esse jogo, proposto por Derrida, nos dá amparo para adentrar na narrativa “problema” de Hatoum. Nos ecos e rastros da voz de Lavo, narrador de *Cinzas do Norte*, circulamos pela *casa vazia* dos Mattosos. É com ele que podemos experimentar o movimento das dimensões, o trânsito dos pontos de vista. Os narradores elaboram, dobram e desdobram as falas, fazendo com que o fio da narrativa se estique, segurando o suspense, mas não o suspense artificial das ficções detetivescas, mas o suspense através do qual se vai configurando todo o mapa rizomático. Mapa leve e denso, fluido e substancial, devires que advêm e passam: narrativa inquieta. “Ontem à noite, nem minha mãe apareceu... A dificuldade de encontrar palavras... Ainda mais deitado, destruído por dentro e por fora...” (HATOUM, 2005:305), afirma Mundo no final do romance. Daí a sensação de que há sempre um abalo nessa forma de narrar, abalo ocasionado pela estabilidade dos códigos e a instabilidade: tanto o narrador quanto a matéria narrada está sempre em vias de interrogação. De modo que basta lembrar a forma como é elaborada a narrativa: temos, às vezes, diversas e polifônicas vozes contando os mesmos acontecimentos: Mundo, tio Ran e Lavo.

É como em *Cinzas do Norte* os rizomas, as *différences* ascendem, disseminam, propagam. Os signos se cruzam, se perturbam, se descentram. E, durante a história, reflexões, perguntas e respostas são colocadas em suspensão, dúvida e imprecisões. A narração está no campo do móvel, do provisório, do incerto, do mutante: “Mais estranha foi a série de envelopes que Mundo me enviou em seguida, todos postados na mesma data: em cada um deles, uma folha branca, na frente e no verso. Uma brincadeira? Ramira perguntou: “O que esse maluco do teu amigo quer dizer? ”” (*Cinzas do Norte*, 2005:257).

Campo do problemático. Narrar é solucionar signos, a narrativa brotando rizomas e diferenças, obrigando o narrador a pausas e adensamentos durante o elemento narrado. “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...”, assim Hatoum finaliza o romance – não se pode mais falar. Parece que o intuito é afirmar que a dúvida, o obscuro é o constituinte da composição ficcional. Não se tem verdades a contar. Há sempre algo que escapa. Daí a importância de apreendermos o conceito de *différance*, em razão de ele nos dar suporte para compreendermos o mundo literário e ficcional.

Tendo em vista o conceito de *différance*, Homi K. Bhabha desenvolve o conceito de diferença cultural, que assume grande importância para nosso trabalho, já que desencadeia reflexões capazes de provocar rupturas e desestabilizações em concepções centradas no discurso do colonizador. Ao impor verdades estruturadas numa perspectiva universalizante, tais concepções negam as diferenças e silenciam vozes que até certo ponto são ignoradas e mesmo desprezadas pelo pensamento eurocêntrico. Contrariando essas concepções centralizadoras sobre o espaço amazônico, Milton Hatoum cria, literariamente, um espaço de *différance*, de movência, que gira em torno de histórias de imigrantes e nativos que estão sempre em conflito com o espaço e, também, com seus próprios medos, angústias e ambições.

Hatoum distancia-se de figurações hegemônicas ao representar uma Amazônia caótica, o que se faz, principalmente, a partir das expressões artísticas e das concepções de arte de Mundo. Apresenta o espaço que não se define, ou melhor, o espaço do por-vir. As pinturas dessa personagem mostram as ruínas do espaço amazônico, fazendo jus ao título da obra: *Cinzas do Norte*. Ainda mais, temos a representação do desmoronamento dos próprios sujeitos inseridos no espaço de exploração e miséria – o definimento do espaço geográfico, e, sobretudo, do homem. Numa espécie de gradação, Mundo define, modifica e deforma o espaço amazônico:

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. (HATOUM, 2005:292).

O processo artístico de Mundo, como se vê, conta com o definhamento e a deformação – do homem e da paisagem – e também com o descontentamento (marca dos sujeitos contemporâneos). As atitudes dessa personagem nos fazem pensar na impossibilidade de organização, de coerência e de linearidade dos acontecimentos e das vivências. As críticas, as andanças e as reflexões de Mundo sugerem a posição crítica de Hatoum relativa às sociedades contemporâneas, que são permanentemente modificadas por conta das trocas culturais desiguais. Ao longo da narrativa, deparamos com afirmações de Mundo que confirmam as noções de impureza e heterogeneidade, presentes nos processos identitários e culturais. Essa compreensão das misturas se dá, na maioria das vezes, em seu diálogo com Arana, seu pai biológico. Este é o pintor do exotismo e da pureza amazônica – o que não expõe as correlações rizomáticas que se fazem e refazem no universo amazônico:

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. (*idem*: 238).

Este excerto entra, com força elucidativa, em convergência com o pensamento crítico de Homi K. Bhabha acerca da diferença cultural. Ao instaurar, nas identidades e nas culturas uma quebra, uma negação aos estudos e percepções da lógica culturalista – em que prevalecem sistemas estáveis e únicos de referenciação – Bhabha almeja e incita cisões e distanciamentos de sincronidade que, tradicionalmente, legitimam a cultura como algo coeso e uniforme. Frisando o que estamos discutindo: tanto Derrida quanto Bhabha desenvolve, cada um à sua maneira, o conceito de diferença como categoria enunciativa que se opõe às noções eurocêtricas hegemônicas, que produzem análises estereotipadas, a partir de discursos moralistas que afirmam a origem e a unidade da identidade nacional.

Conforme Bhabha (2013:21), os discursos da tradição encenam sobre as realidades formas parciais de identificação, por isso, torna-se importante refletir sobre o movimento da diferença cultural, porque afasta “qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida””. Nesse sentido, a diferença nos dá a possibilidade de:

Confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o

privado e o público, a alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (*idem, ibidem*).

Esse pensamento crítico-teórico problematiza as divisões binárias no nível da representação cultural, promove zonas de instabilidade e sugere ainda críticas aos valores estéticos e políticos que atribuem unidade e harmonia às culturas, principalmente às que sofreram com processos de dominação e reconhecimento falseado. Dessa forma, o que é proposto por Bhabha, para sairmos dessa lógica binária, é pensar a diferença como diferença (essa questão foi discutida no tópico anterior, quando falávamos dos princípios do rizoma). Para desenvolver essa lógica, Bhabha retoma o raciocínio de Derrida sobre a lógica suplementar. Para conseguirmos fugir da noção de diferença como pluralidade, precisamos, então, pensar no movimento do suplemento. Isso porque, segundo Bhabha, a diferença participa da lógica suplementar.

Para explicarmos melhor essa correlação ancoramo-nos na seguinte passagem de Bhabha (2013:261): “a diferença cultural não pode ser apreendida como um jogo livre de polaridades e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional”. Essa afirmação nos leva a pensar o “Outro” como totalmente outro, e, não o “Outro” como reconhecível, palpável ou delineado. Tal raciocínio instiga novas posições de sujeito e novas consciências de representação, logo sugere espaços suplementares de duplicação – não de pluralidade, noção da diversidade cultural.

Esse espaço suplementar de significação é interessante porque consegue, conforme Bhabha, revelar o aspecto performático e pedagógico das narrativas. De maneira resumida, podemos dizer que as narrativas pedagógicas produzem noções de povo e de nação a partir de estereótipos e simplificações: “o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica” (BHABHA, 2013:248). Diferente das narrativas performáticas, que dão conta de representar as diferenças culturais e identitárias, pois não deixam escapar as “zonas de instabilidade ou o lado oculto e obscuro do processo de significação da identificação cultural.

Esse pensamento da diferença cultural, consoante Bhabha, acrescenta vozes minoritárias ao pensamento da lógica ocidental, racional, não apenas com intuito de somar vozes, mas, principalmente, com o objetivo de perturbar narrativas de poder e saber, de produzir, sobretudo, espaços de significação subalterna. Nesse sentido,

O sujeito do discurso da diferença é dialógico ou transferencial à maneira da psicanálise. Ele é constituído através do locus do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura e holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção (BHABHA, 2013:261).

Dessa forma, a diferença cultural não busca apenas demonstrar a oposição entre tradições antagônicas de valor cultural, mas sobretudo de dar possibilidade de contestação cultural e de proporcionar novas formas de sentido e de estratégias de identificação. Vinculado a esse pensamento, Hatoum, no campo da filosofia da diferença, propõe não uma diferença hegemônica, mas uma força que atua descentrando os personagens e o espaço amazônico, sempre colocados em movimento, sempre sendo re-atualizados. Mesmo partindo das multiplicidades que fazem os sujeitos irem se redimensionando a cada nova situação e contexto, bem como o caráter rizomático da narrativa, não é válido afirmar que a obra hatouniana esteja privada de unidade. Em Hatoum, a unidade é a própria ruína, é Mundo como elo envolvente, é o desprovimento de centros.

A carta de Brixton... demorei mais de uma semana para escrever... Já estava doente, mas não quis contar tudo...nem agora eu ia te escrever, não pensava que seria capaz... Minha mãe prometeu que ia te entregar os estudos da série... (HATOUM, 2005:305).

Muitas frases interrogativas contaminam toda a ficção hatouniana, perturbando-a, dilacerando-a, suspendendo as afirmações categóricas, provocando não somente a dúvida como o jogo da reversibilidade, seja dos pontos de vista, seja das ações. Há sempre uma vontade de narrar, mas os narradores sempre contam histórias esquecidas ou sempre contam “a vida pelo avesso...”, como afirma Mundo, em *Cinzas do Norte*, numa carta a Lavo. Os próprios narradores alertam para os limites do seu contar. Nael, narrador personagem do romance *Dois irmãos*, confessa que conta tudo a partir do que ouve do quartinho dos fundos e do que escuta de seu avô Halim e de sua mãe Domingas. É ressaltado o limite da sua própria memória, com seus esquecimentos e ausências, como se quisesse falar da impossibilidade real de transferir suas próprias experiências, os movimentos do vivido resvalando para tantos rumos:

as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras [...] (HATOUM, 2004:244).

Vemos como a ficção rizomática, também neste romance, interliga-se permanecendo aberta. A linguagem hatouniana consegue, a partir do movimento da *différance*, expressar a cultura amazônica com suas fusões e hibridações.

Para Bhabha (2013) é preciso haver uma revisão da história da teoria crítica, embasada na noção de diferença cultural e não na de diversidade. Numa entrevista concedida a Jonathan Rutherford, ele defende que a diversidade cultural – objeto epistemológico - é própria da tradição liberal, particularmente do relativismo filosófico e de algumas formas de antropologia, que tem a diversidade como algo positivo e necessário:

A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única (BHABHA, 2013:69).

Enquanto que a diferença cultural faz surgir a incomensurabilidade das culturas, por um processo enunciativo que constrói sistemas de identificação cultural a partir de negociações. A diferença representa a cultura com seus “foras”, com o irrepresentável – a cultura é percebida como problema, pois sempre há nas formas de articulação cultural perdas de significados.

A questão da diferença cultural nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado a lado, *abseits*, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de negado... A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos opicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não sincrônico, da significação... (BHABHA, 1998, p. 228).

A diferença é, portanto, uma intensa luta contra as narrativas tradicionais, míticas, historicistas, é uma política histórica de negociação. A enunciação da diferença problematiza todas as divisões binárias de tempo, espaço e concepções. Homi K. Bhabha discute a questão da diferença cultural do ponto do vista do discurso: como as sociedades tradicionais remontam o passado colonial (diga-se de passagem, de maneira unívoca, linear e transparente), e quais são as estratégias de representações utilizadas por essas sociedades. Percebemos, claramente, ao lermos Bhabha, uma crítica aos valores estéticos e políticos que são atribuídos às culturas, especialmente as que viveram histórias de dominação.

Nesse sentido, Bhabha questiona o lugar da enunciação e o valor dos significados. Para ele, nenhum significado pode ser autossuficiente. Essa problemática insere uma questão crucial: a diferença como produtora de sentidos na linguagem – o sentido nunca é mimético ou

transparente. Por trás da enunciação existe sempre um sujeito com posições e referências culturais, referências de um tempo e de um espaço específico. O que Bhabha aponta não é apenas a comunicação entre o Eu e o Outro, mas a mobilização de um terceiro espaço, “que representa as condições gerais da linguagem quanto à implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência” (*idem*:72). O que esse espaço simbólico produz é uma ambivalência no ato da interpretação e uma cisão do sujeito da enunciação. Dessa forma, destrói a lógica da sincronidade e da evolução do sujeito do conhecimento cultural:

É o terceiro espaço que embora irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 2013:74).

Na compreensão da diferença cultural, sobretudo nas representações pós-coloniais, o sujeito que vive nessa condição intersticial toma consciência de que é portador de uma identidade híbrida, o que lhe dá possibilidades de destruir as continuidades e constâncias de tradição nacionalista, criando condições para negociar e traduzir suas identidades culturais na temporalidade descontínua, intertextual da diferença cultural.

É somente quando percebemos que todos os enunciados e todos os sistemas culturais são construídos nesse espaço intervalar, contraditório, irrepresentável, que entendemos que todas as indicações de pureza, originalidade da cultura e da identidade são insustentáveis. O terceiro espaço é o lugar da negociação que “carrega o fardo do significado da cultura”. Somente com esse pensamento temos a possibilidade de evitar a política das polaridades e “fazer emergir os outros de nós mesmos”. Hatoum se mostra preocupado com essas reflexões sobre culturas híbridas ao construir uma Manaus carregada de imigrantes, nativos com vidas em trânsito:

[...] Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de emigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta (HATOUM, 2000: 47- 48).

### 3.4 REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E HIBRIDISMO CULTURAL

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (STUART HALL).

Híbridos não são os outros: híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias (STELAMARIS COSER).

O conceito de identidade é bastante utilizado nas ciências humanas, sobretudo a partir dos anos 60, quando o conceito de identidade individual passa ao conceito de identidade cultural, ou seja, coletiva. No campo da literatura tornou-se recorrente a partir do momento em que grupos literários denominados periféricos e marginais reivindicaram sua posição e exigiram espaço dentro de nossa literatura.

Em razão dessa recorrência, tem-se, atualmente, a consciência de que as representações identitárias unificadas e homogêneas que serviram de suporte para o mundo social estão em declínio. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, afirma que estamos vivendo em um momento de crise identitária. Essa crise seria, de acordo com ele, “parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência” (2011:7).

Com esse argumento Hall quer sustentar a ideia de que as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas, hifenizadas. Conseqüentemente, todas as noções estáveis de sexo, gênero, etnia, raça, que no passado, nos forneciam sólidas referências, estão se fragmentando, e abalando a própria ideia de sujeitos integrados. Para expor esse pensamento da fragmentação do sujeito, Hall traz para a discussão três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo é dotado de uma essência, de um centro que não se altera com as interações sociais. O sujeito sociológico, por sua vez, é o sujeito da modernidade, o que não era autônomo nem autosuficiente. Nessa concepção, a identidade é constituída na interação do eu com a sociedade. Todavia, o que Hall ressalta é que apesar do núcleo identitário sofrer alterações

contínuas ao longo da vida, o sujeito ainda é formado por um núcleo, por uma essência interior, que é chamado de “eu real” (2011:10).

Já o sujeito pós-moderno assume “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2011:13). Nessa visão, o sujeito apresenta-se como portador de várias identidades, contraditórias e conflituosas entre si. A identidade torna-se, como Hall denomina, uma celebração móvel. A identidade, nesse sentido, é constituída historicamente e não biologicamente, como se pensava no Iluminismo.

Milton Hatoum incorpora a seus textos a questão do discurso da identidade nacional na contemporaneidade. Isso é bem perceptível em *Dois irmãos*, o segundo de seus romances, em que, a partir da trajetória dos irmãos gêmeos, ele apresenta a história política, social e cultural de duas cidades brasileiras, Manaus e São Paulo. O personagem Yaqub, que estudou engenharia em São Paulo e lá trabalha, representa o futuro promissor do Brasil: “os religiosos sabiam que o ex-aluno tinha futuro; naquela época, Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor” (HATOUM, 2000:41). Já Omar representa o lado provinciano e atrasado do país. Yaqub torna-se engenheiro, enquanto Omar permanece em Manaus, lidando com contrabandos e bebedeiras, numa cidade presa ao passado da *belle époque* da borracha. Os dois irmãos são bem diferentes um do outro: enquanto Yaqub cresce sem dar um mergulho nos igarapés, Omar é o rebelde, aventureiro; vive descansando na rede a ressaca da noite anterior. Omar e Yaqub, como se pode ver, representam, nas suas formas contraditórias, o problema da definição da identidade brasileira.

Desse modo, Hatoum interroga e desestabiliza os discursos de identidade nacional, pondo-os dentro de uma tradição literária e intelectual. Ele reescreve e redefine a própria noção de identidade cultural amazônica. O que seria o sujeito amazônico? Poderíamos definir a Amazônia de maneira coesa, harmoniosa e uniforme? São essas questões que Hatoum suscita e nos coloca a pensar. De antemão, podemos anunciar que o sujeito amazônico é o sujeito fronteiriço, híbrido que se reelabora nas negociações. A Amazônia é o espaço da confluência de saberes, identidades e culturas hifenizadas, e tentar defini-la como espaço coerente e equilibrado é, no mínimo, desconsiderar os percursos históricos entre diferentes pessoas, tempos e objetos que a constituem.

Poderíamos citar vários personagens do autor que, como diz Maria Zilda Ferreira Cury (2007:91), desconhecem “o lado sombrio de si mesmo, o Outro desconhecido do Eu” – expressões que determinam a fragmentação da modernidade – como Omar e Yaqub, que são sujeitos que não se encaixam em nenhum tipo de enquadramento. Não podemos, mesmo depois de ler toda a narrativa, definir quem representa o bem ou o mal, esse tipo de definição é, nesse caso, impossível. E se tentarmos definir estaremos propondo uma análise parcial e inadequada. O que Hatoum apresenta são os conflitos, em razão dos quais personagens se modificam e se alteram constantemente de acordo com as circunstâncias e situações.

Nesse sentido, observamos que o personagem Mundo, de *Cinzas do Norte*, é um sujeito ambíguo, resultante de trocas culturais; portanto, mostra-se um sujeito constituído de mesclas, do diálogo e das mudanças. Personagem híbrido. Mundo é, como se sabe, filho de uma brasileira indígena com um português, que conviveu por muito tempo em Manaus. Sobre isso, Marli Fantini afirma que “a confluência de mundos geográfica e culturalmente separados podem ser reconhecidas na Manaus de Milton Hatoum” (2007:142), uma cidade marcada pelo hibridismo cultural e atravessada por fronteiras franqueadas a trânsitos históricos, geopolíticos, linguísticos, dentre outros.

Mundo transita por Manaus e por várias partes do mundo, e esses deslocamentos acabam por colocar em destaque a reelaboração e a reconstrução das identidades móveis que estabelecem o imaginário do sujeito contemporâneo. Ele pode ser considerado como a representação dessa condição de estar no entre-lugar, de vivenciar travessias, de negociar constantemente sua identidade com a alteridade. Isso é notável até mesmo com o seu apelido – Mundo – que metaforiza um portador das características do sujeito universal, pós-moderno, desvinculado das ideias de fixidez e enraizamento. Trata-se de um personagem que se movimenta e se refaz a partir de um trajeto que inclui travessias entre a floresta e o espaço urbano, fazendo-nos perceber que os sujeitos, bem como as culturas, em especial as amazônicas, recebem e abrigam várias nacionalidades, movimentam-se pelo mundo, levando-nos a reconhecer que as identidades assim como as culturas são híbridas, impuras, mutáveis: “Meu filho nunca parou em lugar nenhum, vivia dando voltas, louco para expor os trabalhos” (HATOUM, 2005:290). Mundo é o cidadão do vasto mundo que, através de suas viagens, sugere que a construção das identidades é um processo que nos leva a estar constantemente nos reconstituindo na interação com os diferentes.

Logo, é possível considerar *Cinzas do Norte*, por deslizamento metonímico, como uma ferramenta para se pensar a questão da identidade amazônica como fruto das relações com o outro e como lugar de confluências do múltiplo. Hatoum, como diz Marli Fantini, no artigo intitulado “Hatoum e Rosa: matizes, mesclas e outras misturas”, nos surpreende com a “coexistência contraditória entre distintas culturas, [que] propicia o encontro de águas sempre a convergir para uma terceira margem, que desemboca numa cartografia de meandros” (2007:143).

A concepção de identidade cultural abordada por Hatoum e reafirmada por nós nesta pesquisa está distante do que diz a etimologia da palavra identidade. Essa palavra vem do latim *identitas*, *identitate* e inicialmente se caracteriza por aquilo que é igual e idêntico. A identidade, para Hatoum, está distante dessa visão, é algo que se forma a partir da negociação entre semelhanças e diferenças; é o movimento que sempre deságua em uma terceira via de pensamento e compreensão. Não temos como definir, com precisão, os romances, seus personagens e os espaços de Hatoum. Tudo está sempre em intenso movimento: ficção/realidade, verdade/mentira, bom/mau, certo/errado.

Para pensar a identidade da forma proposta por Hatoum precisamos conhecer o conceito de hibridismo cultural, que se apresenta, sobretudo, como uma ferramenta para se pensar os processos identitários e culturais na dimensão da heterogeneidade e da instabilidade. De acordo com o dicionário *Novo Dicionário Aurélio*, o termo híbrido vêm do grego *híbris*; remete à mistura que viola as leis naturais, àquilo que é originário de diversas espécies. Algo irregular, anômalo, aberrante e monstruoso. Híbrido opõe-se a monolítico.

O conceito está sendo utilizado em estudos linguísticos, para abordar as misturas entre uma língua europeia e uma outra pertencente a uma cultura política e economicamente subalterna ou diferencial. Está sendo utilizado também nos ramos industriais e comerciais e vem ocorrendo também na crítica cultural para descrever novas culturas desenvolvidas em regiões de intensa mistura, em espaços de fronteira. Além de hibridismo cultural, temos inúmeras outras terminologias que procuram compreender os novos processos na América Latina, como: “aculturação, transculturação, ocidentalização, hibridismo, heterogeneidade cultural, globalização” (FANTINI, 2007:131).

Homi K. Bhabha é um dos maiores responsáveis pela divulgação do conceito de híbrido na comunidade acadêmica de língua inglesa. Ele se inspirou nas concepções de Freud, Lacan, Bakhtin, Derrida e Foucault para analisar as relações de poder entre colonizador e colonizado. Bhabha abandona a visão dicotômica das sociedades para defender um terceiro espaço contraditório e fluido a partir do qual alteridades encontram lugar.

No livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, Néstor García Canclini faz uma breve explanação dos usos do termo hibridação. Esse termo é utilizado por vários estudiosos e, nos mais diversos sentidos, é usado para descrever “processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young), globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais” (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis, Webner)” (CANCLINI, 2006:18).

Para Bakhtin, segundo Canclini (*Idem*), hibridação vem a ser a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado. Bhabha prefere utilizar o conceito para identificar a estratégia ou o discurso de negociação em condições de desigualdade e antagonismo político. Para ele, o hibridismo abre possibilidades para que os grupos subalternos elaborem visões diferenciadas das teorias ocidentais. Bhabha questiona, com esse conceito, o modo de representação da alteridade, tendo em vista que o discurso colonial sempre figurou de forma estereotipada e totalizadora o “Outro”, o desconhecido. Nas palavras de Bhabha:

O discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo. (BHABHA, 2013:124).

Bhabha aponta, nesse fragmento, as falhas do discurso colonial, que caracteriza o estrangeiro e o distante como algo familiar, sendo que, na verdade, deveria ser o contrário: quanto mais estranho, menos familiar. Ao questionar esses discursos, Bhabha sugere que “o Outro nunca é simplesmente um Aquilo Mesmo, uma frente de identidade, verdade ou equívoco” (*Idem*:95). Essa compreensão de Bhabha torna-se significativa, porque questiona essas representações de poder e insere noções de ambivalência e antagonismo na questão identitária para evitar a caracterização de margens e minorias de forma homogeneizada e oposicional.

Nessa visão de Bhabha, as dicotomias, as separações de termos, como senhor/escravo, mercantilista/marxista, são superados na medida em que abrem espaço para uma tradução e para um hibridismo; e abrem espaço para a elaboração de novos conceitos, “nem um nem outro”, o que faz mudar as nossas próprias concepções políticas.

Esse pensamento híbrido de Bhabha surgiu a partir da sua própria experiência como membro da elite local de uma sociedade colonizada pelos ingleses durante dois séculos. Ele viveu, como ele mesmo denomina, sob o “signo da ironia”: em relação aos outros colonizados da Índia, estava numa posição superior e hegemônica, ao passo que, em relação aos colonizadores, ele estava numa posição inferior (1998:15). Existem aí dois conjuntos desiguais de valores e verdades: do colonizador e do colonizado. Essa experiência de ironia pós-colonial, marcada pela duplicidade e pela sobreposição de valores, foi uma das motivações que levou Bhabha a pensar o hibridismo cultural.

Essas experiências de deslocamento possibilitaram o contato de Bhabha com as diferenças culturais, o que o levou a observar os hibridismos intrínsecos aos processos culturais. A partir desse contato, Bhabha reflete sobre o próprio conceito de cultura que, na forma tradicional e ocidental, é concebida como estática, substantiva e essencialista. Na sua perspectiva, a cultura é compreendida como “a produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas vezes resultantes de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência cultural” (BHABHA, apud SOUZA, 2004:125). Portanto, como forma de se colocar em oposição ao discurso colonial, Bhabha considera cultura não mais como um substantivo, mas como um verbo.

É importante ressaltar que o hibridismo, para Bhabha, é também uma estratégia política, metodológica para ler a língua e as linguagens dominantes, antes consideradas como norma. Essa concepção é de bastante relevância para a nossa proposta de estudo justamente por possibilitar olharmos para as subjetividades amazônicas de forma distinta das concepções eurocêntricas, que podem gerar fixidez e instaurar preconceito.

De acordo com Souza (2004:131), esse pensamento crítico de Bhabha encena novas visões e estratégias políticas para o pensamento pós-colonial; uma revisão das aparentes verdades e certezas; além disso, um apontamento para o inevitável imbricamento Eu/Outro e a inexistência de identidades, línguas e linguagens puras e monolíticas. Isso não quer dizer um

pluralismo pacífico em que as diferenças convivam de maneira harmoniosa e pacífica, de maneira alguma; esse processo não significa a junção de elementos puros para a formação de um terceiro elemento. Esse processo é, na verdade, agonístico e antagonístico, ou seja conflituoso e tenso.

Em sintonia com esse pensamento, temos as ideias de Néstor García Canclini, um dos precursores da discussão acerca do hibridismo cultural. É frequentemente citado e discutido por diversos críticos como, por exemplo, os latinos Guillermo Gómez – Peña e Alberto Moreiras. Canclini em sua importante obra “*Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*” propõe uma reflexão sobre o que ele denomina “hibridação” cultural nos países latino-americanos. Para Marli Fantini, Canclini, em seus estudos, analisa os modos de hibridismo na América Latina que foram gerados através de contradições resultantes da coexistência do convívio social urbano e do contexto internacional, concomitantemente, com a tradição e com a modernidade (FANTINI, 2005:132).

O que o conceito de hibridação proporcionou foi a mudança do nosso jeito de pensar em identidade, cultura e diferença, como já foi esclarecido. Logo na introdução ao conceito, Canclini procura definir o processo de hibridação em: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (*idem*:19). Quando o autor diz *práticas discretas*, isso não quer dizer fontes puras, pois nenhuma é plenamente autêntica ou homogênea. Esse movimento de hibridação, que funde práticas discretas e novas estruturas e práticas, segundo ele, ocorre de modo não planejado, resultante dos processos migratórios, turísticos e de intercâmbios ou também da criatividade individual e coletiva.

Canclini, durante toda a discussão, frisa que o seu objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação. Esses processos nos mostram não apenas a forma como devemos conceber as identidades na modernidade, mas também os riscos de delimitação de identidades locais e autocontidas, as que se dizem opostas à globalização ou a uma identidade nacional. Essa forma de pensar que se baseia na abstração de traços (língua, etnia, tradições), exclui a maneira híbrida e tensa em que as práticas foram sendo formadas.

Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos

históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturaram em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais (*idem*:23).

Tendo em vista essa argumentação, Canclini acrescenta que, em tempos de globalização, onde há intensos processos migratórios e tecnológicos, os termos como mestiçagem, sincretismo, criouliização – que sugerem osmose, fusão, coesão – acabam não dando conta de abranger conjuntamente os contatos interculturais mais modernos. Em outras palavras, por muito tempo, utilizaram os termos mestiçagem, sincretismo para explicar as fusões, as hibridações; contudo, ele nos transparece as limitações desses conceitos. Mestiçagem, por exemplo, é um conceito que abrange as fusões genéticas e culturais de grupos, porém o termo não representa outras formas de interculturalidade. O sincretismo tem mais a ver com as fusões religiosas, com questões mais complexas e variadas de crença. A criouliização é também um termo mais específico para designar as tensões entre oralidade e escrita, língua e cultura, entre setores cultos e populares ou ainda processos de confluência cultural caracterizados pela desigualdade social.

O autor recorre a todos esses termos para evidenciar que eles são utilizados para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. E hibridação é um termo que designa “fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorre nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)” (*idem*:29). Portanto, Canclini considera que esse é o termo mais apropriado para descrever as combinações éticas, religiosas, culturais, tecnológicas, sociais modernas ou pós-modernas.

Ainda sobre hibridação, Canclini afirma que “todas as relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria” (CANCLINI, 2006, p. 346). Percebemos, então, que assim como Bhabha, o autor pressupõe que as relações sociais precisam ser vistas fora das visões dicotômicas; precisa-se pensar no cruzamento entre o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno, o local e o global, pois os paradigmas clássicos que explicaram os processos de dominação não são capazes de dar conta da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências tomadas de diversos territórios.

Assim sendo, as relações híbridas e *crioulas* nos permitem repensar, como diz Fantini (2007:133), o lado oblíquo e dissimulado das interações sociais, e nos permite ainda refletir

sobre os encadeamentos entre cultura e poder. Então, o hibridismo proporciona a saída de uma visão bipolar e vertical da sociedade e suas culturas para outra descentralizada e multifacetada; dessa forma, esse conceito torna-se imprescindível para essa pesquisa que procura apresentar a Amazônia e seus povos de forma rizomática e diferencial.

## 4 AMAZÔNIA EM CINZAS

### 4.1 A FORTUNA CRÍTICA DE MILTON HATOUM: RECEPÇÃO E DESDOBRAMENTOS

O ponto de partida são essas ruínas, e a ficção é uma tentativa de imaginar a sua história, reconstruí-la e retornar ao que já não existe mais. (Milton Hatoum)

O fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro. (Michel Foucault)

Milton Hatoum, descendente de libaneses, nasceu em Manaus, em 1952. Nessa Manaus da década de 50, ele cresceu ouvindo histórias de seus avós árabes, de seus vizinhos imigrantes, assim como as dos povos da região amazônica. Hoje mora em São Paulo, depois de 15 anos em Manaus, para onde voltou depois de uma temporada na Europa. Foi esse tapete diverso de vozes – referências intelectuais francesas e lembranças afetivas manauaras – que o inspirou e enriqueceu a escrita de suas obras.

Além disso, tudo era muito misturado na minha casa. Duas religiões, duas línguas, e todo aquele ambiente de província, festivo e autofágico ao mesmo tempo, tudo isso se refletiu na ficção, no conflito entre as personagens ou como motivos romanescos. (Revista Magma – USP: 28)

De acordo com Daniel Piza, se intencionamos analisar as obras e os autores que mais pontualmente alimentaram a literatura de Hatoum, iniciamos dizendo que ele soube harmonizar duas importantes tendências na literatura brasileira: a “urbano-intimista” de Raul

Pompéia, com “a natural épica” de Euclides da Cunha, autores que leu ainda no Ginásio Amazonense D. Pedro II:

A primeira é definida pelos atritos psicológicos, muitas vezes desenredados de qualquer contexto histórico social, salvo como pano de fundo. A segunda é definida pelos limites ambientais muitas vezes determinantes dos comportamentos individuais, subprodutos rasos (PIZA, 2007:17).

Outros antecessores presentes na escrita de Hatoum, ainda conforme Piza, seriam Machado de Assis e Pedro Nava; do primeiro, pode-se dizer que *Esau e Jacó* é relevante referência cultural para *Dois Irmãos*, só que em Machado os gêmeos interpretam diferenças ideológicas, e em Milton Hatoum as diferenças são ideológicas e comportamentais. De Machado, lhe vem o estilo, a capacidade de descrever o comportamento humano. Com Pedro Nava, a literatura hatouniana dialoga “pelo memorialismo, pela estrutura ramificada de suas narrativas, em que linhas do clã vão se encontrando e desencontrando no ritmo das associações. Tudo primeiro está em Marcel Proust, cuja imagem da mãe que beija o filho antes do sono é usada em *Relato*” (PIZA, 2007:17). No campo internacional, percebe-se a convergência com os franceses Flaubert, Stendhal e Joseph Conrad, ainda consoante Piza, no mesmo texto citado. No entanto, essas referências estão sendo citadas só para efeito de contextualização, porque não é objetivo deste trabalho averiguar essa tradição literária com que Milton Hatoum dialoga. Piza, para concluir, afirma que,

[a]pesar de muitas dessas leituras nacionais e internacionais sugerirem um gosto pelo épico, Hatoum não o adota em sua ficção. O romance nasceu da fragmentação do épico. Põe a história em perspectiva, mas com objetividade e com desencanto, diz! O romance é uma busca de sentido num mundo que, ao final, não se faz sentido. (*idem, ibidem*)

O primeiro romance de Hatoum foi *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989; rendeu-lhe o Prêmio Jabuti (Melhor Romance/1990). Nesse livro, temos a estória do retorno de uma mulher à sua casa de infância, após muitos anos de internamento em uma clínica psiquiátrica de São Paulo. A narradora faz essa volta para tentar mapear sua memória e tentar se conhecer melhor. A narrativa constitui-se por meio de várias vozes: a do seu tio Hakim, a do fotógrafo Dorner, a de Hindié Conceição e vários outros. Todos esses relatos procuram compreender o passado e vão dando novas cores à vida da família adotiva da narradora. Emilie, a matriarca dessa família, é a única que não tem seu relato registrado, pois morre na madrugada em que a narradora chega à cidade de Manaus. É com esses testemunhos que conhecemos o suicídio de

Emir; o nascimento e a morte da neta de Emilie – Soraya Ângela; a relação amorosa de Samara Délia, entre muitas outras estórias que o tempo abafou.

A sua segunda e grande obra foi *Dois irmãos*, publicada em 2000, indicada para dois prêmios: Prêmio Multicultural Estadão e Prêmio Jabuti de melhor romance. Nesse romance, vencedor do Prêmio Jabuti 2001, Hatoum retrata com bastante contundência o drama familiar conturbado e conflituoso dos gêmeos Yaqub e Omar. O romance inicia-se quando Yaqub retorna do Líbano, para onde fora enviado pelo pai basicamente com o intuito de evitar atritos entre os gêmeos. A história é narrada por Nael, filho da empregada Domingas. Ele vai apresentando os eventos a partir do que vê e ouve do seu quatinho, localizado nos fundos da casa da família. A paternidade de Nael é desconhecida ou não revelada, não se sabe quem é o pai dos dois irmãos, e essa dúvida nunca será desfeita. É também a partir do relato de Nael que conhecemos a relação incestuosa de Rânia com os irmãos e a dedicação desmedida de Zana por Omar.

Em *Cinzas do Norte* (2005),<sup>2</sup> temos a história de Raimundo – Mundo, complexo protagonista que tem como marca a inquietação e a revolta. Quem narra a história de Mundo é seu melhor amigo Olavo – Lavo, que é um dos poucos amigos de Mundo, um estudante de Direito, de origem humilde, criado pelos tios – Ramira, uma costureira, e Ranulfo (tio Ran), um desocupado que vive entre farras e livros. A narrativa gira em torno da insatisfação de Mundo para com seu suposto pai, Trajano Mattoso, um comerciante rico e comprometido com os militares que dominaram Manaus durante o período da Ditadura Militar, na segunda metade do século XX. O grande desejo de Trajano é encaminhar Mundo para os negócios e fazer dele seu grande herdeiro. No entanto, Mundo quer ser artista plástico. Com suas obras, realizadas desde a adolescência, critica e denuncia políticos e empresários, que são os grandes amigos de seu pai. A estória se desenrola a partir desse grande conflito, e é por meio dele que conhecemos a personalidade de Alícia, mãe de Mundo, que o apoia em todas as suas decisões. Esse livro recebeu em 2006 o prêmio Jabuti, o Portugal Telecom de Literatura, o prêmio APCA e também o Bravo!, o que colaborou para que Hatoum tivesse uma grande visibilidade internacional.

*Orfãos do Eldorado*, obra publicada em 2008, retrata, assim como em *Cinzas do Norte*, a época da ditadura militar e os seus conflitos políticos, ressaltando ademais a relação de

---

<sup>2</sup> Com *Cinzas do Norte*, de 2005, Hatoum ganhou os prêmios Jabuti, Bravo!, APCA e Portugal Telecom.

Manaus com a região interioriana. Hatoum evoca por meio dessa problemática um universo de mitos e lendas em torno da Cidade Encantada e também do Eldorado, misturando aspectos reais e imaginários na narrativa. A penúltima obra publicada pelo autor foi *Cidade Ilhada* (2009), que é uma coletânea de contos inéditos e já publicados em jornais e revistas. O título faz referência a Manaus, porém os contos não se passam somente na capital amazonense, mas também em Barcelona, Paris, Berkeley. O último livro publicado de Hatoum é de crônicas, *Um Solitário à Espreita*, de 2013. O livro é dividido em quatro seções – Dança da Espera; Escorpiões, Suicidas e Políticos; Adeus aos Corações que Aguentaram o Tranco; Dormindo em pé com seus sonhos. São várias as temáticas na obra, no entanto, a que fica mais latente é a opressão da época da Ditadura Militar nos países sul-americanos.

Muito bem aceitas pelo público, as obras de Milton Hatoum, publicadas em diversos países, consagram-no como um dos autores brasileiros contemporâneos mais premiados do momento, o que implica também uma recepção crítica numerosa e diversificada. São muitos os pesquisadores do Brasil e do exterior que se dedicam a estudar as obras hatounianas: Luiz Costa Lima, Alfredo Bosi, Maria Zilda Ferreira Cury, Gilson Penalva, Luiz Alberto Brandão, Tânia Pellegrini, Stefania Chiarelli, Davi Arrigucci Jr, Wander Melo Miranda, Raymond Willians, Benedito Nunes, entre outros.

Dentre os vários estudiosos que observam o papel da memória como fio condutor nas obras de Hatoum, temos Maria Zilda Cury, em “De orientes e relatos” (2000) e “Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum” (2003). Cury (2007) afirma que Hatoum compõe em seus textos, tanto nos ficcionais como nos teóricos, conceitos de *identidade*, *tradução cultural*, *entre-lugar*, *memória*, além de outros temas discutidos na contemporaneidade. Hatoum, ainda conforme essa pesquisadora, traz à cena falas de imigrantes e de marginalizados na literatura contemporânea e isso se torna bastante significativo pelo fato de as “minorias” terem a possibilidade de contradizer os discursos fixos e lineares de nação, identidade e cultura.

Sobre o hibridismo cultural em Manaus, Wander Melo Miranda, em “Dois destinos” (2007), afirma que Hatoum não assume o essencialismo e o exotismo cultural. O escritor, segundo ele, não reduz as culturas: [a]o contrário, estrangeiros, imigrantes e manauenses compartilham de um território enigmático na sua força sempre estranha e familiar (MIRANDA, 2007:310).

Gilson Penalva elabora em sua tese de doutoramento uma análise comparativa das imagens amazônicas produzidas na ficção de Milton Hatoum e na do português Ferreira de Castro. Conforme Penalva, no artigo intitulado “Identidade e Hibridismo na Amazônia Brasileira: um estudo comparativo de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum”, na poética hatouniana não há somente

uma desconstrução de um discurso historicista, mas também de imaginários exóticos e essencialistas sobre a Amazônia, problematizando identidades univalentes, ao mesmo tempo em que se coloca as identidades para deslizarem rumo à diferença e à alteridade. Em vez de um delírio hegemônico, de uma falsa harmonia, que passa a ilusão do acolhimento do outro, as narrativas de Hatoum problematizam o lugar central do discurso hegemônico, abrindo rachas na pretensa homogeneidade (PENALVA, 2012:64).

Hatoum, em suas obras, demonstra que estamos em um momento de trânsito, de intercruzamentos, movimentos propícios para a formação de figuras complexas de diferença e de alteridade, que se formam a partir do cruzamento tempo/espaço, do deslocamento de fronteiras e do movimento de populações. Por conta desses fatores, que os materiais de Milton Hatoum interessam aos estudos culturais e literários, sobretudo nos intercruzamentos que traçam entre memória, ficção e história, que se desenvolvem nos planos pessoal, familiar, regional, nacional e internacional.

Em suas obras tem-se quase sempre a cidade de Manaus, a presença da floresta, de imigrantes e descrições sobre a região e a cultura do norte do Brasil. Por conta disso, há inúmeros questionamentos em revistas e jornais sobre se o autor pretende fazer uma literatura de cunho regionalista ou não. E sobre essa questão, Leyla Perrone-Moisés (2007) esclarece: “inevitavelmente atado à realidade amazônica, o livro de Hatoum, como todas as boas obras literárias, tem uma dimensão universal, por ser também e, sobretudo, um livro sobre a memória e o esquecimento, a vingança e o perdão”. (MOISÉS, 2007: 287).

Hatoum, nesse sentido, constantemente interrogado sobre como fazer uma literatura de cunho regionalista, aponta no artigo “Cinzas que queimam” que a literatura regionalista já se esgotou há muito tempo. “O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para elas”.

Ainda nesse sentido, Hatoum afirma que sua relação com Manaus é “atávica e quase mística”. Ele a indica como uma cidade ficcionalmente interessante, já que a concebe como uma cidade

tanto cosmopolita, graças à imigração e migração ocorridas na cidade – especialmente em vista da Zona Franca de Manaus –, quanto provinciana, visto que ela possui um isolamento geográfico com relação ao restante das regiões do país. Ademais, segundo o autor, quando se trata de uma província, é possível encontrarem-se as anedotas, os eventos escabrosos e as situações dramáticas; a província é vista, nesse sentido, como uma metonímia de um grande teatro. (Folha de S. Paulo:2005).

Luis Alberto Brandão partilha com Iser a proposta de que se pense a Literatura segundo uma perspectiva antropológica ampla, ou seja, como produto humano e simultaneamente definidor do humano. Desse modo, deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, significante ou significado, materialidade ou mimese, já que a Literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto (BRANDÃO, 2005:126). E essa visão é também a defendida nesta pesquisa: nossa intenção não é dizer se a literatura hatouniana é ou não regionalista, no entanto, tencionamos perceber como o autor, através do texto literário, representa o homem e as suas problemáticas.

#### 4.2 IDENTIFICAÇÕES CULTURAIS NA (DA) AMAZÔNIA BRASILEIRA: O OLHAR DAS PERSONAGENS RAIMUNDO, ARANA E TRAJANO MATTOSO

Uma vez, eu brincando, perguntei se queria ser o autor das obras destruídas. Sabes o que respondeu? “Esse é o artista verdadeiro” (Milton Hatoum).

*Cinzas do Norte*, um título sugestivo. Este título figura o período violento e decadente da ditadura militar em Manaus? Encena os inúmeros conflitos internos e externos das personagens apresentadas na obra? Representa a falência da cidade e dos próprios moradores dela? Exibe a impossibilidade de uma vida justa e igualitária no interior do Amazonas, por conta da arbitrariedade do Estado? Denota a degradação ambiental por causa das ações de urbanização? Exprime a região Norte e todas as suas problemáticas sociais, políticas, geográficas e culturais? Representa as consequências de um progresso perverso (com as mazelas geradas pelo progresso, sob a visão do anjo da história, em Benjamin)?

Essa expressão pode sugerir isso e muito mais. O nosso interesse aqui é incitar reflexões e viagens e não limitar ou fechar os sentidos do título. *Cinzas do Norte* é uma obra difícil de ser enquadrada, explicada e até compreendida, devido à multiplicidade de acontecimentos sem explicações, à complexidade dos personagens e a maneira como a narrativa é elaborada. Temos a narração de Lavo, entremeada com as cartas escritas por Ranulfo a Mundo, além de uma carta de Mundo a Lavo. A obra representa, do início ao fim, as amarguras e os desacordos da vida. O narrador Lavo não tem histórias alegres e bonitas a contar; pelo contrário, são os desencontros, a miséria, a desigualdade social, o interesse, a maldade e a revolta que o incitam a narrar.

A história se passa entre os primeiros anos do Golpe Militar, em 1964. Lavo narra a relação conflituosa de Raimundo com Trajano Mattoso (suposto pai de Mundo) e apresenta ainda a relação de Mundo com sua mãe Alícia, com Naiá (empregada da casa), com Arana (seu pai biológico), com Ranulfo, com os moradores da Vila Amazônia (das redondezas de Manaus e do exterior), com os índios, além de narrar sua própria relação com Mundo. Todas essas relações são reveladas com muita mágoa, dor e sofrimento. *Cinzas do Norte* é, em nossa leitura, o relato de uma grande revolta e, sobretudo, de uma impossibilidade de realização.

O livro começa com Lavo narrando o recebimento da última carta que recebeu de Mundo; uma declaração que o protagonista escreveu momentos antes de sua morte, em um hospital do Rio de Janeiro. Ele resolve contar a história de Mundo após 20 anos dos acontecimentos, quando todos da família Mattoso estavam mortos: mãe, pai e filho. O narrador precisava desenterrar uma história, a seu modo. Lavo conta os fatos a partir de sua compreensão de mundo, de sua perspectiva; a narrativa é uma grande colcha de retalhos, na verdade, ele junta trechos e memórias de várias personagens, entre elas: Naiá – uma personagem importante para o caso, que mora com a família Mattoso, participa de grandes momentos e conflitos; Ranulfo, uma personagem de extrema complexidade na história, um homem sem trabalho fixo que se relaciona com muitas pessoas na cidade, além de ser amante de Alícia (mãe de Mundo) e por conta disso, fica a par de todos os problemas da família; Mundo, seu grande amigo e confidente; Jano, pai de Mundo, que se aproxima de Lavo para contar seus desejos e ambições relacionados, exclusivamente, ao filho; Ramira, a tia de Lavo, uma costureira antiga na cidade.

O autor leva seu narrador a contar histórias do presente e do passado, de outros e de outrora. Esse narrador desconhece muitas histórias e, por isso, serve-se de memórias de outros personagens do romance para escrever a narrativa, como dissemos. Lavo tenta recompor a história a partir de fragmentos e de revelações que, muitas vezes, se apresentam de forma embaraçada, por estarem perdidas no tempo e no espaço. Interessante refletirmos sobre essa posição narrativa de Lavo, que é um traço dos narradores hatounianos que são, em geral, narradores periféricos e marginalizados, cujo paradigma é o narrador Nael, de *Dois irmãos*, que narra tudo a partir do que ouve e vê do quatinho dos fundos da casa. Lavo, que é um órfão, criado pela tia costureira, possui, como Nael, um caráter marginal e periférico. Ao fazer falar esses narradores, Hatoum prefigura a vontade de outorgar voz aos sujeitos periféricos e marginalizados que foram inaudíveis ao longo da história. Essa questão da posição narrativa de Lavo será desenvolvida em outro tópico desta pesquisa.

Nosso propósito, neste item, é mostrar as imagens amazônicas produzidas por Mundo, Arana e Jano, com base na abordagem ficcional deles, em especial a de Mundo e a de Arana, os quais conseguem, através de obras de arte, levantar o conflito: o que é afinal Amazônia? Em *Cinzas do Norte* intersectam-se várias visões de Amazônia, e a identidade cultural da região é representada simbolicamente em um contexto histórico de crise. Como estamos afirmando ao longo do trabalho, nosso interesse é desenhar a identidade cultural amazônica a partir de pressupostos de mobilidade, heterogeneidade e pluralidade, para dar conta de explorar as contradições e as complexidades dessa região continental.

Definir a região amazônica é sempre uma *aporia*. *Aporia* é um termo utilizado por Jacques Derrida, grosso modo, para determinar uma indecibilidade ou uma indeterminação. Ele utiliza esse termo para explicar, entre outras abordagens, a questão da representação identitária. Para ele, estamos sempre no obscuro ou em um “beco sem saída” para falarmos do outro sem sermos o outro, sem estarmos no lugar do outro. Aceitar a identidade significa compreender a encruzilhada de um Eu que não pode deixar de ser Eu, mas precisa compreender o Outro, aceitar o Outro na sua diferença. Essa reflexão é especificada com o jogo da *différance* (conceito trabalhado no segundo capítulo desta pesquisa), já que esse pensamento possibilita pensar a diferença enquanto diferença, ou seja, pensar o Outro em sua *outridade*.

A identidade amazônica assume essa aporia por ser uma região continental que abriga uma diversidade de culturas, tanto do ribeirinho, do índio, do caboclo, quanto do colonizador

européu. Esse imbricamento cultural, numa sociedade globalizada, em que as trocas culturais são mais intensas impossibilita a construção de uma identidade pura, original e autêntica, o que, por si, já seria impossível. Esse raciocínio serve para toda e qualquer outra cultura, seja a africana, a latino-americana, já que a identidade é sempre um processo e um devir constante. Milton Hatoum dialoga com esse pensamento ao afirmar que buscou trabalhar a identidade em seus romances, mas percebeu que há alguma coisa da identidade que é misteriosa e nunca pode ser dita: “Penso [afirma ele] que a identidade é o que há de mais misterioso e enigmático. Você revela algum ângulo, mas imediatamente esse ângulo é revelado e surgem outros. É um jogo de esconde-esconde” (HATOUM, 2000:12).

Nesse sentido, nossa análise se pautará em apontar o jogo aporético das identidades culturais amazônicas, a partir do *romance Cinzas do Norte*, que acreditamos ser a obra mais política de Hatoum. O romance propõe reflexão em torno da cultura e das identidades amazônicas, atrelando a essa abordagem um debate sobre concepções de arte. Durante a leitura da obra, algumas indagações foram surgindo com força: existem possibilidades de dissociação entre o ético e o estético na produção artística? Existem parâmetros para definir o que é e o que não é arte? Qual o papel do artista na sociedade contemporânea? No decurso da obra há argumentos sobre essas indagações, tornando-se mais evidente no diálogo entre as personagens: Raimundo, Alduíno Arana e Trajano Mattoso. De acordo com os pesquisadores Gilson Penalva e Liane Schneider, no artigo intitulado “Identidade e Hibridismo na Amazônia Brasileira: Um estudo comparativo de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*”, de Milton Hatoum, em *Cinzas do Norte* a questão da arte assume posição privilegiada, pois “o debate se dá como um eixo para a discussão dos processos de identificação na Amazônia” (PENALVA, SCHNEIDER, 2012).

No romance, a problematização das concepções de arte envolve vários personagens, com visões distintas sobre o tema. Jano, por exemplo, representante de um pensamento eurocêntrico, encomenda de Domenico de Angelis a pintura do teto da sala do seu palacete, semelhante à pintura que este pintor italiano havia feito no teto do salão nobre do Teatro Amazonas, no século XIX. Na Vila Amazônia, propriedade que herdara do pai, tem destaque o casarão construído “no alto de um barranco, um casarão cinzento, erguido sobre arcos sólidos, dava para o rio Amazonas e a ilha do Espírito Santo” (*Idem*:35).

Trajano Mattoso é o pai de Mundo. Na obra seu apelido é Jano, fazendo referência ao deus romano Janus, o qual é representado com duas faces, uma olhando para o futuro e outra para o passado. Importante ressaltar que Bhabha representa a nação como tendo o rosto de Jano.

Essa afirmação nos possibilita afirmar que os discursos são ambivalentes e que nunca constituem uma história linear, unívoca, mas muitas histórias – narrativas e contra-narrativas que colocam em xeque visões da história como horizontalidade.

Na narrativa Jano representa a velha elite manauara que cresce após a II Guerra Mundial. Ele é descendente de português, “um homem religioso que acreditava na civilização e no progresso” (HATOUM, 2005:35), que veio para a Amazônia em busca de riqueza e ascensão social. Jano é rodeado por amigos que encabeçavam a ditadura militar em Manaus. É esposo de Alícia, uma mulher humilde, descendente de índios, que resolveu casar-se com ele para dar adeus à periferia e à vida regrada.

A concepção de Jano sobre arte e vida é completamente diferente da defendida por seu suposto filho Mundo. Para o pai, arte é apenas a europeia. Essa afirmação é confirmada com as ornamentações que esse personagem faz em sua casa na Vila Amazônia: “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 mesmo país.” (*ibidem*:68). Para Jano, a boa pintura é aquela vinculada à tradição europeia, o que, de certo modo, desqualifica a arte produzida na Amazônia, incluindo, nesse processo de discriminação, a arte produzida por Mundo. Ele faz severas críticas ao gosto artístico de Mundo e recrimina sua valorização da arte indígena:

Jano tirou uma chave do bolso, destrancou a porta, começou a tossir. Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas. “Nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe. Meu filho não pode continuar assim” (*Idem*:33).

É a partir das discussões entre pai e filho que conhecemos a concepção artística de Jano. Como empresário bem-sucedido, sua visão de arte corresponde a uma visão comum nos tempos modernos: pela dificuldade do artista em encontrar visibilidade social, por não possuir uma posição econômica privilegiada e pelo caráter não produtivo da obra de arte, o artista é considerado vadio, malandro, e sua obra é muitas vezes desprezada. Durante toda a narrativa, deparamos com falas e atitudes de falta de respeito às diferenças, à alteridade, por parte de Jano, com relação ao posicionamento artístico do filho. Em uma conversa com Lavo, ele explica: “o maior desejo dele é ser artista”. “É um equívoco”. (*Idem*:87). Em outra cena, Jano

chega a afirmar que Mundo não é uma grande promessa, justamente por querer ser artista: “Por isso é que não promete nada, Jano interrompeu. Arte... quem ele pensa que é?” (*Idem:22*).

A mesma ira, o mesmo ódio o empresário da juta tem por Arana, inicialmente mestre de Mundo: “ainda não conheces? Um vagabundo. Um pintor de trambolhos sem pé nem cabeça. Também faz esculturas... coisas tortas, tudo porcaria!” (*idem:36*). A visão de Jano sobre arte e artista assemelha-se a de seu amigo Palha. Conversando com Mundo, Palha aconselha-o a seguir os passos do pai: “É como empresário ou político, e não como artista, que vais sair da obscuridade comum. E para isso é preciso estudar” (*idem:119*). No entanto, Mundo vai na contramão dos desejos do pai: “nenhum livro de matemática nas estantes, somente arte, poesia”. Ainda mais, “nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe” (*idem:33*). A única solução para enquadrar o filho seria o treinamento militar, “falta isso ao meu filho... correr, saltar com coragem, que nem esses rapazes armados” (*idem:34*). Jano e seus amigos militares acreditavam fielmente no poder da disciplina militar, da ditadura, das regras e da subserviência. Para ele, “uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode, mas o coronel Zanda poderia dar um jeito nessas loucuras de liberdade e arte aclamadas pelo filho, que pensava que poderia construir um futuro com devaneios” (*idem:118*).

Jano tem uma concepção de arte completamente elitista e eurocêntrica. Na sua visão, bons artistas e arte de referência só poderiam ser elaborados nos grandes centros europeus, por grandes nomes da arte. Mundo, ao perceber esse pensamento elitista do pai, faz severos julgamentos: “ouve música clássica só para dizer que conhece essa ou aquela sinfonia ou sonata. Vive citando um maestro ou pianista famoso, uma orquestra...” (*idem:64*). As perspectivas de pai e filho são inteiramente distintas: ao passo que Mundo valoriza a arte local, indígena, Jano ressalta e valoriza os quadros europeus. Tanto é que o quarto de Mundo possui uma decoração com elementos indígenas, o que confirma seu apreço por tal representação artística: “Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas” (*idem:33*). Por sua vez, o pai tem uma peça do artista italiano Domenico de Angelis: “o luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até

ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: A glorificação das belas-artes na Amazônia” (*idem*:31).

Além dessa obra, Jano tem em sua sala um mosaico de azulejos portugueses, azuis e brancos, que ilustram a Santa Ceia. Além do mosaico, vários objetos ornamentais da sua casa eram portugueses. Além de ornamentar sua casa com adereços europeus, Jano e seu pai queriam que os empregados da Vila Amazônia decorassem suas casinhas com quadros de Francisco Xavier, um artista português, que elabora representações de santos. No entanto, os quadros foram renegados porque eles não gostaram da ideia de adorar santos, algo pertencente a costumes da igreja católica. Tal atitude foi reprovada por Jano porque, em sua concepção, sua cultura e sua religião são superiores a todas as outras.

Por ter uma visão de artista e de arte totalmente preconceituosa e unilateral, Jano reprime as aspirações artísticas de Mundo, desde criança. Aos cinco anos de idade, Mundo mostra os seus desenhos ao pai, que o reprime severamente, antes mesmo de observar as gravuras: “é só isso que sabes fazer?” (*Idem*:252). A reação paterna é tão grosseira que Mundo foge para a rua chorando. As grosserias e a insensibilidade do pai serão constantes durante toda a trama. Com o crescimento de Mundo, os conflitos são intensificados: aos vinte e um anos, Mundo faz Jano ter conhecimento de sua grande obra artística de contestação, o Campo de Cruzes, que vira notícia de jornal. Arte de contestação, de revolta, de denúncia; Mundo mostra, através desse projeto, as péssimas condições de moradia do bairro Novo Eldorado.

Os projetos artísticos de Mundo são formas de expressar a realidade que o circunda, mostrando-se ele consciente da realidade histórica repressiva inaugurada pelo golpe militar. Com o Campo de Cruzes, Hatoum traz para a discussão a questão da impossibilidade da arte contestatória em um ambiente marcado pela repressão militar. Não há, dessa forma, espaço para arte crítica, reflexiva, uma vez que, tão logo veio a público, a obra de Mundo, que foi criticada e reprimida, sendo Mundo e tio Ran perseguidos e repudiados. O Campo de Cruzes fecha a trajetória de Mundo no Brasil. Ele segue para a Europa com o intuito de desenvolver e amadurecer suas aspirações artísticas.

A tirania de Jano revela a intolerância à alteridade e às diferenças. Ele é incapaz de aceitar que Mundo tenha intenções, sonhos e ideais diferentes dos seus. A esse respeito, logo no início da narrativa, ele diz: “quero que Mundo ande por aí e largue essa mania de desenhar,

desenhar...” (HATOUM, 2005:33). O grande desejo de Jano é que Mundo seja seu herdeiro e dê continuidade ao projeto civilizatório da Amazônia, que foi iniciado por seu pai português, como vemos na fala posterior em que ele explicita para Lavo sua frustração: “por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um” (*Idem*:87).

Não somente Mundo entra no processo recriminatório de Jano, os moradores da Vila Amazônia também são alvos de críticas e preconceitos. Na Vila Amazônia, os índios foram vistos como seres irracionais e brutos, porque eles simplesmente rejeitavam algumas de suas recomendações. Jano, por sua formação europeia, desconsiderou a cultura e as formas de vida dos índios:

Disse que dava muito trabalho plantar a civilização na Amazônia. Antes, todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar. Tive que reconstruir quase tudo, Lavo. Temos que construir tudo o tempo todo (HATOUM, 2005: 70).

Jano abominava o apreço e a atenção que Mundo dedicava aos sujeitos da Amazônia. Seu filho, herdeiro de um grande império, deveria, a seu ver, manter laços de amizade com militares, empresários e outras pessoas influentes da região. Estritamente por isso, o vínculo de Jano com os seus trabalhadores limitava-se ao trabalho. Os índios, caboclos e ribeirinhos representavam, simplesmente, a força de trabalho na lida com a juta. Eles dominavam todo o processo de extração dessa planta, preparando-a para a exportação, atividade que gerava renda para Jano.

Vi vários deles, magros e tristes (...) cortavam juta com um terçado, secavam as fibras num varal e depois as carregavam para a propriedade, onde eram prensadas e enfardadas (...) a maioria dos empregados morava em casebres espalhados em redor de Okayama Ken (HATOUM, 2005:71).

Para Jano, a cultura indígena não possuía nenhuma referência significativa. Seus rituais fúnebres, as músicas, as comidas, os temperos, nada disso tinha valor. Essa postura de Jano serve para reforçar a ideia de que optar por um ângulo apenas é priorizar o empobrecimento cultural e espiritual, ideia que fica bem marcada em *Cinzas do Norte*.

Dessemelhante de Jano, Mundo apresenta um projeto artístico que aponta para a articulação entre arte, ética e estética. Seus quadros representam o espaço amazônico com seus conflitos

sociais, econômicos e, principalmente, políticos, tendo em vista que o romance se desenvolve na Manaus agitada pela ditadura militar e pela criação da Zona Franca de Manaus; ou seja, o contexto político e cultural em que irrompem a arbitrariedade do Estado e a ganância dos donos do capital.

Referindo-se ao posicionamento artístico de Mundo, Vera Lúcia Soares afirma que,

[o] desenho é para Mundo o espaço de expressão de sua revolta e também de criação de uma possível identidade que ele tenta buscar longe de Manaus e da casa paterna, no Rio e, mais tarde, durante o exílio voluntário em Berlim e Londres. (SOARES, 2008:76).

Também em posição distinta à de Mundo, temos Arana que, a princípio, é para Mundo (o aprendiz de arte) seu mestre. Com o passar do tempo, a postura e o entendimento de Arana sobre arte se alteram e Mundo distancia-se afetivamente e intelectualmente dele. Arana, posteriormente, enceta a comercialização de imagens exóticas de Amazônia para turistas viajantes, unicamente com fins lucrativos. Nesse caso, a Amazônia é representada sob a ótica paisagística e naturalista – paisagens com rios margeados por uma mata densa – com o intuito de satisfazer os viajantes, principalmente aqueles que somente “conhecem” a flora e a fauna amazônicas, elementos historicamente utilizados como representação estereotipada desta região. Para tio Ran, Arana sempre foi um parasita, um aproveitador, como revela este diálogo entre aquele e Lavo:

—Mundo acha que ele faz uma arte revolucionária.

—Conheço a revolução dele.

—[...] um artista como Arana está mais interessado na beleza dos peixes mortos, no efeito visual do tabuleiro e no preço da obra. Eu e Arana fizemos as maiores sacanagens no Castanhal e nas ruas cheias de lodo do Jardim dos Barés. Demos calote nos mesmos botecos, tabernas... mas ele foi muito mais longe. Sou um rele larápio comparado a meu ex-vizinho. [...] — Ele deve ter algum talento, mas o charlatão é mais genuíno que o artista. (HATOUM, 2005:102).

A primeira cena do livro que retrata a alteração das concepções artísticas de Arana é a seguinte fala de tio Ran:

“Estás vendo aquele peixeiro? Prega numa parede o tabuleiro dele com peixe e tudo; depois decepa umas cabeças, faz uma pirâmide no chão e mela com tinda vermelha. Arana chamaria isso de arte... Mas isso é coisa do passado. Agora ele está trocando as formas ousadas por pinturas do pôr-do-sol. Deve estar possuído pela nossa natureza grandiosa” (*ibidem*: 102).

Arana, nessa nova fase, encena a Amazônia sem as diferenças culturais, bem ao gosto de muitos colonizadores que desconhecem as controvérsias e as complexidades do espaço amazônico. Esse artista representa a beleza exorbitante e exótica da natureza, adotando assim uma perspectiva já comum na Amazônia. Essa reprodução de Arana contribui para alastrar uma visão falsa e estereotipada da região amazônica, diferentemente da visão multifacetada, híbrida e conflituosa de Mundo. Nessa percepção, a diferença cultural não é mais um problema do “outro povo”, torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um (o outro é representado de forma coesa, simplificada). Sobre tal perspectiva, ou seja, as diferenças desses personagens, Hatoum em entrevista comenta:

Mundo e Arana são pesos nas extremidades de uma gangorra. A pressão social e a ambição se refletem na vida de cada um desses personagens. Acho que esse dualismo ou polarização é nocivo para ambos. No caso de Arana, por motivos éticos e estéticos. Ele é o caso típico de intelectual ou artista que promete revolucionar a arte de vanguarda e no fim se revela(...). No caso de Mundo, sua autocrítica é tão feroz, tão radical, que o imobiliza. (fonte digital)<sup>3</sup>

Com base em suas produções artísticas, Arana traça o modelo tradicional, opressor e colonial de pensamento. Nessa forma de representação, os discursos “tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos” (BHABHA, 2013:275). As imagens discursivas de Arana, dialogando com o pensamento colonial, não exhibe a cultura como uma prática incomensurável e nem como uma produção irregular e incompleta de sentido e valor. A cultura e os modos de vida amazônicos são exibidos como autênticos, remetem imediatamente a uma origem única e coesa. Observemos a imagem subsequente:

O artista também recebera uma encomenda, não de Jano ou Alícia, mas de um executivo japonês de uma das novas fábricas de Manaus. Disse que o pedido lhe dera muito trabalho. Não perguntei do que se tratava; bastou olhar as fotos coloridas de araras numa parede. Duas, de asas abertas, cresciam numa tela, e prometiam voar num céu dourado que iluminava a floresta. Arana disse que os executivos japoneses e coreanos nem falavam português, mas davam muito valor à arte: compravam quadros sem pechinchar, e isso era raro na nossa cidade (HATOUM, 2005:169).

Ademais:

Arana quis me mostrar uma de suas pinturas recentes: paisagem de um rio margeado por uma mata densa e pássaros num céu luminoso.

Observei o quadro e olhei de esguelha para Mundo.

<sup>3</sup> [www.digestivocultural.com/entrevistas\\_p:02](http://www.digestivocultural.com/entrevistas_p:02).

“Que tal?”, perguntou Arana.

“Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. [...]

“É um quadro encomendado”, justificou ele, “o gosto não depende só de mim, depende, de quem [paga].” (*Idem*: 130-131).

Esses trechos recortados acima foram retirados com o intuito de exprimir a conjuntura da produção artística de Arana. Como foi afirmado pelo próprio artista, sua arte é elaborada de acordo com o receptor, baseando-se em um modelo eurocêntrico que ressalta apenas o lado paisagístico. Desse modo, Arana acaba por favorecer o caráter exótico, estereotipado e homogêneo da região amazônica, ilustrando parte do pensamento eurocêntrico, que supervaloriza os elementos naturais, em detrimento dos povos e culturas amazônicos e que teve, na região, seu ápice no século XVIII e XIX.

Ao defrontar o fazer artístico de Mundo e Arana, Hatoum incita reflexões sobre as imagens produzidas nas Amazônias, dando-nos possibilidades de contestar as visões alastradas pelos primeiros viajantes que desconheciam, em razão do contexto da época, a realidade cultural da região, assumindo o caráter de homogeneidade, originalidade e unicidade. A imagem discursiva sequente ajuda-nos a compreender sobre o que estamos discorrendo:

Arana me convidou a entrar. A maior novidade vinha do alto: bichos empalhados, imensos e tristes, presos por fios de tucum amarrados nas vigas de aço. Flutuavam, encerrados em caixa também de vidro, com seres sequestrados da floresta e imobilizados para sempre. Por um momento ficamos imóveis, escutando o canto de algum pássaro intruso que mergulhava na vegetação e escapava pela abertura. Alguma coisa me incomodou, então percebi que ali no centro, todos os animais nos fitavam. A luz incidente nas placas acendia seus olhos, que brilhavam na penumbra. Isso tudo tem algo tétrico, pensei; uma decoração macabra, nada mais. Ouvi um risinho diabólico e logo a voz: “Quando chove, eles ficam encantados”. “Entram na minha floresta e se sentem no Paraíso” (HATOUM, 2005:228-229).

Esse ambiente figurativo de Arana, como se vê, representa uma perspectiva folclórica e mítica da Amazônia. Lembra-nos as descrições dos viajantes turistas em seus primeiros relatos, que descreviam animais e árvores da selva amazônica de forma fantástica e pitoresca. Esse posicionamento é igualado ao de muitos críticos ou artistas de feição eurocêntrica, uma vez que o exotismo e a superficialidade são ressaltados em suas esculturas e telas, como se os bichos, a mata densa, os índios e seus adereços representassem toda a região amazônica. Esse tipo de recriação não retrata a identidade cultural como iteração e movimento e intensifica a calcificação da cultura amazônica, o que acaba por resultar em estereótipos e imagens fixas que celebram a homogeneização desse espaço. Esse projeto estético de Arana faz parte de uma visão utópica e totalizante da região que tenta transcender as contradições e

ambivalências que constituem a própria estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural. Sobre esse pensamento da fluidez e da hibridação identitária cultural, Canclini (2006:23) adverte:

Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações e classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais.

Pelo que foi dito acima, podemos inferir afirmando que a identidade será sempre segmentada e heterogênea. No caso amazônico, por exemplo, a população indígena teve contato com diferentes povos: pessoas de várias partes da Europa, além de chineses, japoneses; ademais, tiveram relações com pessoas de outras partes do Brasil, como os nordestinos que chegaram com o anseio de ascensão social. Além disso, tiveram experiências culturais remodeladas pelos meios de comunicação de massa e pelos intercruzamentos com os próprios sujeitos da região com hábitos diferenciados, como os ribeirinhos, fazendeiros, donos de serraria, empresários locais, entre outros. A expressão artística de Arana não leva em consideração o aspecto *híbrido* e *rizomático* da cultura e, assim sendo, não celebra as migrações, os processos de *interculturalidade* e de *mestiçagem* do povo amazônico. Verificamos mais um fragmento que ilustra a representação artística de Arana:

Agora, Arana transformava toras de mogno em animais enormes, que nem metiam medo, nem surpreendiam, nem emocionavam. Suas telas que traziam paisagens com caboclas e índias nuas, a pele acobreada e um sorriso complacente, eram pastiches pobres de Gauguin e das pinturas do salão nobre do teatro Amazonas. A técnica não era menos impecável que o exotismo. Num dos quadros, uma plateia de índios extasiados assistia a uma ópera. (HATOUM, 2005:227).

Ao investigarmos a descrição indígena proposta por Arana, constatamos semelhanças com a imagem do índio disseminada pela primeira geração da estética romântica no Brasil. Esse período, em decorrência da recente independência do país, é marcado pela busca de uma representação cultural nacional, tendo como elementos centrais o índio e a natureza, ambos idealizados e estáticos. Como exemplo da representação indígena desse período, tem-se a índia de José de Alencar, Iracema:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal

roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1956:13).

Notamos, com vistas no excerto, uma construção poética do índio que valoriza o aspecto fantasioso e romanticamente idealizado, assim como as descrições artísticas propostas por Arana. Essas imagens não revelam as problemáticas da vida indígena, ao passo que estatiza e desvirtua a identidade cultural dessas populações.

Por outro lado, temos a concepção artística de Mundo, que incorpora na obra discursos que vão em oposição aos de Arana. A outra face da Amazônia que é representada pela voz de Mundo é a Amazônia do caos, das contradições sociais. A representação cultural e artística elaborada por essa personagem poderia ser melhor compreendida por aquilo que Julia Kristeva chama de perda de identidade, já que há um abismo entre a representação e os sujeitos.

Ao se distanciarem da visão de povo, cultura e identidade via de regra representados de forma coesa e homogênea, além de fazerem emergir o discurso das minorias, as obras de arte e as percepções de Mundo se mostram distantes do pensamento colonial e tradicional. Tais obras traduzem, ademais, desejos e percepções que vão de encontro ao do pai do protagonista, o que de algum modo nos ajuda a compreender os contrastes e as diferenças da identidade individual e cultural que podem ser percebidas nas produções artísticas de Mundo.

Trajano Mattoso é amigo das figuras que estão diretamente envolvidas com o golpe militar (fator histórico importante para o desenrolar da trama): o coronel e futuro prefeito Zanda, o empresário oportunista Albino Palha, entre outros. Além de tê-los como amigos, Jano representa os grandes coronéis da Amazônia que querem ter um grande herdeiro e não um filho, e essa é uma das grandes iras de Mundo. Desde a infância, Mundo se aproxima dos trabalhadores da Vila Amazônia, brinca com as crianças pobres e essa atitude irrita profundamente Jano, que o quer manter longe dessa gente.

Quando criança, vivia metido nas casinhas de Okayama Ken: queria brincar com a criança pobre. Jano arrastava o menino para casa. Meu marido detestava qualquer diversão. Mundo ficava sozinho na varanda, olhando o rio, desenhando. (HATOUM, 2005:297)

A rebeldia e a oposição de Mundo são expressas na escolha do estilo artístico como caminho a seguir. Essa escolha artística simboliza resistência aos modelos capitalistas, burgueses, já que a personagem se recusa a dar continuidade à “obra” do pai. Nesse caso, a arte é uma

forma de resistência ao modelo de vida e aos interesses de Jano. A opção de Mundo talvez só agrade a tio Ran, uma personagem que é um misto de artista e marginal, retrato da boêmia, da resistência ao trabalho fixo, e da rebeldia frente aos modelos tradicionais e convencionais de vida; tio Ran vive à deriva, percorrendo a periferia e se relacionando com todo tipo de gente. Esse seu posicionamento transparece durante toda a narrativa, até mesmo quando ele faz severas críticas ao sobrinho Lavo com relação à sua profissão de advogado, como percebemos no episódio abaixo:

“Vais enlouquecer redigindo processos. Os graúdos vão te engolir, Lavo. Todo processo é enganador, uma mentira. É melhor escrever, pintar, ser artista” (...) “Devias passar a vida lendo e vivendo por aí, sem profissão” (HATOUM, 2005:94-95).

Notamos que as escolhas feitas por Mundo e sua forma de encarar a vida não foram bem sucedidas, em razão de ter se comportado de maneira muito extremista e crítica diante das normas familiares e dos acontecimentos sócio-culturais. O seu modo de ver e pensar instaurou uma cisão com a sociedade e com a sua própria família; no romance, ele aparece excluído do início ao fim de sua trajetória, tendo sido destruído por suas próprias escolhas. Hatoum, com isso, parece instigar a reflexão sobre o difícil e o improvável lugar do artista no mundo do consumo e do lucro.

Mundo tenta exprimir as suas angústias e seu universo sobretudo nos desenhos, algumas vezes utilizando a caricatura como forma de crítica e de apreensão da 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, 2005:17).

As caricaturas dele ressaltam o lado monstruoso da vida, enfatizando o lado animal e embrutecido dos homens. Por conta dessas caricaturas, Mundo foi humilhado na praça próxima de sua escola. Essa cena foi a abertura de muita reclusão e sofrimento da personagem:

Minotauro colou com carrapicho um chumaço de rabiola na traseira do artista, tocou fogo com álcool e se afastou (...). Mundo estranhou a risadas das garotas, viu a fumaça entre suas pernas, deu um pinote e se atirou no lago. Depois sentou na pequena ponte de pedra, tirou os sapatos e o cinturão, e ficou ali, todo molhado fitando os bichos, ouvindo a zombaria dos ginásianos. Dezenas. Não se mexeu;

esperou o sinal do fim do recreio, a praça sem fardas, urros ou gargalhadas. Parecia mais triste que raivoso. “Estou acostumado”, disse, sem olhar para mim (*ibidem*:18).

A reação de Mundo aos colegas irrita profundamente Jano. Este vê na atitude do filho um gesto feminino e delicado. Para ele, homem deve reagir e enfrentar a todos com brutalidade e heroísmo. Depois desse acontecido, Mundo muda-se para o Colégio Brasileiro, “onde podia desenhar à vontade, acordar tarde, entrar na aula no meio da manhã e cabular sem ser caceteado” (*Idem*:19).

No entanto, Mundo não passa muito tempo na nova escola. Com a ajuda do coronel Zanda, Jano interna o filho no Colégio Militar, onde este passa por duros treinamentos e presencia a crueldade dos militares. Mais uma vez, irritado com a atitude do pai de tê-lo obrigado a suportar a rotina, as normas e a selvageria do modelo militar, Mundo desenvolve uma vingança que será um protesto estético/político contra as condições de moradia no Novo Eldorado, a primeira e grande obra de Zanda. Mundo realiza todo o protesto com a ajuda de Ranulfo:

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. (HATOUM, 2005:148).

O protagonista se aborrece com as condições a que os moradores foram submetidos:

Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo (*Ibidem*:148).

A irritação de Mundo se torna ainda maior quando apresenta a Arana sua ideia artística, e este a inferioriza, por não identificar nela as qualidades estéticas necessárias a uma obra de arte:

“Arana implica com o meu trabalho”, continuou. “Implica com quase tudo e não dá a mínima para o que me queima por dentro. Não conhece o meu pai, não quer entender quem é esse homem. Agora só fala em prudência, só pensa nas amizades que fez em Brasília... Prudência, para ele, é uma forma de ganhar dinheiro e prestígio. Tem medo do que eu quero fazer, diz que pode prejudicar meus estudos e enfurecer meu pai” (*Idem*:145).

Ao inserir o diálogo de Mundo com Arana sobre o questionamento do que é e o que não é arte, Hatoum, ou melhor, seu alter ego ficcional, revela sua concepção de literatura. Essa modalidade artística seria somente as formas canônicas e tradicionais de representação? No

desenrolar da narrativa, através do desgarrado tio Ran, Hatoum aponta caminhos metapóéticos para tal indagação:

Pergunto porque ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho. “Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha.” Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como umas das definições de literatura (Idem:24).

O que compreendemos por literatura, atualmente, não é o mesmo de tempos atrás, isso é notável. Se antes as “belas letras” eram compostas por estruturas e regras estabelecidas desde a antiguidade, agora, com a popularização do romance e da informação, a maneira de compreender a literatura foi alterada e novas perspectivas e formas artísticas ganharam espaço. Na visão atual, a literatura e a arte como um todo estão intrinsecamente relacionadas com o lado subjetivo e cultural de uma dada sociedade, alinhados ao trabalho estético e social. Segundo o crítico e sociólogo Antonio Candido, a literatura transpõe o real por meio de uma estilização formal da linguagem, “que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração” (CANDIDO, 1972:53).

Supomos que Hatoum configura esse pensamento sobre a arte buscando manifestar a posição do escritor na sociedade atual, como afirma em entrevista:

essas questões vêm de muito longe, o exílio, o lugar difícil e improvável do artista num mundo movido pelo consumo e o lucro. Nos dias de hoje a literatura já não tem o interesse que tinha na época de Joyce ou mesmo na década de 1950, mas acho que ainda há e sempre haverá bons leitores em todo o mundo. Esses leitores existem e justificam a literatura.<sup>4</sup>

O escritor tem vez na era da informática, em que as informações chegam facilmente? Tem lugar no momento em que o consumo e o lucro são sempre priorizados? Essa indagação busca correspondência com a proposta de George Yúdice, em *A conveniência da cultura*, especificamente, no tópico “Cultura como recurso”, em que o autor afirma que a cultura está, cada vez mais, sendo associada ao uso de recursos que gerem discussões acerca de questões sociopolíticas e econômicas, quer dizer, “para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin chamou de capitalismo cultural” (YÚDICE, 2006:25). Nesse sentido, as

<sup>4</sup> [www.digestivocultural.com/entrevistas](http://www.digestivocultural.com/entrevistas), p.02

artes estão sendo ligadas, constantemente, a atividades comunitárias e serviços de desenvolvimento econômico. O autor faz esse comentário sobre a cultura, no intuito de mostrar que ela está sendo utilizada como recurso para outros fins. Diante dessa nova perspectiva a arte assume novas funções e cabe a nós o seguinte questionamento: objeto comercial, usado, como muitos outros, para a exploração pelo capital, a arte abre possibilidades para funcionar como resistência e crítica a esse mesmo sistema econômico?

Nem sempre é fácil fazer com que ambos os aspectos – cultural e econômico – cheguem a um acordo sem discrepâncias e contradições. Dentre outras formulações do romance *Cinzas do Norte*, ganha relevo o equacionamento do sentido da arte no mundo do capital. Supomos que a visão hatouniana não seja muito otimista acerca do papel do escritor na era do consumo, já que o Mundo, o protagonista do romance, é, enquanto artista, frustrado pelo insucesso, pelas não-realizações, pelas conturbações e tragédias. Ele é preso, humilhado, morre sem ter reconhecimento e dinheiro, além de ter um conflituoso relacionamento com os dirigentes políticos de sua cidade, como também com os seus familiares e amigos. A trajetória conflituosa de Mundo deixa entrever a dificuldade que o artista alternativo encontra para se ajustar na sociedade contemporânea.

Através de sua concepção artística, Mundo tenta manifestar que todo e qualquer lugar pode ser artisticamente relevante, pois a arte, especialmente a literatura, deve se importar não somente com a exaltação da natureza, mas com os sujeitos e a interação deles com o meio no qual estão inseridos e pela forma subjetiva, crítica que os sujeitos lançam sobre os lugares.

A grande obra de Mundo, denominada “História de uma decomposição – Memórias de um filho querido”, de que Lavo terá ciência no apartamento de Alícia no Rio de Janeiro, após a morte do amigo, realça a importância da memória na elaboração artística. Nessa obra, a figura do pai é ressaltada de maneira irônica e negativa, sendo que nas telas ele vai envelhecendo e se deformando, juntamente com seu cachorro Fogo:

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 passagem 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 e 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: 293).

Os sete quadros de Mundo aludem à vida e à morte do pai, mas “traduziam a angústia de Mundo e eram o presságio de sua própria morte” (*Idem*:294). Essa realização artística foi a maneira que ele encontrou para desabafar e expressar a vida. Esses quadros representam a falência do ser humano, no caso, a de Jano, porém, presumimos que seja a de todos nós, a representação da decadência do homem, seja ele quem for. A mensagem que consideramos é a decomposição da vida, tanto que, nos primeiros quadros, notamos a figura paterna jovial e cheia de força, ao passo que nos próximos vão se modificando e regredindo, desde os homens até os animais e a natureza. As duas últimas telas possuem fundo escuro, que concebemos como a exaltação do lado negativo da vida e a aproximação da morte, tanto do artista quanto do pai. No último quadro, temos a disposição do par de sapatos de maneira oposta, o que pode metaforizar os desencontros e a discrepância entre os caminhos do pai e do filho, enquanto um caminha em uma direção, o outro vai na direção inversa.

A retratação da natureza aparece, nas telas de Mundo, como vimos acima, com caráter extremamente divergente do de Arana. Como o foco de Mundo é o ser humano sendo deformado juntamente com o ambiente, a natureza é por ele representada de modo recessivo. Na representação dele existe a atmosfera de incerteza e de desmembramento, apagando, desse modo, qualquer noção essencialista de uma autenticidade ou pureza inerente às culturas. Dessa forma, as concepções artísticas de Mundo dialogam com a noção de diferença, hibridismo cultural e rizoma, porque, em nossa avaliação, seus critérios, discursos e representações são estratégias de ambivalência na estrutura de identificação, em que o Eu é sempre uma irresolução. Os discursos inseridos nas imagens de Mundo apelam para a violação e para ressignificação de valores, espaços, seres e objetos da Amazônia. Em suma, Mundo propõe uma violação política que podemos apreender como os “poderes da linguagem”. Mundo rompe com a linguagem artística do dualismo e da pureza radical para dramatizar as contradições e as ambivalências que são intrínsecas ao meio e aos sujeitos amazônicos.

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro,

autêntico, original. Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia (*idem*: 238).

Ao reconhecer que “nada é puro, autêntico, original”, ele está em harmonia com uma reflexão relevante na história da arte, que as palavras de Arnold Hauser certificam: se tivéssemos de apresentar um critério geral do que constitui a arte, poderíamos pensar em dizer: a originalidade. Mas não existe semelhante critério. Dificilmente poderemos fazer qualquer afirmação sobre arte sem que tenhamos que admitir, num ou noutro contexto, precisamente o contrário (1988:319). Se a originalidade em sua totalidade não existe, o crítico reconhece que é necessário de certa forma buscá-la: “uma obra de arte deve exprimir a sua própria concepção do mundo, nova e específica se tiver de ter algum valor em si própria, e na verdade alguma qualidade estética” (HAUSER, 1988:319).

Com essa perspectiva artística de Mundo, Hatoum parece alertar-nos para o fato de que a cultura não é separada do social, mas um recurso constante de luta social e política. É um subterfúgio de produção de significação e de valores básicos que estruturam o andamento da sociedade. A sua narrativa incita-nos a conjeturar estratégias de resistência, sem os posicionamentos essencialistas que dificultam a figuração dos processos de hibridismo cultural. Dentre as estratégias de resistência cultural, tem notoriedade: a vontade de ouvir o Outro, seja ele rechaçado ou reprimido. Essa possibilidade de reversão do olhar está atrelada a uma perspectiva pós-colonial. Sobre essa concepção pós-colonial, Homi Bhabha ressalta:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” (...) elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidade, povos. (BHABHA, 2013:275).

Hatoum propaga o drama dos homens diante das injustiças de outros homens e a violência dos sistemas político e econômico que não consideram as vozes dos povos da Amazônia, sejam eles ribeirinhos, moradores da periferia de Manaus, índios, caboclos, peixeiros. Em síntese, ele revela uma Amazônia em declínio, corrompida, esfacelada, impossibilitada de praticar a justiça social, ou seja, que se encontra em cinzas.

### 4.3 MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

*A cidade que todos sonhamos  
e que muda sem cessar enquanto sonhamos.  
Octavio Paz*

Pretendemos neste tópico refletir sobre o processo de modernização na Amazônia brasileira, especificamente em Manaus, que desde o século XX vem sofrendo profundas alterações tanto no seu aspecto físico, com o crescimento das cidades, abertura de estradas e integração de fronteiras agrícolas, quanto nos aspectos sociais e culturais. As políticas de desenvolvimento implantadas, nas últimas décadas, favoreceram o processo de modernização nessa região, no entanto, os resultados desse processo são limitados. A geração de emprego e renda mostrou-se insuficiente, excluindo dos benefícios grande parte dessa população amazônica. Parte considerável da população vive em condições de extrema pobreza, especialmente nas grandes cidades. Cabe, a partir desse contexto, nos perguntar: modernidade para quem? Tendo em vista essa indagação é que esse tópico se desenvolve. A observação desse caráter ambíguo da modernização se constitui, aqui, através do discurso literário, a partir do romance *Cinzas do Norte*, mesmo sabendo que a literatura como qualquer outra arte não se constitui como cópia fiel da realidade, mas que, de qualquer forma, representa reflexos do momento histórico e político de determinada época e espaço.

Em narrativas produzidas na (da) Amazônia observamos certas tendências de valorização da paisagem, que ora são apresentadas com o tom mítico/maravilhoso, ora com o exótico/pitoresco, o que culmina na produção de discursos paradoxais: Paraíso (as belezas naturais) ou Inferno (selvageria, brutalidade). Nessa perspectiva, temos como exemplo o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, *Inferno Verde*, de Alberto Rangel ou o conto de Euclides da Cunha, “Judas Asverus”. Por isso, é relevante estudarmos e conhecermos a obra hatouniana, que desloca o olhar já tradicional e exótico da floresta, do índio, do rio (ou qualquer outro elemento básico na produção do exotismo) para a cidade, onde os processos de modernização assumem posição importante. Milton Hatoum propõe um deslocamento do olhar para a cidade e nela focaliza tensões, contrastes, desigualdades, solidões, ambições, transformações em pleno processo de desenvolvimento e modernização, o que constitui uma inovação proposital nas formas tradicionais de construir o imaginário amazônico. A floresta,

em Hatoum, aparece de forma recessiva, não que o autor tenha o interesse de apagar esse viés, mas parece-nos que seu grande objetivo, em especial na obra em análise, é representar os conflitos da cidade advindos de um projeto de construção que, pautado por um sistema racionalizante, estabelece hierarquias e desconformidades.

Milton Hatoum, no texto “Crônica de Duas Cidades Belém e Manaus”, afirma que a cidade de Manaus (cenário em que se desenrola a trama de *Cinzas do Norte*), capital do Amazonas, pertencente à grande extensão amazônica, está situada à margem esquerda do Rio Negro. É uma cidade fluvial de confluência, a vinte quilômetros do rio Solimões, assentada sobre a área ribeirinha de um sistema de colinas suaves:

A cidadezinha, em 1865, possuía todos os defeitos urbanos e sociais de um povoado amazônico, minúsculo e segregado, nascido e crescido de um aldeamento de índios e à sombra de uma rústica fortaleza de soldados-colonos... Manaus a esse tempo, era sobretudo uma cidade índia, onde a população de origem índia e os resíduos de costumes e atividades do índio, eram um fato na movimentação da vida urbana. (AB’SABER, *apud* HATOUM, 2006:51).

Na virada do século, ainda conforme Hatoum, Manaus tornou-se a segunda maior cidade brasileira. O pequeno núcleo urbano deu lugar a uma cidade planejada, construída a partir de um projeto racional e eficiente. O problema, ressaltado por ele, é que nesse projeto não houve uma integração do espaço urbano com a natureza. Assim, muitos igarapés foram soterrados, nenhuma parte da floresta foi transformada em bosques, parques: “o projeto desse urbanismo transplantado separou a cidade de seu entorno, e essa separação ainda hoje é visível e sentida” (HATOUM, 2006:52). Em *Cinzas do Norte*, notadamente, Hatoum, com base no olhar crítico das personagens Mundo e tio Ran, faz uma crítica severa a esses projetos de modernização sem planejamento. Mundo, quando estudava na escola Pedro II, passava todo o recreio, em dias de chuva, observando da janela as mazelas do homem:

Nos dias de chuva forte, passava o recreio em pé, diante dessa janela, observando as árvores que a tempestade derrubara, os jacarés entre a pedra, as aves aninhadas à beira do pequeno, 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, 2005:14).

Nesse trecho do romance, percebemos o espaço público da cidade com os seus desajustes e conflitos; fica explícito como o projeto modernizante inventado “de cima para baixo” pelo Estado busca alcançar uma modernização eficiente e sem conflitos; no entanto, as desordens mostram-se rapidamente como resultado de um projeto falho e desigual.

Durante toda a narrativa, mais precisamente pelas observações e ações de Mundo e tio Ran, percebemos os contrastes acentuados por meio de projetos modernizantes, que se manifestam através da formação de muros pela cidade, de natureza física, socioeconômica e cultural. O romance representa as relações antagônicas na Manaus da ditadura militar, mostrando que os detentores do poder excluem aqueles que não o têm. O primeiro bairro, Morro da Catita, em que morou Ramira, tia do narrador, é um dos exemplos de exclusão e de marginalização de sujeitos pertencentes a classes econômicas menos favorecidas. Tratava-se de um bairro sem energia elétrica, distante da cidade e sem urbanização:

Quando tia Ramira precisava comprar tecido ou entregar uma costura a uma cliente no centro, andava pela picada até a entrada do quartel e esperava carona de um jipe ou caminhão militar. O trajeto demorava horas (...) reclamava também do isolamento, da falta de luz elétrica, dos bichos que rondavam a casa, dos ouriços que caíam das castanheiras e quebravam com estalos assustadores as telhas de barro (HATOUM, 2005:23).

De acordo com Adrián Gorelik (1999:57), em uma reflexão sobre modernidade e modernização, vemos na cidade, em seus projetos, os indícios de uma modernidade que pode ser visitada como as ruínas das cidades históricas; observando as misturas, as diferenças, os rizomas e as práticas desterritorializadas. E é essa caminhada que fazemos pelas ruas e bairros de Manaus ao lermos *Cinzas do Norte*. O autor nos leva a conhecer a Manaus da década de 60 em meio ao projeto político militar, em meio à mudança da ordem mundial que, a partir da década de 60, no norte do Brasil, substituiu definitivamente as empresas familiares por outro modelo econômico de que a Zona Franca e o Parque Industrial de Manaus são sinais. O romance representa uma Manaus do caos, com bairros distantes, periféricos – Morro da Catita, Vila da Ópera, entre outros – que não passaram totalmente pela transição rural-urbana, com construções isoladas e mal pensadas. Vemos, também, no romance, a mescla da arquitetura europeia com a manauara: cine Polytheama, castelinho da Booth Line, Teatro Amazonas, a casa de Jano (que possuía no teto uma pintura de Domenico de Angelis), que, segundo ele, era “a glorificação das belas artes na Amazônia” (HATOUM, 2005: 31).

Desse modo, podemos afirmar que *Cinzas do Norte* apresenta uma Manaus pensada e construída a partir de grupos imigrantes (como Jano e seu pai) que chegavam à Amazônia com o intuito de civilizar e moldar a cidade e as pessoas com base no modelo eurocêntrico. Vemos esse ponto de vista no excerto a seguir, em que Jano fala à Lavo sobre os objetivos de

seu pai na Amazônia: “ele veio de Portugal sem um tostão no bolso. Só coragem e vontade de ser alguém. Um homem religioso que acreditava na civilização, no progresso” (*idem*:35).

De acordo com Milton Hatoum (2006:52), em um texto que aborda a cidade de Manaus, o anseio pela modernidade marcará a tônica dos discursos dos administradores e dos políticos do Amazonas, principalmente durante o apogeu da borracha. O grande problema desse processo modernizador, ainda conforme ele, é que essa organização urbana excluía uma tradição cultural dos povos nativos. Essa marginalização indígena apresenta-se em várias observações do narrador: “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 as moedas que jogara; moravam ali, entre o gradil e a fachada da casa em ruínas” (HATOUM 2005:39). No novo modelo de cidade, índios, nordestinos e imigrantes pobres tornaram-se trabalhadores urbanos excluídos de um projeto em que só há lugar para as elites e uma classe média incipiente.

E é nesse sistema que o poder público e militar formula códigos e medidas com intenção de excluir do centro urbano a presença de mendigos, enfermos e índios. No entanto, é válido frisar que foram os imigrantes (essencialmente nordestinos), homens e mulheres de classe baixa que foram responsáveis pelo desenvolvimento do comércio, dos serviços urbanos e das atividades terciárias na grande Manaus. Em vários momentos da narrativa, Lavo comenta sobre a presença desses imigrantes na Amazônia: “Macau tinha se juntado com uma moça que chegara ao Novo Eldorado com uma penca de parentes. Brasileiros do Maranhão... todos pobres, só com os farrapos do corpo” (*Idem*:273).

Sobre a política de desenvolvimento na modernidade, que segrega os grupos sociais, Renato Cordeiro Gomes comenta:

(...) planejamento racional que, em tese, tem por objetivo produzir um bem público, contribuindo para a eficiência econômica, a equidade social, um ambiente prazeroso, mas promove, em contrapartida, fins de natureza oposta: uma economia não distributiva, a repressão social, a degradação ambiental. O planejamento urbano implica um sistema que possibilita formulação racional e implementação de políticas espaciais, ao lado de mecanismos de controle formalizados nas regulações de desenvolvimento e executados com o fim de manter os modelos existentes de dominação social, política, econômica e cultural. De instrumento progressivo de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o estado, a sociedade e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. (GOMES, 1999:204).

Em *Cinzas do Norte*, a disparidade econômica, geográfica e cultural fica ainda mais visível na Vila Amazônia, propriedade de Trajano Mattoso, na qual se produzia juta para a exportação, 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, 2005:55). Enquanto Jano possui uma morada luxuosa, os trabalhadores da região moravam em casebres, sem assistência e moradia digna. E essa era uma das grandes causas do conflito entre Mundo e seu pai:

Entramos em vários casebres cobertos de palha, chão de terra, paredes barreadas amarradas com cipó. Num deles, o mais distante do casarão de Jano, um velho gemia, deitado na rede (...) era um casal de índios, os filhos tinham ido morar em Manaus. (*Idem*: 72).

Mundo não aceita o tratamento e a visão do pai sobre os nativos. Para Jano, os índios são seres brutos, irracionais que agem como crianças: “um dia rezam para Nossa Senhora do Carmo, outro dia esquecem a santa e a Igreja” (*idem*:73). Mundo compreende as expressões culturais e os modos de vida dos povos indígenas e dos imigrantes que trabalhavam duro, dia e noite, na produção da juta: “cortavam juta com um terçado, secavam as fibras num varal e depois as carregavam para a propriedade, onde eram prensadas e enfardadas” (*idem*:71). Jano não respeitava a relação de Mundo com os desfavorecidos da região; para ele, era necessário manter distância, pois aquela gente não era digna de respeito e admiração. É o que vemos no diálogo de Jano com Lavo: “nós pagamos o doutor Kazuma, mesmo assim continuam brutos e ingratos. Esquecem nosso esforço, nossa dedicação” (*idem*:73).

Nesse sentido, *Cinzas do Norte* dramatiza um projeto de construção que é pautado por um sistema racionalizado para a produção de signos e imagens que estabelece hierarquias e conflitos. Ademais, propõe uma crítica à urbanidade mecânica, da velocidade, da construção crescente e de fachada. Associa-se, enfim, “ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida” (GORELIK, 1999:203). É, desse modo, que o discurso metafórico encaminha a crítica social ao projeto urbanístico da modernidade, articulado, no romance, pelo aspecto artístico de Mundo, pelo diálogo conflituoso entre pai e filho, pelas críticas de tio Ran ao modelo capitalista de vida, pelo discurso dos militares e empresários da região.

O descompasso entre o anseio civilizador (dos amigos políticos e militares de Trajano Mattoso) e a realidade amazônica consta nas descrições de Lavo e nas falas de muitos

personagens que vivem na Manaus das grandes obras e mudanças. Mundo, por exemplo, alude à rusticidade do povoado da Vila Amazônia e de alguns bairros de Manaus, mostrando e criticando o projeto inacabado, produto da racionalidade geradora do progresso. Essa personagem vê Manaus de forma diferenciada da maioria dos personagens, sobretudo de seu pai. Ele consegue perceber a destruição da natureza, o desrespeito que os administradores tiveram com a floresta e com os animais. O grande problema é que o projeto desenvolvimentista da cidade não levou em conta elementos amazônicos, eles foram parcialmente banidos do cenário urbano.

Toda essa discussão nos leva a reconhecer que *Cinzas do Norte* revela processos de modernidade/modernização na Amazônia brasileira, que, em sua maioria, não consideraram os habitantes da região, suas expressões culturais e suas formas de vida. Os povos nativos não tiveram direito à intervenção em tais projetos, o que resultou na construção de uma cidade murada (os pobres continuaram pobres e os miseráveis continuaram a vaguar pelos becos, portos e bairros periféricos de Manaus); de um lado, a classe abastada e média, do outro, a classe dos pobres, distante e isolada do centro da cidade. Esse romance, como vemos, mostra a face perversa e desumana da modernização na Amazônia.

#### 4.4 OS DESLOCAMENTOS DE MUNDO E A CONFIGURAÇÃO DE UMA IDENTIDADE HIFENIZADA

Mundo mundo vasto mundo  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo  
mais vasto é meu coração.

(Trecho do 'Poema de Sete Faces' de Carlos Drummond de Andrade)

Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.

(Guimarães Rosa)

A epígrafe de *Cinzas do Norte*, também epígrafe desse tópico, resume com força enunciativa um pensamento de Guimarães Rosa, retomado no contexto atual, principalmente para marcar espaços intervalares, propícios para se pensar questões culturais e identitárias. Nessa parte, a

intenção é refletir sobre a (re)construção identitária do protagonista Mundo, para compreendermos como as viagens e os deslocamentos são fundamentais para a composição de uma personagem híbrida e rizomática. Encaminhamos o raciocínio evidenciando tanto o deslocamento físico quanto a dimensão interior e ontológica das errâncias – a viagem existencial em torno de si mesmo. A migrância, a diáspora, a errância acabam por enfatizar as relações entre identidade e alteridade, as relações conflituosas entre o Eu e o Outro. Nesse sentido, salientamos a desterritorialização como um processo de hibridismo e de diferença cultural que se constrói na tensão entre os referentes culturais locais e estrangeiros sem, contudo, renegar uma memória de pertencimento.

Para preludiar a reflexão, gostaríamos de apontar uma referência da professora Josalba Santos, da Universidade Federal do Sergipe, com relação à epígrafe desse livro. Para ela, a primeira parte da epígrafe, “sou donde eu nasci”, simboliza a posição narrativa de Lavo, por ele ser sedentário, fixar-se na própria terra. No romance, fugindo do senso comum, quem relata é o que fica em Manaus (Lavo), contrariando o ditado popular: “quem viaja tem muito a contar”. Mundo, como sugere seu próprio nome, é um nômade, revela a segunda parte da epígrafe: “sou de outros lugares”. Mundo viaja o mundo, primeiro para o Rio de Janeiro e depois para várias cidades da Europa. Essa personagem possui um “espírito inquieto”, é artista e estabelece diálogos com outros artistas, conhece salões de arte, culturas estrangeiras e tem a necessidade de apreender o “mundo”.

No entanto, gostaríamos de complementar a fala da professora Santos (2009), no sentido de reconhecer que a personagem Mundo simboliza a junção das duas partes da epígrafe, ele é o sujeito cindido, por excelência, do “aqui” e do “lá”. Ele possui uma relação afetiva com a região amazônica; mesmo depois de ter ido embora para a Europa, ele continua visitando Manaus através das cartas e da comunicação com Lavo. Mundo parece corroborar com a ideia de que as fronteiras do mundo contemporâneo são ambivalentes: separam, delimitam, conquanto, funcionem como ponto de interseção entre o aqui e o lá. Mundo está situado no que Homi K. Bhabha (2013:68) denomina de *terceiro espaço*: nem aqui nem lá, mas num *entre-lugar* conflituoso e ambivalente. Esse espaço privilegiado possibilita visões mais extensivas, que evitam a rigidez do só aqui ou do só lá, por ser uma zona conflituosa que permite a reelaboração contínua da identidade e das concepções de cultura.

Essa epígrafe acaba por representar a inquietude de Mundo; ele encontra dificuldades para se ajustar e se realizar em um determinado lugar, o que o leva a viajar por várias partes do mundo: Vila Amazônia, Rio de Janeiro, Londres, Berlim, entre outros. Hatoum deseja reafirmar, como explanou em entrevista, que “pertencer a um lugar não nos impede de aderir afetivamente e intelectualmente a outros lugares” (*Correio Braziliense*, 2005:13). E é esse sentimento, a nosso ver, que também dialoga com as feições dos sujeitos na contemporaneidade: por consequência do processo de globalização, as pessoas estão se movendo sempre e cada vez mais, pelos meios de comunicação e de transporte cada vez mais velozes, processo que nos dá a impressão de que os espaços e o tempo estão menores. Estamos vivendo na era da “modernidade líquida”, como diz Bauman (2001:14); expressão utilizada por ele para representar a fluidez de nossas sociedades, metaforizando com a força da palavra “líquida” as crescentes locomoções internas, os intensos deslocamentos de imigrantes e estrangeiros, a fluidez das identidades e das fronteiras nacionais, enfim, todas as relações moventes próprias ao nosso tempo.

Sabendo dessa condição fluida e heterogênea do sujeito contemporâneo, algumas questões são levantadas ao longo dessa pesquisa: como descrever a relação da personagem Mundo com sua terra de origem e como delinear a natureza de seu “pertencimento”? Onde começam e onde terminam as fronteiras? De que maneira devemos pensar a identidade amazônica a partir de experiências migratórias? Como a literatura recria os seres migrantes, imigrantes, exilados, expatriados que elaboram modos singulares de vivenciar o “entre-dois”? “Podemos viver intimamente, subjetivamente, com os outros, viver os outros, sem ostracismo, mas também sem nivelamento?” (KRISTEVA, 1994:09).

À vista disso, as teorias apresentadas no capítulo anterior subsidiam a nossa reflexão em torno da personagem errante Mundo. Buscamos compreender, neste momento, os processos cada vez mais intensos da mundialização, dos deslocamentos de populações, que atingem com força a instabilidade do tempo e do espaço. Essa perspectiva é interessante porque a personagem que estamos explorando propõe diálogos entre comunidades culturais locais e comunidades do exterior, realizando relações culturais férteis em trocas.

O que podemos inferir, segundo nossas observações, é que os deslocamentos e o autoexílio de Mundo são ocasionados por motivos pessoais – a impossibilidade de se realizar enquanto artista, os seus desajustes com o próprio pai e o seu conflito artístico com Arana – e também

seu descontentamento com as forças políticas e militares da época. A vontade de sair de Manaus é também partilhada por Alícia que, após a morte do marido, muda-se para o Rio de Janeiro e nunca mais volta à sua cidade natal:

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. Alícia não quis celebrar missa de sétimo dia: cumpriu à risca o que prometera, deixando nas mãos de Albino Palha o inventário e a venda das propriedades e de todos os bens. (HATOUM, 2005:209).

Essa opção de lançar-se à deriva é percebida na personagem Mundo desde a infância, quando inicia uma trajetória que já apontava para um sujeito ficcional dotado de características que o inseririam mais além das fronteiras sociais, políticas e culturais estabelecidas em seu entorno. Ainda criança, Mundo demonstra sua identificação com os sujeitos marginais e começa a romper com as imposições paternas e sociais que pretendiam distanciá-lo dos menos favorecidos.

Tinhas cinco anos. Nos dias de chuva saía sozinho para brincar no quintal, no beco e tua mãe se preocupava com doenças: tifo, febre amarela, papeira... Jano temia outras coisas. Numa manhã de aguaceiro, Macau te encontrou perto da Legião Brasileira de Assistência brincando com uns meninos pobres das palafitas do centro. “Mundo só se dá com caboquinhos”, teu pai dizia a Alícia. “As crianças da vizinhança são filhos de casais distintos, mas ele só procura os selvagens”. Tua mãe quis te aproximar dos garotos das redondezas do palacete, filhos de grandes comerciantes e magistrados. Foi um desastre (*Idem*: 25).

Essa necessidade de quebrar as barreiras das convenções e ultrapassar as fronteiras porosas da segregação de classes norteia toda a trajetória da personagem, que traz como marca salutar o desejo ardente de percorrer outros itinerários. Em uma das viagens à vila Amazônia, o narrador Lavo demonstra, claramente, essa opção de Mundo:

Acordamos com uma agitação abordo. Urucurituba. Um padre se separou de uma pequena multidão para receber Jano. [...] Mundo desapareceu nas ruas de terra que terminavam na mata. [...] Mundo chegou antes do pai: trazia sementes que apanhara na floresta; conversara com moradores, a última enchente inundara até a igreja, e ainda hoje viviam na escuridão (*Idem*:63).

Na passagem acima transcrita, percebemos que Mundo prefere estar na presença dos menos favorecidos. Ele prefere embrenhar-se mata adentro, conversar com as populações carentes e apanhar sementes, em lugar de acompanhar a exploração levada a cabo pelo motorista da família ou mesmo acompanhar o suposto pai. Outro dado que merece destaque é a forma como a personagem vivencia intensamente a experiência do estar *entre-deois*; apesar de ser

primeiramente moldado pelos valores da cultura dominante, ele escolhe por redefinir-se diante da alteridade e das práticas culturais dos necessitados:

Na noite da chegada, Mundo me acordou para dizer que havia encontrado um índio velho e doente. Um artista. Acendeu a luz e mostrou uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica. Tirou da parede os quadros, [de santos católicos feitos por um artista português sob encomenda do velho Mattoso] os enfiou debaixo da cama e num dos pregos pendurou a obra do índio (*idem*:69).

No fragmento acima transcrito, o narrador relata como Mundo transitava entre espaços culturais e se identificava com as populações humildes. Essas andanças de Mundo, embora compusessem a própria essência da personagem, também o ajudavam a constituir-se enquanto artista, que empreendia uma busca desenfreada no afã de encontrar saída para suas próprias angústias humanas. Chiarelli (2007:65), ao comentar sobre a importância da obra de Hatoum, destaca que a identidade das personagens nos romances de Hatoum nunca é algo previamente definido, mas construído e formado por identificações múltiplas que se interpenetram. Desse modo, a identidade forma-se como um construto. Reafirmamos esse pensamento ao mostrar que Mundo, assim como as demais personagens, apresenta uma identidade heterogênea, móvel, resultante dos diálogos culturais que se processam em fissuras ou espaços móveis – entre regional e universal, centro e periferia; espaço propício para se pensar as hegemonias petrificadas.

Essa personagem hatouniana constitui-se como um ser híbrido, localizado em zonas fronteiriças, entre mundos e culturas distintas. Homi K. Bhabha introduz o livro *O Local da cultura* com uma epígrafe de Heidegger, que tem a ver com a posição narrativa de Mundo: “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, todavia, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 1998:19). Essa citação de Heidegger é relevante para compreendermos o conceito de fronteira, porque, por muito tempo, a fronteira foi compreendida de maneira fixa e homogênea, como se fosse o lugar do fim, mas, na crítica contemporânea, ela está sendo pensada de forma simbólica e como lugar de passagem.

No *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, organizado por Zilá Bernd, o pesquisador Jean Morency explana sobre o mito da *frontier*. Uma das questões abordadas por ele é a maneira como a crítica contemporânea concebe e delinea o termo fronteira. Morency afirma que, atualmente, fronteira não é apenas um marco territorial, mas um “fenômeno

particular de contato intercultural, em que as transferências de uma cultura à outra se operam de maneira extremamente complexa, condicionadas por processos múltiplos de influências e de confluências entre ambientes culturais obviamente assimétricos, mas, contudo, permeáveis uns aos outros” (MORENCY, 2007:294).

Homi Bhabha (1998) compara a imagem de uma fronteira com a de uma ponte, pois é o lugar de passagem que acompanha os movimentos dos homens, de modo que eles sempre alcançam outras margens. Podemos sugerir, então, que Mundo encontra-se em condição de fronteira e divisas, situando-se nas margens deslizantes da cultura amazônica. Essa posição fronteira parece ser um comprometimento intelectual e social de Hatoum, uma vez que os hibridismos culturais na região amazônica são tomados como ponto de partida para discussões e reflexões na obra.

A partir dessa observação sobre a fronteira, é relevante pensarmos na condição diaspórica de Mundo, já que ele se encontra e se identifica com dois mundos, Manaus e países europeus. Essa condição entre dois mundos é própria de imigrantes, exilados e diáspóricos, que vivem incessantemente em trânsito, reelaborando as fronteiras. Maria Zilda Cury, ao trabalhar com categorias de deslocamento, diz que,

[o] imigrante, em si mesmo, já expressa situações de fronteira: a territorial, a simbólica, a identitária e a reflexão sobre sua situação de *fronteira*, na *fronteira* pode ajudar a apreender conceitualmente realidades importantes do mundo contemporâneo, um mundo em mudança, com fronteiras continuamente redesenhadas e em trânsito (CURY, 2003:12).

Na esteira desse pensamento, temos as noções de Bhabha (2013:19), que afirma que vivemos com uma tenebrosa sensação de viver nas fronteiras do “presente”, sempre em trânsito, em que espaço e tempo se cruzam para produzir identidades desconexas – “identidades que em si já se acham divididas”. É esse sentimento de não pertencimento que encontramos no protagonista Mundo, num lá e cá de tempos e espaços. Essa personagem traz à tona a certeza de que estar aqui é estar sempre em outro lugar, ou, talvez, como diz Marc Augé (2005:88), “estamos sempre e já nunca estamos “em casa””:

Quando entramos numa rua barulhenta, o grupo se afastou de mim e prosseguiu sozinho; então senti, pela primeira vez em Londres, alguma coisa íntima: um cheiro que só o porto quente e úmido da infância exala. Um pedaço das Antilhas, da África e da Amazônia se espalhava nos pequenos empórios e nas tendas que vendiam quiabo, farinha de mandioca, azeite-de-dendê, melancia (HATOUM, 2005:242).

Mundo, mesmo em Londres, sente o cheiro de sua infância, o cheiro de Manaus, por isso sente-se em casa, mas, ao mesmo tempo e, contraditoriamente, não está, encontra-se em terras distantes. Aqui, temos a noção do global rasurada pelo local, as cidades, em tempos de globalização, estão cada vez mais hibridizadas e rizomáticas. Essa fala de Mundo tem a ver com o termo francês *au-delà*: aqui e lá, de todos os lados, fort/da, para lá e para cá, para a frente e para trás (BHABHA, 2013:21).

Os deslocamentos e as errâncias de Mundo são ocasionados pela dificuldade de encontrar uma realização plena em um espaço demarcado geograficamente, revelando que “pertencer a um lugar não nos impede de aderir afetivamente e intelectualmente a outros lugares”, ademais, o seu exílio voluntário contribui para a sua re-criação no mundo da viagem:

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, 2005:10).

Percebemos, seguindo essa linha de raciocínio, que o sujeito da contemporaneidade está cada vez mais mediado pelo mercado global de estilos, lugares e imagens e pelos sistemas de comunicação que estão interligados globalmente e, com essa nova configuração, torna-se difícil falarmos de identidades fixas, homogêneas, pois elas estão “desvinculadas” de tempos, lugares, histórias, tradições e parecem, como diz Stuart Hall, “*flutuar livremente*”. Mundo exemplifica essa nossa consideração por se confrontar, constantemente, com uma gama de identidades que estão a todo instante se alterando, se constituindo e se desfazendo, em um intenso jogo de reelaboração.

Nesse imbricamento cultural e identitário não há uma substituição do global pelo local, o que acontece é uma nova articulação entre “o global” e “o local”, porque a globalização produz, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”, pois, na medida em que a globalização “dissolve as barreiras da distância, torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso.” (ROBINS, 1991, *apud* HALL, 1999:79).

Assim, a globalização tem o poder de deslocar as aparentes identidades centradas e fechadas de uma cultura local. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, formando novas

posições de sujeito, fazendo com que as identidades sejam pensadas de maneira mais transitória, menos fixas e unificadas.

Em extensão a essas palavras, podemos afirmar que a identidade precisa ser pensada sempre em relação com a alteridade, ou como afirmam Deleuze e Guattari, a identidade precisa ser sempre pensada do ponto de vista da diferença. Milton Hatoum retrata esses descentramentos dos sujeitos, esse “EU que já é Outro”, quando coloca em cena “personagens que vivenciam a experiência da errância, da desterritorialização, do entre dois, que necessitam aprender a traduzir e a negociar entre as linguagens culturais que os cercam e habitam” (SOARES, 2008: 79). A ruptura de Mundo – em face de sua inquietação de artista, deslocado na família, na cidade e nas fronteiras que limitam sua atividade e pensamento – é também uma ruptura com a ideia do local, do regional e da própria ideia de nação e identidade.

Mundo é o sujeito que assume posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas – condições diaspóricas. Essa personagem surge, em nossa leitura, como quebra ao modelo tradicional de cultura e com os sistemas estáveis de referência. Ele representa o modelo performativo da identificação cultural (esse modelo tem a ver com os conceitos que foram abordados no capítulo anterior, o de rizoma, de diferença e hibridismo cultural), já que ele elabora a partir de seu posicionamento artístico e político uma crítica aos valores estéticos e governamentais que tentam atribuir estabilidade e totalidade às culturas amazônicas. Por conta da insatisfação com os modelos de representação arcaicos e tradicionais da cultura amazônica, ele resolve perambular e conhecer outros artistas.

“Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (HATOUM, 2005: 308).

Somente a inconstância o define. Esse pensamento de Mundo: “não queria perambular para sempre (...) mas, a volta ao lugar de origem era impossível”, como se vê, é ambivalente, possível pela conjunção “mas” que coloca em situação de oposição duas ideias: o “não” ao lugar de origem e o “não” ao lugar estrangeiro. Gosta e respeita a sua terra natal – Manaus, porém sente necessidade de viajar, de movimentar-se, por questões políticas e pessoais. Como o próprio autor aponta em entrevista para *O Globo*: “(...) no fundo quis contar um pouco da história da minha geração e uma pouco dessa divisão, quase esquizofrênica, entre querer ficar na província e sair dela, partir para o mundo”. Esse impasse entre ficar ou sair, revela-se, em

especial, com relação às personagens Mundo e Alícia, que vivem o conflito com Jano e procuram ruptura. Os deslocamentos permitem uma aproximação cultural para além de suas tradições, com a infância, com a cultura amazônica:

Mundo queria rever o Amazonas. Aqui mesmo, neste banco, disse que, quando olhava para o mar, lembrava do rio Negro, das viagens de barco. “Mundo gostava da Amazônia? “Gostava e não queria gostar, era estranho”... acho que ele gostava sim da Vila Amazônia, mas dizia que a miséria estragava a beleza da natureza. Morreu com essa revolta. (HATOUM, 2005:297).

Esse trecho é uma conversa de Alícia com o narrador Lavo, no Rio de Janeiro, após a morte de Mundo. É possível perceber nessa conversa a revolta de Mundo para com as forças políticas e militares que determinam e traçam o destino das pessoas em Manaus. Esse tema do poder arbitrário é destacado durante toda a obra hatouniana e, através das concepções de Mundo, isso se torna mais evidente, como vimos na afirmação: “a miséria estraga a beleza da natureza”. Nesse discurso percebe-se a revolta com as forças políticas e militares que excluem e violentam as diferenças. Ainda sobre a citação anterior, podemos fazer uma ponte com a fala de Anne Dufourmantelle, quando ela comenta a reflexão de Jacques Derrida sobre o tema da hospitalidade:

Quando entramos num lugar desconhecido, a emoção sentida é quase a de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de “um outro”. (DUFOURMANTELLE, 2003:28).

O estrangeiro (aqui, com sentido do que vem de fora, como o personagem Mundo) nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, “de fatiar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. Nomeá-lo” (*idem*:30). O excerto acima apresenta a ideia de que estar é sempre a mediação entre dois lugares – é essa interação entre o particular e o universal que é apresentada com os deslocamentos de Mundo e também com o seu próprio nome: se chama Raimundo, mas, não por acaso, é apelidado de Mundo. Esse nome pode sugerir o diálogo entre uma perspectiva local e uma global, já que a personagem busca quebrar fronteiras e conhecer o mundo. Através da sua arte procura balancear as estruturas locais, propondo representações híbridas e heterogêneas da região amazônica e do próprio homem.

A partir dos passeios de Mundo percebemos que existe um “quê” de Manaus em Londres; locais diversos, mas que na narrativa se aproximam e, até certo ponto, se assemelham. É o processo de identificação na ambivalência e na disparidade que se apresenta na fala de

Mundo. De Brixton, Londres, Mundo redige uma carta ao amigo Lavo, dizendo: “minha reclusão não é atributo da geografia, mas a vida seria mais penosa sem certas coincidências, sem os amigos e a memória”. (*Idem*:239). Mundo elucida que, para isolar os sujeitos, é preciso mais que geografias e normas, pois, embora distante territorialmente, constatou elementos que, ao longo do percurso, foram induzindo-o a sentir cheiros e sabores amazônicos espalhados pelos lugares por onde transitava.

Mundo representa, simbolicamente, o sentido de estrangeiro apontado por Jacques Derrida: de deslocar-se, ser o Outro e enunciar-se em garantia da alteridade. Nas palavras de Derrida, “a questão do estrangeiro é também uma questão do ser” (DERRIDA, 2003:09). Estrangeiro, nesse sentido, não é apenas aquele ou aquela no estrangeiro, no exterior da sociedade, da família, da cidade. Não é o outro, fora e aquém da família, da nação e ou do estado. Todavia, fala-se estrangeiro “o ser que é e o não-ser que não é”. Essa aporia remete ao estranho que nos habita, “sendo a face oculta de nós mesmos”, conforme expressão de Julia Kristeva.

Para Kristeva, o estrangeiro não é apenas o deslocado da sua terra de origem, mas é também o lado turvo, inexacto e confuso de nós mesmos. Existe no “Eu” um lado sombrio, desconhecido; e, sobre essa questão, ela incita reflexões: “meu ‘eu’ está em outro lugar, meu ‘eu’ não pertence a ‘mim’... ‘eu’ existe?” (KRISTEVA, 1994:16). Ao afirmar essa acepção de estrangeiro, Kristeva dialoga com o francês Jacques Derrida (2003:09), que assegura que a “questão do estrangeiro é também uma questão do ser”. Esse pensamento revela o oculto de nossa identidade. Cabe trazermos a definição de estrangeiro de Julia Kristeva:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo (KRISTEVA, 1994:09).

Mundo é, portanto, “um estrangeiro para si mesmo”, pois está em si o próprio estrangeiro. O Eu duplica-se: é eu mesmo e outro; só é Eu porque existe a presença da alteridade. O Eu se faz no Outro: “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994: 10).

Mundo é estrangeiro com relação ao pai, que não aceita sua vocação artística e seu comportamento diante das problemáticas sociais e políticas: “nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser da própria mãe. Meu filho não pode continuar assim” (HATOUM, 2005:33). Os dois divergem em relação à arte e à vida e ao modo de olhar o Amazonas.

É estrangeiro para o próprio Estado, dominado pelos militares, que o veem como desordeiro, amimado, sem limites. Mundo quer, de qualquer forma, afrontar e reagir contra as injustiças. Ele confronta as regras disciplinares dos militares pelo desenho, pela aparência e pelo comportamento:

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 (*Idem*:14).

É um estrangeiro ainda para muitos cidadãos amazonenses, que o veem como um simples desocupado: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos” (*Idem*: 177). A arte de Mundo era incompreendida por grande parte da população, a personagem que mais incentivava sua produção artística e suas críticas era Ranulfo, um sujeito que não se enquadra no modelo de vida capitalista, como vemos na frase: “você não enxergam o que está além... tudo isso é roupagem, perfumaria, perda de tempo” (*Idem*:268).

E, como dito, Mundo também é estrangeiro para si mesmo, tenta encontrar realização pessoal através de suas viagens, mas, ao fim da narrativa, descobrimos que foi uma tarefa frustrada, a personagem não conseguiu satisfazer-se em lugar algum, quer seja o seu de origem, quer seja mundo afora. Essa inconformidade política, social e, principalmente artística, é ressaltada durante toda a narrativa. Tentou por meio da arte desabrochar as suas angústias e a sua inquietude: realizou, ainda em Manaus, um projeto denominado Campos de Cruzes, que consistiu numa crítica social às agressões ambientais e ao descaso para com a população do Novo Eldorado, bairro mal planejado do subúrbio de Manaus.

Após tecer essas considerações, é válido ressaltar que Mundo é uma construção ficcional de Milton Hatoum com a intenção de afirmar que as identidades na contemporaneidade são fraturadas e heterogêneas, constituídas de deslocamentos, trocas e rupturas. Como se a identidade amazônica fosse imbricada a outras identidades culturais (sejam ameríndias seja

européias). Mundo vivencia o processo migratório e vive a tensão entre a língua materna e a língua estrangeira, entre o Eu/Outro. Assim, é possível considerar *Cinzas do Norte* uma ferramenta para se pensar a questão da identidade como fruto das relações com o outro e como lugar de confluência do múltiplo.

#### 4.5 AS NARRAÇÕES HÍBRIDAS E RIZOMÁTICAS DE HATOUM: LAVO, RANULFO E MUNDO

Eu não poderia falar e escrever sobre coisas totalmente alheias à minha vida. Porém, o que é de fato autobiográfico é trabalhado, inventado, adquire nova tintura. É muito difícil encontrar uma correspondência direta entre vida e obra porque a linguagem transcende e reinventa o real. Mas a realidade é sempre um ponto de partida. *Cinzas do Norte*, nesse sentido, talvez seja o meu romance mais autobiográfico, em que expus o drama moral de uma geração – a minha geração.  
(Milton Hatoum)

As vozes que serão averiguadas, neste momento, serão as de Lavo, Mundo e Ranulfo – os narradores de *Cinzas do Norte*. O foco será dado a Lavo, o narrador principal do romance, já que ele detém maior tempo de narração. Narrador - personagem, Lavo é o apelido de Olavo, filho de Raimunda e Jonas, dos quais ficou órfão muito cedo, quando ambos morreram em um naufrágio e, por isso, fora criado por seus tios maternos Ramira e Ranulfo. Lavo torna-se um advogado conformado e medíocre, sem grandes sonhos a conquistar e sobre ele não sabemos muita coisa.

Na trama, Lavo está sempre às margens dos acontecimentos, juntando os fragmentos do passado que compõem a história de Mundo. Como ele é um narrador jovem, desconhece a história de vida das personagens mais velhas, tais como: Alícia, Jano, Ranulfo, Arana, entre outros. Então, a estratégia hatouniana foi entremear a narrativa com relatos de tio Ran a Mundo e uma carta de Mundo a Lavo. Nesses relatos, tio Ran conta a história do casamento por interesse de Alícia; a forma que ela e suas irmãs viviam na periferia de Manaus; narra o seu caso com Alícia; conta episódios da infância de Mundo e fala ainda das suas próprias armações. Para finalizar o romance, temos ainda, como epílogo, a carta de Mundo, contando a Lavo os seus últimos momentos no hospital do Rio de Janeiro e revelando ser filho de Arana e não de Trajano Mattoso. Essas outras vozes no romance servem para oferecer ao leitor outros ângulos da história, pois, se tivéssemos apenas a visão de Lavo, teríamos apenas sua

perspectiva, seu olhar. Lavo investiga, presencia, escreve e procura compreender seu entorno. Contudo, opera nas margens. Não foge do sistema, mas também não o confronta como faz o personagem Mundo.

Mundo e Lavo são dois opostos que retratam rumos diferentes de uma geração marcada pela revolta, violência e opressão. Os dois personagens são a representação de uma juventude que optava ou pela “obediência estúpida ou a revolta”(HATOUM, 2005:10). Nos dois personagens essa afirmativa equivale a ser um artista engajado, lutar contra a ditadura e implantar mudanças político-sociais significativas na sociedade da época ou se conformar em ser um sujeito mediano, submetido aos mandos dos militares. Esse paradoxo que diferencia os dois amigos faz brotar personalidades distintas: Mundo é ousado, corajoso e sonhador, enquanto Lavo é retraído, conformado e pacato. Contudo, as duas histórias têm como epicentro a trajetória de vida apenas de (Rai) Mundo, personagem em torno do qual as demais histórias se organizam na narrativa. Comentando sobre Lavo, Hatoum, em entrevista, acrescenta:

Mas a perplexidade de Lavo é a vida do amigo, e é isso que ele tenta entender. Porque a história de uma amizade é a história de uma compreensão e também das lacunas dessa amizade, daquilo que é inefável ou não pode ser dito... A amizade é uma relação de afeto e cumplicidade, mas com zonas de sombra em que aparecem a dúvida, a perplexidade e o ciúme. Ninguém entende o outro em sua plenitude, nem o outro nem o passado, e eu quis explorar isso nos três livros. O romance é um esforço dirigido a essa compreensão, que nunca se realiza plenamente<sup>5</sup>.

A narrativa de Hatoum pode ser compreendida como a representação dos impasses da narrativa, sobre os encontros e desencontros da história ou dos sujeitos em busca de um passado obscuro e enigmático. Por conta dessas indagações, a narrativa é marcada sempre pelo lugar de uma ausência, porque os sujeitos desconhecem muitas das histórias de seu passado. Há sempre a tentativa de formar um *contexto-conjunto de presenças*, mesmo sendo formada a partir de outras vozes e lacunas da memória. Hatoum tenta recompor a história a partir de fragmentos e de revelações que, muitas vezes, se apresentam de forma embaraçada e lacunar, por estarem perdidas no tempo e no espaço. Wander Melo Miranda, no texto “Imagens de Memória, Imagens de Nação”, ressalta que a produção das memórias é sempre movimento de dupla aproximação, pois é sempre constituído na tensão entre presença e ausência:

<sup>5</sup> Fonte digital: ([http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton\\_Hatoum](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum)).

(...) ao que está distante no tempo, ao que está longe no espaço. Colecionar cacos e contar histórias afirmam-se como análogas, visto que se definem por uma espécie de ritual de revificação em que a imagem-fragmento, além de evidenciar a distância do passado e o desejo de redimi-lo pelo presente, revelando-se como representação disjuntiva do espaço social. (MIRANDA, 2010:45).

É marca da ficção hatouniana a interação com a ausência, com o incerto, com o não explícito. Há em *Cinzas do Norte* uma crise de sentidos ou uma vacuidade: a narrativa não se limita a transportar um único sentido lógico. Há vozes, há visões, há posturas, porém, não há fechamento de ideias, não há uma lógica de verdade, daí a preocupação do escritor em operar a reconstrução da memória através de várias perspectivas e vozes, ou seja, a memória coletiva ajudando a costurar os elos partidos com o passado. Lembremo-nos, nesse momento, das reflexões que Michael Pollak, quando diz que “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo” (POLLAK, 1989: 8). O autor acrescenta:

Memória, operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes... (POLLAK, 1989:7)

O jogo memorialístico em Hatoum propõe fraturas nas noções de verdade e completude. Essa forma de narrar, segundo Silviano Santiago, é própria da narrativa pós-moderna, que “existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos” (SANTIAGO, 1989: 38). A narração, nesse sentido, é elaborada de uma forma secreta, silenciosa e prazerosa. É o que percebemos na fala de Mundo, que finda o romance:

Sinto no corpo o suor da agonia. Amigo... e não primo. Esse teto baixo, paredes vazias, ausência de cor e de céu... O sol e o céu do Rio e do Amazonas... nunca mais... Só essas paredes, e esse cheiro insuportável... Agora escuto a minha própria voz zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a 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, 2005:311).

Podemos ratificar, tendo como base o excerto acima, que a poética hatouniana estabelece relações intrínsecas com a literatura pós-moderna: a conformação da narrativa de modo que o narrador não tem as “rédeas” da trama, os *entre-lugares* vão surgindo e fugindo do controle dos narradores, salientando o fato de que a verdade não é una, nem condicionada a uma verdade histórica. As verdades, nesse caso, são relacionadas à ideia de ruína, vazio, suplemento; elementos que deslocam o papel da Verdade como única forma de compreensão

de mundo. Daí surge a impossibilidade de compreender todos os acontecimentos e a cronologia da obra, estabelecidos pelos narradores. Como Mundo bem demonstra, há uma dificuldade de expressão, de coerência na contagem dos feitos. O leitor precisa estar atento às idas e vindas da história e precisa participar da narrativa para não perder o caminho, diga-se de passagem, incerto. A narrativa pós-moderna nasce desse conflito, como bem afirma Silviano Santiago (1989:37): tem-se a necessidade de narrar, embora a narrativa imponha as impossibilidades. Nesse tipo de narrativa, o que o leitor recebe são restos de memórias, discursos incompreensíveis, em que é impossível vislumbrar a verdade por inteiro. É justamente esse conflito e essa aporia que a narrativa hatouniana manifesta.

*Cinzas do Norte* é um entrelaçado arranjo de muitas falas, uma espécie de “colcha de retalhos” em que cada voz exerce a função de um “remendo” que se vai entrançando com os outros, até fabricar a intrincada contextura que estrutura a narrativa, sob o comando de Lavo, o narrador principal. Mesmo controlando a narrativa, sempre tem alguém disposto a acrescentar algo que interessa à composição. O leitor encontra-se diante de um fator problemático: há um emaranhado de vozes e memórias, já que o narrador desconhece as histórias de seu passado e nem sempre está presente em todos os acontecimentos narrados, existe uma deficiência de visão, e isso prejudica a autenticidade dos fatos. A narrativa é a junção de memórias coletivas. Para Halbwachs (1990:77), construímos as nossas imagens na convivência com um coletivo e essas imagens não estão guardadas de maneira estática no nosso pensamento. Para ele, estamos sempre em processo de re-construção das lembranças: “sem dúvida, reconstruímos, mas essa reconstrução se opera segundo linhas já demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros”.

A narrativa hatouniana será articulada doravante a lembranças, a lacunas, a várias visões e à memória coletiva dos outros personagens que ecoam na narração de Lavo: “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, 2005:10).

Como vemos, uns vinte anos depois, Lavo relembra a vida de Mundo, no entanto, “com a força de um fogo escondido”. Essa afirmação testifica a presente reflexão em torno da construção narrativa obscura e plural de Hatoum. A memória, como se vê, tenta recuperar algo que estava silenciado, mas acaba, nessa tentativa de resgate, ocasionando uma quebra, uma ruptura, em razão de a memória ter sempre um caráter difuso, fragmentado, lacunar e

com múltiplas faces. Segundo Maurice Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (2004:75,76). Diante disso, vemos que nossas próprias lembranças já são reconstituições do passado. Na literatura, essas reconstituições apenas desdobram-se e ganham novos estatutos e significações.

A estrutura dos romances hatounianos possui elementos comuns. Primeiro, os personagens centrais das tramas já estão mortos, o que nos permite dizer que é uma narrativa que gira em torno da recuperação do passado, por intermédio da memória individual e coletiva. Segundo, os narradores são sempre personagens secundários, que mantêm a posição de distanciamento em relação aos fatos narrados. A opção por esse narrador marginal tem funções específicas: não dar tom de verdade soberana aos fatos, mostrando que a verdade está sempre sujeita a diversas interferências que desarticulam a história como um fato dado. Assim, gera dúvidas e trata o leitor como um ouvinte privilegiado, já que ele pode compor as várias versões possibilitadas pelo relato dos narradores. O leitor, portanto, será um elemento essencial para o funcionamento e a sobrevivência da narrativa, uma vez que ele tem o papel de estabelecer uma memória perdida no tempo e no espaço.

Todos os três narradores de *Cinzas do Norte*, Lavo, tio Ran e Mundo, configuram seus relatos de forma fragmentada, esfacelada; no entanto, ao longo da prosa, num processo narrativo difícil, constituem uma narrativa. Como qualquer narrativa que implique, via memória, a busca do passado perdido, narrar é um projeto falho; ou, como diz Walter Benjamin (1984:200), um processo em que a ruína do que foi se dará somente por “lampejos” e a verdade será sempre um sinal do acontecimento que se perdeu para sempre. No entanto, Hatoum mostra a necessidade de narrar, mesmo quando já não é mais preciso narrar, mesmo que seja uma impossibilidade. Toda a narrativa hatouniana não se explica, não se esgota. Por isso, tivemos a necessidade de lidar com os conceitos de rizoma, differánce, hibridismo, pois eles nos dão margem para as sobras, os restos dos processos de identificação e nos possibilitam pensar na ausência de uma verdade única.

A partir do mosaico de vozes, em *Cinzas do Norte*, percebemos que os discursos são construídos tendo como base uma história irrecuperável, ou melhor, uma história incompleta e carregada de vazios. Essa é a força do texto literário, as possibilidades são sempre férteis, o

que difere a literatura de qualquer outra área do saber. A fragmentação do texto literário produz, simultaneamente, mais dados para a história e, conseqüentemente, mais dúvidas ao leitor. A narrativa de Hatoum é incerta. A incerteza e a fragmentação são bem presentes na literatura contemporânea, em que há sempre uma dificuldade em narrar. Há, além disso, excesso de deslocamento. Parece que o intuito não é construir sentidos, mas desestabilizá-los. Como observamos na citação abaixo, a carta de Mundo foi escrita com letras miúdas e tremidas, o que passa a ideia de que Lavo pode não ter conseguido ler perfeitamente a informação passada:

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, 2005:09).

E, assim sendo, a poética de Hatoum relaciona-se com as teorias *pós-estruturalistas* que evidenciam as amplas dobras da significação e excluem o pensamento dicotômico pautado em um pensamento de *raiz-única*. Derrida, como mostramos ao longo do terceiro capítulo, desvenda a fragmentação do original, do autêntico. E essa quebra ou essa crise aparece em Hatoum quando ele insere na narrativa o estrangeiro, o imigrante que revela o intersticial, visto que ele é o “elemento de fora”, o que destrói as referências de sentido do original, ao passo que eles negociam com as culturas locais, subvertendo os seus modelos culturais e, por conseguinte, os dos demais sujeitos. Esse é o caráter performativo, suplementar da comunicação cultural.

Os narradores de Hatoum não são mais como os narradores tradicionais que podiam aconselhar e transmitir sabedoria, com bem define Walter Benjamin (1975). As narrativas hatounianas lidam com a impossibilidade de narrar, orientar, encaminhar. Ele classifica seu romance *Cinzas do Norte* como o “romance da desilusão”. Não há resolução, nem dissolução das problemáticas. O romance é finalizado com morte, falência e ruínas. Seu comprometimento, como escritor, é dar voz àqueles narradores que são “... menos que uma voz...” (HATOUM, 2005:17).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A estupidez consiste em um desejo de concluir.  
Gustave Flaubert*

Partindo dessa afirmação de Flaubert, somos levadas pelo próprio percurso deste trabalho a expressar as inquietações que as leituras ocasionaram nesta leitora, embora não tenhamos conclusões categóricas. Nossa conclusão não pretende fechar sentidos, mas tenta equacionar algumas dimensões e ponderações acerca de Amazônia e da obra de Milton Hatoum.

Desde a introdução deste trabalho falamos do nosso propósito de analisar uma narrativa da literatura brasileira, refletindo sobre o debate da identidade cultural. O romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, está aqui sendo compreendido como discurso imagético que de alguma forma, se insere em outros discursos elaborados historicamente e que ajudam a compreender processos de identificação na Amazônia.

Além disso, com a discussão que desenvolvemos ao longo de nosso trabalho, esperamos ter contribuído para que o debate sobre processos de identificação na Amazônia brasileira tenha se ampliado, assumindo novos olhares e perspectivas, se não totalmente novos, pelo menos cada vez mais acessíveis e visíveis. Esperamos ter também contribuído para mexer com pensamentos que, de algum modo, se estabilizaram no decorrer da história, o que resultou numa aparência de unicidade, de conformidade e de consenso no que se refere à região.

Procuramos apresentar os imaginários sobre as Amazônias, que foram se definindo pelas mais diversas representações, como paraíso terrestre, El Dorado, fonte da eterna juventude, ficou efetivamente conhecida no início dos séculos XV e XVI (época em que os imaginários sobre o Novo Mundo começam a circular) a partir dos relatos dos europeus. Nesse sentido, a estudiosa Ana Pizarro procura afirmar em seus textos que a Amazônia foi sendo imaginada a partir de uma gama de discursos: a dos primeiros viajantes europeus com suas descrições fantasiosas; a dos cientistas que descreviam a região sob a ótica da cientificidade, tendo como critério observações, descrições e classificações (precisam descrever os povos, a geografia, as

riquezas naturais com bastante rigor para situar as metrópoles européias sobre a “real” condição da região); e o discurso do cacho, seja o dos barões da borracha, dos seringueiros, dos compradores da borracha, seja o de todos aqueles que estavam envolvidos, direta ou indiretamente, na política de produção da borracha. Toda essa gama discursiva contribuiu para formar processos de identificação cultural na Amazônia. Nesse contexto, as “diversidades” culturais são percebidas como exotismos, para quem ocupa uma posição central, de onde deriva a ideia de que há uma cultura “normal” e “natural”, que serve como ponto de partida para outra, “divergente”. Assim, as outras culturas seriam apenas curiosidades, chamando atenção por serem diferentes. De acordo com esse pensamento, a Amazônia aparece como lugar exuberante, de florestas indevassáveis, dona de infinitas riquezas e com um povo cujo pensamento tem forte influência de mitos e lendas, o que acaba construindo equivocadamente a ideia de identidade única para essa região.

O romance *Cinzas do Norte*, corpus ficcional que elegemos para este trabalho, constituiu um material imaginativo, pertencente a um importante sistema simbólico de representação que nos possibilitou uma reflexão sobre discursos e hegemonias acerca da Amazônia imaginada. Essa obra foi lida e pensada numa abordagem literária, filosófica e culturalista, que tem contribuído para a compreensão das formas de relação do homem com a vida, com o meio ambiente, com a cultura, com as formas de simbolizar e projetar das sociedades, e não apenas para refletir sobre sua dimensão estética.

Antes de finalizar esta seção precisamos frisar a dificuldade de realizar um trabalho dessa natureza. Estamos propondo não apenas criticar pensamentos dicotômicos e extremistas, mas também nos distanciar deles. Contudo, ao fazermos esse percurso, podemos cair na armadilha da linguagem, no sentido de subverter valores negativos que impedem uma visão mais ampla de Amazônia, mas tomando todo cuidado com a linguagem para não polarizar os sentidos, como colonizador/colonizado, europeu/amazônico, porque é justamente essa dicotomia que estamos evitando. O intuito aqui não foi substituir o pensamento europeu de colonizador por outro considerado periférico, mas, antes, problematizar e relativizar esses discursos, tanto do ser local quanto do que vem de fora. Não foi apenas o olhar apressado do europeu que propagou visões negativas e preconceituosas da região amazônica, mas de migrantes, de próprios sujeitos da região de classes sociais distintas, porque a região vai sendo formada por essa complexidade e diversidade de discursos.

Foi pensando nessa problemática que elegemos trabalhar com Milton Hatoum, porque ele produz discursos múltiplos acerca da região, representando a cultura amazônica como um tipo de identidade perdida, obscura. Para Hatoum, identidade é sempre sinal de inviabilidade e isso transparece na forma em que a narrativa é conduzida. Ele não defende uma ontologia que restrinja a identidade do sujeito amazônico ou que o defina a partir de definições antagônicas; as quais não representam a multiplicidade de uma coletividade. A questão da identidade, em sua prosa, está sempre em uma “zona de fronteira”, o que nos instiga a refletir sobre a ideia de nação e nacionalidade como elementos processados numa zona conflituosa de representação – em um entre-lugar.

Por isso, torna-se relevante discutirmos a obra hatouniana a partir da leitura literária, filosófica, mas também culturalista, que celebra as diferenças na diferença e que adota um pensamento rizomático e híbrido. Os conceitos de hibridismo, diferença cultural e rizoma mostram não apenas a forma com que devemos conceber as identidades na modernidade. Ademais dessa forma, há que se considerar os riscos de delimitação de identidades locais e autocontidas, as que se dizem opostas à globalização ou a uma identidade nacional, visto que essa forma de pensar baseada na abstração de traços (língua, etnia, tradições) exclui a maneira híbrida e tensa mediante as quais as práticas foram sendo formadas.

Hatoum vem na contramão dessa representação: ele exhibe a Amazônia como um lugar de encontros e desencontros, onde sujeitos de várias culturas se encontram e tentam (re) elaborar suas práticas culturais. As vozes de índios, ribeirinhos, portugueses, árabes vão formando ecos de enunciação na obra, representando a hibridez das identidades culturais na contemporaneidade. O mais significativo é que esse autor não elabora uma representação identitária com o interesse de supervalorizar ou colocar uma cultura em posição superior em relação a outras. Diferentemente, ele tenta mostrar, através de sua ficção, como sua multiplicidade de personagens amazônicos são os atores que se movimentam, se entrecruzam, se transformam subjetiva e intersubjetivamente num intenso processo de interações e negociações de práticas culturais.

A linguagem hatouniana consegue, a partir do movimento da *differance*, expressar a cultura amazônica com seus contatos e hibridações. As dúvidas se alastram por toda essa ficção, perturbando-a, dilacerando-a, suspendendo as afirmações categóricas, provocando não somente a dúvida como o jogo da reversibilidade, seja dos pontos de vista, seja do

comportamento das personagens. Desse modo, ao reescrever e redefinir a própria noção de identidade cultural amazônica, o romance de Hatoum interroga e desestabiliza os discursos (fechados) de identidade nacional, deixando-nos questões: O que seria o sujeito amazônico? Poderíamos definir a Amazônia?

Tentar definir a Amazônia como espaço coerente e equilibrado é, no mínimo, desconsiderar os percursos históricos entre diferentes pessoas, tempos e culturas. Na obra analisada as visões de Amazônia são entrelaçadas e a crise cultural identitária dessa região é representada simbolicamente. Definir a região amazônica, desse modo, é sempre uma *aporia*, por ser uma região continental que abriga uma diversidade de povos, mitos, saberes e linguagens. Foi essa definição lacunar, heterogênea, híbrida e rizomática de Amazônia que tentamos representar ao longo desta viagem.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6a ed. Campinas: Papirus, 2007.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Saraiva, 1956.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKER, Bertha K. *Amazônia*. São Paulo: Ática S.A, 1990.

\_\_\_\_\_. *Amazônia: geopolítica na virada do III milênio*. Rio de Janeiro: Garamond, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov; Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197- 221. (Obras escolhidas, v. 1).

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Trad. Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Gonçalves Renate. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIRMAN, D. *Das cinzas à memória*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005, Caderno Prosa & Verso, p. 6.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Breve história do espaço na teoria da literatura*. In: Cerrados, Brasília, ano 14, n. 19, p. 115-134, 2005.

BRAZ, Ademir. *Rebanho de pedras*. Marabá: Grafecort, 1ª ed: 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura. 24 (9): 803-809, set, 72.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. São Paulo: Verbo Ltda., 1972.

CEVASCO, Maria Eliza. *As dez lições sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHIARELLI, Stefania. Sherazade no Amazonas: a pulsão de narrar em Relato de um certo oriente. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre romances Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de Um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas- UNINORTE, 2007.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins fontes, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Entre o rio e o cedro : imigração e memória. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre romances os Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

\_\_\_\_\_. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Trad. Auréli Guerra Neto e Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro: ed. 34: 1995.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: \_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Costa, Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 33- 62.

\_\_\_\_\_. Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 1995.

\_\_\_\_\_. *Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

FANTINI, Marli. Hatoum & Rosa : matizes, mesclas e outras misturas. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre romances os Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

\_\_\_\_\_. Águas turvas, identidades quebradas; hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 1975.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005

FOCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GLISSANT, ÉDOUARD. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha – Juiz de Fora: Editora: UFJF, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial. In: *Narrativas da modernidade*. Org. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: *Narrativas da modernidade*. Org. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cidade Ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Literatura não é uma missão*. Entrevista concedida a Carlos Juliano Barros. Problemas Brasileiros. São Paulo: SESC, n. 379, jan/fev de 2007. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao\\_Id=264&Artigo\\_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&Breadcrumb=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&Breadcrumb=1), acesso em 24/05/2014 às 14h01min.

\_\_\_\_\_. *Memórias compõem meu chão literário*. (entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Observatório da Imprensa, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 11/3/2008, disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2014, às 10h04min.

\_\_\_\_\_. *Um tempo sem heróis*. (Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). Trópico: idéias de norte e sul, 21/10/2008. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 20/02/2013, às 10h25min.

\_\_\_\_\_. *Cinzas que queimam*. (Entrevista concedida a Julian Fuks). Folha Ilustrada. Jornal Folha de São Paulo, 13 de agosto de 2005.

\_\_\_\_\_. *Treze perguntas para Milton Hatoum*. Entrevista concedida a R. Barreto e J. A. Mello. Magma Revista, São Paulo, Edusp, n. 8, 2002/2003, p. 55-72.

HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re) construir*. In: Estudos Avançados 16 (45) m, 2002.

LOURENÇO, José Seixas. *Amazônia: trajetória e perspectivas*. In: *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCELO, C. Milton Hatoum. *Correio Brasiliense*, Brasília, 02 de julho de 2005, Suplemento Pensar, p. 3.

MARTELI, Amália. *Amazônia: nova dimensão do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1969.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. In: *Caderno de Letras: Universidade Federal Fluminense – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n.34. Niterói: O Instituto, 2008, p. 287-324.

MIRANDA, Wander Melo. *Dois destinos*. In: *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ Uninorte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Imagens de Memória, Imagens de Nação*. In: *Nações literárias*. Cotia/ São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

- MOISÉS, Leyla Perrone. A cidade flutuante. In: Maria da Luz Pinheiro de Cristo (org.). In: *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de Um Certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, Uninorte, (2007).
- MORENCY, Jean. Frontier. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07 – 28, dez.1993.
- NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: SECULT, 2006.
- PENALVA, Gilson. *Identidade e hibridismo cultural na Amazônia brasileira: um estudo comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro*. 2012. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, da Universidade Federal de João Pessoa, 2012.
- PENALVA, Gilson. SCHNEIDER, Liane. *Identidade e Hibridismo na Amazônia Brasileira: Um Estudo Comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.21, 2012.
- PIZA, Daniel. Perfil Milton Hatoum. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre romances Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. Imaginario y discurso: la Amazonia. In: JOBIN, José Luís et.al. (org.) *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.
- \_\_\_\_\_. Áreas culturais na modernidade tarde. In. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. Benjamim Abdala Júnior, org. – São Paulo: Boitempo, 2004.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Trad. de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11- 28.
- \_\_\_\_\_. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SANTOS, Josalba Fabiana do. *Aqui e lá: identidades em questão*. In: O eixo e a roda: v. 18, n. 2, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOARES, Vera Lúcia. Travessias culturais e identitárias na narrativa de Milton Hatoum. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). *Travessias e Cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *Hibridismo e tradição cultural em Bhabha*. In: Benjamin Abdala Júnior (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismos & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SOUZA, Márcio. *A Expressão amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

SOUZA, Márcio. Amazônia e Modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Amazônia Brasileira*. Estudos Avançados. Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Avançados – v. 1, n. 1, 1987.

\_\_\_\_\_. Márcio. *Breve História da Amazônia*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

TUPIASSÚ, Amarilis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. In. *Amazônia Brasileira*. Estudos Avançados/ Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Avançados – Vol.I, nº 1 (1987) São Paulo: IEA, 1987.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.