

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ

Instituto de Linguística, Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Letras

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Tatiana Cavalcante Fabem

**FIGURAÇÕES NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS DA AMAZÔNIA
BRASILEIRA: uma leitura do romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum**

Marabá

2022

TATIANA CAVALCANTE FABEM

**FIGURAÇÕES NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS DA AMAZÔNIA
BRASILEIRA: uma leitura do romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal do Sul e Sudeste do
Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes,
Mestrado Acadêmico em Letras – POSLET,
como requisito parcial à obtenção do título de
mestre em Letras, sob a orientação do
professor doutor Gilson Penalva.

Marabá-Pará
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Biblioteca Setorial Campus do Taurizinho

F114f Fabem, Tatiana Cavalcante
Figurações na literatura e nas artes visuais da Amazônia brasileira: uma leitura do romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum/ Tatiana Cavalcante Fabem. — 2022.
126 f.

Orientador(a): Gilson Penalva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET), Marabá, 2022.

1. Amazônia. 2. Artes visuais. 3. Romance. 4. Ficção brasileira. 5. Hatoum, Milton, 1952- - Crítica e interpretação. I. Penalva, Gilson, orient. II. Título.

CDD: 22. ed.: B869.3

Elaborado por Renata Souza – CRB-2/1586

TATIANA CAVALCANTE FABEM

FIGURAÇÕES NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS DA AMAZÔNIA
BRASILEIRA: uma leitura do romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET), Área de Concentração Linguagem e Sociedade/Linha de Pesquisa Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinares em Literatura, do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: 08/ 04/ 2022,

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilson Penalva– UNIFESSPA (Orientador)
Presidente da Banca

Prof. Dr. Gil Vieira Costa (Membro Externo– UNIFESSPA)

Prof. Dr. José Junior Rosa– (Membro interno/POSLET)

Dedico este trabalho ao meu filho Davi, que me cedeu parte de sua infância para esta escrita; ao Clei Souza, meu companheiro de vida, que tanto me apoiou em minhas escolhas pessoais e profissionais; às minhas mães, Lucirene Cavalcante e Maria Oliveira, que me ensinaram sobre o amor incondicional; ao meu falecido pai, Miguel Pinheiro de Oliveira, que me ensinou desde cedo a busca por autonomia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Gilson Penalva, pelo aprendizado durante a minha pesquisa;

À minha família, Clei Souza e Davi Cavalcante, pela paciência durante o tempo de pesquisa;

Às minhas mães que tanto compreenderam minha ausência nos eventos familiares durante a pesquisa;

Aos professores doutores Gil Vieira Costa e José Junior Rosa, por terem se disposto a ler o meu trabalho, e por darem grandes contribuições para o enriquecimento da pesquisa;

Ao programa de pós-graduação em letras (POSLET), da UNIFESSPA, pelo grande aprendizado.

“Só quando queria andar certo com o mundo é que se estraçalhava e se espantava” (LISPECTOR, 2020, p. 18).

RESUMO

Figurações na Literatura e nas Artes Visuais da Amazônia Brasileira: Uma Leitura Do Romance Cinzas Do Norte

A dissertação *Figurações na Literatura e nas Artes Visuais da Amazônia Brasileira: uma leitura do romance Cinzas Do Norte*, de Milton Hatoum materializou uma reflexão sobre os discursos de identidade e identificações ligadas à Amazônia a partir das artes visuais, estudando as personagens relacionadas aos campos artísticos presentes no referido romance de Milton Hatoum. Como resultado de pesquisa comprovou-se que os discursos sobre a Amazônia estão presentes de forma pedagógica ou performática nas obras de arte n e ficcionais de **Cinzas do Norte**, e que tais discursos se ligam aos primeiros viajantes, passando pelos naturalistas, e indo até a contemporaneidade. As reflexões sobre os processos de identificação na arte na Amazônia, seguindo as exposições de obras reais e ficcionais na narrativa estudada, vão desde a *belle époque* até a arte contemporânea. As ferramentas teóricas utilizadas para o presente estudo se ligam aos estudos culturais, com uma focalização nos processos de identificação, como Hall, Bhabha, Bakhtin, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; romance; artes visuais.

ABSTRACT

Figurations in Literature and Visual Arts of the Brazilian Amazon: A Reading of the Romance Cinzas Do Norte

The dissertation *Figurations in Literature and Visual Arts of the Brazilian Amazon: A Reading of the Romance Cinzas Do Norte* by Milton Hatoum materialized a reflection on the discourses of identity and identifications linked to the Amazon from the visual arts, studying the characters related to the artistic field present on the mentioned novel by Milton Hatoum. As a result of research, it was proved that the discourses about the Amazon are present in a pedagogical or performative way in the real and fictional works of art of *Cinzas do Norte*, and that such discourses are linked to the first travelers, passing through the naturalists, and going to the contemporaneity. The reflections on the identification processes in art in the Amazon, following the exhibitions of real and fictional works in the narrative studied, ranging from the *belle époque* to contemporary art. The theoretical tools used for the present study are linked to cultural studies, with a focus on identification processes such as Hall, Bhabha, Bakhtin, among others.

KEYWORDS: Amazon; novel; visual arts.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 2 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: ALGUMAS IDEIAS E FORMULAÇÕES.....	18
2.1 A NARRATIVA PEDAGÓGICA DA NAÇÃO MODERNA.....	18
2.1.1 Cinzas do Norte e a fundação da narrativa pedagógica da nação.....	21
2.2 A NECROPOLÍTICA.....	28
2.3 NARRATIVAS PERFORMÁTICAS NA NAÇÃO MODERNA.....	31
CAPÍTULO 3 CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE A AMAZÔNIA.....	37
3.1 CARVAJAL: A PRIMEIRA IMAGEM.....	39
3.2 ALONSO ROJAS: UMA CRÔNICA À MONTANTE PELO AMAZONAS.....	43
3.3 CRISTÓBAL DE ACUÑA: UMA CRÔNICA À JUSANTE PELO AMAZONAS..	46
3.4 BATES E O OLHAR NATURALISTA: DO MARAVILHOSO AO EXÓTICO.....	48
3.5 FIGURAÇÕES DA AMAZÔNIA NA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	54
3.6 AMAZÔNIA: FRONTEIRAS E DISPUTAS.....	57
CAPÍTULO 4 CINZAS DO NORTE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	60
4.1 MILTON HATOUM, UMA BREVE BIOGRAFIA.....	60

4.2 RELATOS DE UMA CERTA FORTUNA CRÍTICA.....	61
---	----

CAPÍTULO 5 CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE A AMAZÔNIA BRASILEIRA NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS EM CINZAS DO NORTE.....67

5.1 A ARTE COMO UM SISTEMA IDEOLÓGICO INSTITUÍDO.....	68
---	----

5.1.1 Sistemas ideológicos.....	69
---------------------------------	----

5.1.2 Arte contemporânea.....	70
-------------------------------	----

5.1.3 Exemplos de arte pública comunitária na Amazônia.....	74
---	----

5.2 DISCURSOS SOBRE A AMAZÔNIA E O SISTEMA INSTITUÍDO DA ARTE EM CINZAS DO NORTE.....	79
---	----

CAPÍTULO 6 NARRATIVAS E PROJETOS ARTÍSTICOS DISTINTOS NA AMAZÔNIA BRASILEIRA84

6.1 JANO: UM HERDEIRO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	84
--	----

6.2 MUNDO E ARANA: DUAS PERSPECTIVAS ARTÍSTICO-CULTURAIS.....	89
---	----

6.2.1 Arana e Mundo: Arte e censura na ditadura militar.....	94
--	----

6.3 OS TRABALHOS ARTÍSTICOS DE MUNDO.....	99
---	----

6.3.1 Primeiros estudos e traços de Mundo: a deformação do Monumento à abertura dos portos.....	100
---	-----

6.3.2 Corpos caídos e outros esboços: uma crítica deformante ao regime militar.....	104
---	-----

6.3.3 Campo de Cruzes: uma arte pública comunitária em Manaus.....	107
6.3.4 Capital na selva: a fala sob perspectivas subalternas.....	111
6.3.5 Um <i>happening</i> performático amazônico.....	114
6.3.6 <i>História de uma decomposição — Memórias de um filho querido: uma alegoria crítica ao poder</i>	116
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

A obra de Milton Hatoum tem chamado a atenção de críticos e leitores no Brasil e no mundo. Suas primeiras obras têm sido objeto de investigação de diversos críticos e pesquisadores acadêmicos, além de terem recebido diversas edições, sendo traduzidas em muitas línguas. No entanto, uma circulação das obras para além dos seus anos iniciais de publicação, ou seja, a manutenção da mesma no sistema literário no decorrer do tempo, é uma tarefa que não depende apenas do talento individual do autor. O mesmo deve estar interligado a uma rede complexa que Antônio Cândido chamou de sistema literário (CÂNDIDO, 2000, p. 23), e que envolve escritor, obra, público, crítica acadêmica ou não acadêmica, além de uma tradição literária. Isto é, para além das obras em si, estudos, pesquisas, traduções sobre a mesma precisam ocorrer para que desta forma ela se reatualize, ou seja, transcenda o seu tempo de publicação e sobreviva na posteridade. Nesse processo, é de grande importância a fortuna crítica, pois ela nos permite conhecer como se dá a recepção da obra do autor no espaço e no tempo. Nesse sentido, este trabalho pretende ser mais uma contribuição crítica à leitura da obra hatoumniana, mais especificamente, **Cinzas do Norte** (2010[2005]¹).

De início é preciso explicar o porquê da opção de aproximar um romance de um estudo no campo das Artes Visuais. A resposta está no fato de no romance de Milton Hatoum haver um protagonista que é artista visual, e que constrói juntamente com uma comunidade subalternizada uma instalação que, na divisão dos tipos de arte contemporânea, poderia ser chamada de arte pública. Desse modo, a aproximação do romance com a obra de arte contemporânea se dá porque naquele, o protagonista monta uma instalação, o *Campo de Cruzes*², em trabalho coletivo com uma comunidade subalternizada, mais exatamente ribeirinhos que haviam sido retirados à força da beira do rio e jogados em um bairro sem nenhuma

¹ A primeira edição desta obra foi publicada em 2005, mas para este trabalho, utilizaremos a edição de 2010.

² Em todos os nomes das obras artísticas realizadas pela personagem Mundo mantivemos o destaque em itálico atribuído pelo próprio escritor Milton Hatoum.

infraestrutura e distante das margens do rio dos Educandos, de onde os mesmos tiravam o seu sustento.

A instalação seria logo destruída e seu idealizador perseguido pela ditadura militar. Apesar de se tratar de uma obra de ficção, o “crime urbano” perpetrado contra a comunidade ribeirinha manauara pela ditadura foi um fato histórico. Assim, o objetivo deste trabalho é perceber como no referido romance as vozes subalternizadas ameaçadas se fazem ouvir nas realidades Amazônicas por meio da arte contemporânea.

Interessa nesta proposta analisar na referida obra os discursos sobre os processos de identificação presentes no fazer artístico das personagens Alduíno Arana e Raimundo, e em outras referências às artes visuais, percebendo sua elaboração no decorrer dos séculos, quando teve início sua representação exógena da Amazônia, para usar uma expressão de Ana Pizarro (2012), em que se inscrevem, por exemplo, viajantes e naturalistas. Além de buscar perceber as origens das figurações sobre a Amazônia, interessa também perceber as narrativas que surgem a partir da percepção da diversidade de territorialidades e temporalidades de grupos não hegemônicos, ou subalternizados³, da referida região. Tais discursos se conformam em um universo multicultural rico e heterogêneo, mostrando como os processos de identificação são um processo de incompletude que está sempre em vias de (re)construção, como afirma Hall (2006).

No segundo capítulo deste trabalho, será realizado um breve estudo a respeito do olhar da nação moderna sobre seus cidadãos, e de como esta, discursivamente, mostra os sujeitos de maneira homogeneizada, percebidos como representação de uma unidade cultural. A partir dos estudos realizados por Homi Bhabha, em **O local da cultura** (2013), discutimos como esta referida unidade que comporia a nação moderna oculta outras vozes.

A partir de Bhabha, o discurso de homogeneidade da nação, disseminado principalmente pela cultura hegemônica, receberá a denominação de narrativa pedagógica, e as vozes excluídas, negadas por essa hegemonia, ou seja, as vozes

³ Os conceitos de hegemônico e subalterno foram desenvolvidos pelo intelectual marxista italiano Antônio Gramsci (1891-1937). Segundo o autor, a hegemonia se relacionaria à cultura da classe dominante, e a subalternidade se ligaria à produção dos grupos oprimidos. Cf. GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**, 1978.

dos grupos subalternizados que interrogam a nacionalidade, serão colocadas sobre a categoria de narrativas performáticas⁴. Segundo Bhabha, a narrativa pedagógica de que se utiliza a nação moderna prega a homogeneidade cultural e se ligaria ao nacionalismo. Para este estudo, faremos um recorte para mostrar que no Brasil essa ideia de unidade, de costura de uma nação se deu na Literatura inicialmente com os românticos, culminando com as narrativas pedagógicas nas Artes Visuais na Amazônia.

No tocante às narrativas performáticas, mostraremos, de acordo com Bhabha, como estas rasuram e expõem as contradições da unidade cultural da nação moderna. A ideia é mostrar como esta pretensa unidade cultural, a partir de um olhar performático, não passaria do que o autor chamará de comunidade imaginada. A respeito das construções discursivas sobre a Amazônia, utilizamos como material para perceber as origens dessas construções as crônicas de alguns dos primeiros viajantes, para demonstrar mais adiante como o olhar eurocêntrico dos primeiros colonizadores persistiu na arte.

Corroborando com a desconstrução da narrativa pedagógica que se liga à nação moderna, utilizamos os estudos de Doris Sommer, **Ficções de Fundação: Os romances da América Latina** (2004), em que se demonstra como esses discursos de unidade foram propícios à formação dos Estados modernos nacionais nos territórios latino-americanos e países periféricos, estando estreitamente relacionados a sexualidades produtivas, que alegorizavam a nação, além de demonstrar como estes mesmos discursos foram se deteriorando, representando, assim, a homoafetividade de Mundo um questionamento a essa heterossexualidade produtiva nacional. Também pesquisamos como na Amazônia, enquanto região pós-colonial, essas narrativas nacionais se ligam àquilo que Achille Mbembe (2018), a partir do conceito de Foucault de biopoder, chama de necropolítica.

Ainda neste capítulo, fazemos um recorte sobre a narrativa pedagógica e as narrativas performáticas na região Amazônica brasileira a partir do romance **Cinzas do Norte** (2005), do escritor manauara Milton Hatoum. Nesta obra, veremos a

⁴ O uso do plural serve para atentarmos para o fato de que as indagações à narrativa da nação moderna e da Amazônia são feitas a partir de diferentes lugares, de acordo com diferentes grupos subalternizados.

presença do progressivo discurso do pedagógico no trabalho da personagem Alduíno Arana, e o discurso performático no trabalho artístico de Raimundo. Para esta compreensão de processos de identificação não fechados, estamos utilizando como aporte teórico os estudos de Stuart Hall, **A identidade cultural na pós-modernidade** (2006), em que reflexões sobre estas identidades são realizadas. Também utilizamos os estudos de Fábio Castro para pensar a identidade (2011) e as identificações (2018) na Amazônia. A partir de Hall, se perceberá a identidade como uma construção, como processos de identificação, portanto, não finalizados, mas que seriam postos sempre em constante movimento. Nesse sentido, não se discutirá identidade amazônica, e sim, a partir de Hall e Castro, pensaremos em processos de identificação de construção e reformulação constante nos sujeitos e nos territórios amazônicos.

No capítulo seguinte, apresentamos como as crônicas dos primeiros viajantes e naturalistas afetaram o olhar sobre o território e sujeito amazônicos, figurações que oscilam entre o paradisíaco e demoníaco, entre o homem ingênuo e bárbaro, discursos que também serão postos em debate por Milton Hatoum em **Cinzas do Norte**, nos mostrando o que há de eurocêntrico e hegemônico na herança deste olhar. Apesar de já haver uma bibliografia sobre esses primeiros europeus na Amazônia, é importante retornar a esses textos para perceber como os artistas beberam nessas imagens para construir suas obras.

A primeira crônica de viagens estudada foi **Descobrimento do rio das Amazonas** (1542[1941])⁵, do frei espanhol Gaspar de Carvajal, que registrou a primeira viagem em toda a extensão do rio que mais tarde seria chamado Amazonas, participando da expedição de Francisco de Orellana e Gonzalo Pizarro em 1541/1542. Outro cronista importante para este estudo é Alonso de Rojas, com o **Descobrimento do Rio das Amazonas e suas dilatadas províncias** (1639 [1941])⁶, que acompanhou Pedro Teixeira em sua viagem da foz até Quito, no Peru, e que mais tarde inspiraria o artista visual Antônio Parreiras (1870-1937) na criação do quadro **Conquista do Amazonas** (1907), obra analisada neste trabalho. Outro trabalho de cronista a ser estudado é o de Cristóbal de Acuña, com o **Novo**

⁵ A crônica em questão foi publicada em 1542. Para este trabalho utilizamos a edição da Companhia Editora Nacional de 1941.

⁶ A crônica em questão foi publicada em 1639. Para este trabalho utilizamos a edição da Companhia Editora Nacional de 1941.

descobrimto do Grande Rio das Amazonas (1640 [1941])⁷, que acompanhou Teixeira em seu retorno a Belém. Nas três crônicas as figurações sobre o sujeito e território amazônicos, além de próximas, refletem uma visão eurocêntrica que desconhece ou desautoriza outras formas de vida e figurações do espaço que não correspondam ao seu entendimento de mundo.

Dentre os naturalistas, o escolhido para este trabalho foi Henry Bates, com sua obra **Um naturalista no rio Amazonas** (1979). A escolha desse pesquisador se deu baseado no fato de que o mesmo passou mais de dez anos pesquisando a Amazônia, e de que viveu na região hoje correspondente a Manaus, onde se dá a trama de Hatoum.

Para leitura das construções dessas figurações dos sujeitos e territórios amazônicos, utilizamos os estudos de Ana Pizarro em **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização** (2012), em que a mesma mostra como essa visão dos primeiros navegantes e naturalistas influenciaram nas construções discursivas sobre a Amazônia. Além de Pizarro, utilizamos também **A invenção da Amazônia** (1994), de Neide Gondim, que, antes mesmo da pesquisadora chilena, mostra ser o próprio nome dado a este território continental chamado Amazônia ligado ao imaginário eurocêntrico. Milton Hatoum mostra em seu romance que este imaginário ultrapassou séculos.

No quarto capítulo, apresentamos o escritor Milton Hatoum, especialmente com **Cinzas do Norte**, enquanto autor contemporâneo. Para esse enquadramento serão utilizados os estudos de Helena Bonito **Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação** (2012), em que, ao apontar elementos característicos de uma narrativa contemporânea, a pesquisadora nos fornece ferramentas que enquadrariam o autor nessa classificação, apesar de a própria autora o ter classificado como escritor de narrativa tradicional. Ainda neste capítulo, fazemos uma pequena fortuna crítica, mostrando a boa receptividade que a narrativa de Hatoum tem obtido. Para esta pequena fortuna, foi utilizada ainda a tese do professor Dr. Gilson Penalva, intitulada **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), em que o

⁷ A crônica em questão foi publicada em 1640. Para este trabalho utilizamos a edição da Companhia Editora Nacional de 1941.

pesquisador analisa questões políticas e identitárias na obra **Relatos de um certo oriente** e em **Cinzas do Norte**.

No quinto capítulo, analisamos as construções discursivas sobre a Amazônia brasileira nas produções artísticas visuais e literárias, a partir de uma reflexão sobre os critérios de validação estética a respeito de obras de arte e seus mecanismos de poder. Para tal abordagem, utilizamos o estudo de arte de Nestor Garcia Canclini (2012) e Pierre Bourdieu (2007), e sobre significação em Bakhtin (1997) e em Bhabha (2013). Além disso, produzimos uma reflexão a censura e a criação artística, a partir de Butler (2021), e uma reflexão sobre arte contemporânea de Pedro Ramos Dolabela Chagas, e da arte contemporânea em sua dimensão comunitária, a partir do estudo **Arte contemporânea: uma história concisa**, de Michel Archer (2001).

No sexto capítulo, estamos analisando as produções artísticas das personagens Mundo e Arana presentes no romance **Cinzas do Norte**, à luz dos conceitos referentes à narrativa pedagógica e a performática da nação (BHABHA, 2013). Observamos como estas narrativas presentes nestes fazeres artísticos contribuem para visões distintas de Amazônia. Em seguida, percebermos o confronto entre as narrativas constantes nestes referidos fazeres e como a obra em questão nos proporciona a reflexão sobre como a arte, para além de uma pretensão exclusivamente estética, carrega também diferentes narrativas e, no caso do apresentado no romance **Cinzas do Norte**, diferentes discursos sobre a Amazônia.

No capítulo final, elaboramos uma espécie de síntese dos demais, retomando alguns elementos dos capítulos anteriores, tentando perceber a relação da obra de Arte Literária com as Artes Visuais ligadas às figurações da Amazônia numa perspectiva crítica.

CAPÍTULO 2 – PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: ALGUMAS IDEIAS E FORMULAÇÕES

A nação moderna vê o cidadão a partir de um conceito racionalizante e universal, com direitos e deveres, como um sujeito que está regido pelas leis da sociedade e que possui direitos iguais, sem distinção de classe, raça, gênero. Esse sujeito moderno se passaria por igual perante todos na sociedade. Desta forma, esta nação, assentada na cidadania moderna, se apresenta como homogênea, pois todos seriam vistos, percebidos e tratados de maneira igualitária dentro desta unidade cultural, sob a tutela do Estado (BAUMAN, 2021, p. 48). Mas há uma contradição no conceito de nação moderna, pois se de um lado há afirmação da modernidade assentada no direito, de outro há a reivindicação de uma origem cultural única. E é no aspecto da cultura que Bhabha afirma haver choques e disjunções nas disputas narrativas sobre as identidades.

2.1 A NARRATIVA PEDAGÓGICA DA NAÇÃO MODERNA

Segundo Bhabha, a narrativa pedagógica da nação moderna apresenta um tempo linear, totalizante, pois tenta criar uma única narrativa para os fatos históricos. Logo, o tempo da nação moderna se mostra homogêneo, pois considera somente uma forma de olhar os fatos, os acontecimentos históricos para sua narrativa, desconsiderando outros olhares, outras perspectivas sobre os fatos mostrados pela história tradicional, recortando fragmentos de signos culturais e os transformando em um conjunto harmônico de signos da nação.

A narrativa pedagógica da nação moderna se liga, portanto, ao nacionalismo, à ideia de um povo unido. Para tanto, precisa se ligar a uma tradição ou remeter à ideia de tradição, isto é, precisa de uma origem comum para se afirmar. Neste ponto, a contradição desta narrativa nacionalista fica mais evidente, pois se a ideia de moderno remete a algo novo, a origem e a tradição não carregam em si o mesmo sentido. Para se afirmar no presente, a nação moderna precisa do passado, carregando assim um tempo, que, apesar de tentar se passar por linear, passa-se também, por contraditório. Desse modo, o tempo da nação

moderna apresenta um tempo disjuntivo, um tempo não único, que tenta conciliar o presente e um passado criado e repetido nesse próprio presente.

No tocante à narrativa pedagógica da nação moderna, é importante frisar algumas características que a constituem, o tempo desta unidade cultural é a primeira. Trata-se de um tempo que se passa por contínuo, pois perpetua a ideia de uma linha progressiva do povo-nação, sem conflitos. Por sua vez, temos a eternidade por autogeração, consistindo em uma narrativa no presente que inventaria e sempre reatualizaria um passado, mas que afirma ser este presente um resultado desse passado criado, inventado (BHABHA, 2013, p. 240). Harmonia e homogeneidade também compõem esse conjunto, pois colocam diferentes sujeitos em uma mesma linha histórica, o que nos dá uma outra característica da narrativa pedagógica da nação, que seria o ocultamento das diferenças existentes entre estes sujeitos, tentando ocultar essas diferenças também por meio de ritos sociais que costurariam tal unidade cultural.

No Brasil, esse gesto de inventar uma unidade cultural na Literatura começa com os românticos. O surgimento desta escola literária no país coincide com um período histórico que, segundo o crítico José Veríssimo, em **História da Literatura Brasileira** (1915), teve como contexto dois fatores marcantes que se relacionam ao surgimento de uma consciência nacional brasileira: a transferência da sede política de Portugal para o Brasil em 1808, e a Independência política brasileira em 1822. Segundo Veríssimo, esse contexto marcaria o surgimento de uma literatura nacional. Mas Silviano Santiago observa que esse momento ainda era marcado por um dinâmica de cópia do eurocentrismo como princípio de civilização (SANTIAGO, 2013, p. 17).

O crítico paraense ainda afirma que o Romantismo representava um movimento de liberdade espiritual com ressonância social e política, com origem na Europa e de influência francesa no Brasil. Tal influência representaria um distanciamento em relação à ex-metrópole colonizadora.

Para Antônio Candido (2006), em **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**, o contexto pós-independência colocou a literatura desse período como parte integrante desse processo de costura da identidade nacional. Ocorreria, nesse momento, o que o autor chamou de literatura empenhada (CANDIDO, 2006, p. 28), isto é, uma literatura comprometida com a invenção do

Brasil enquanto nação. Para tanto, tal projeto contou com o esforço dos escritores com suas obras, contribuindo para a construção de uma Literatura que promovesse esse espírito de unidade nacional.

Segundo o conceito apontado por Homi K. Bhabha (2013), a nação moderna corresponderia à ideia de unidade cultural que sustentaria os Estados modernos. No caso do Brasil, que é um país com dimensões continentais, essa unidade cultural se desdobrou em também em unidades regionais, como a Amazônia brasileira, onde a prática de homogeneizar diferentes sujeitos como ribeirinhos, quilombolas, indígenas, é contínua. Tal prática se liga à ideia de metáfora trazida por Bhabha, segundo a qual uma unidade cultural toma o lugar dos diferentes sujeitos, se constituindo como uma das características da narrativa pedagógica da nação. Nesse sentido, temos a passagem das comunidades reais para uma grande e única comunidade imaginada,

A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação (BHABHA, 2013, p. 228).

Segundo Bhabha (2013), a nação moderna enquanto unidade se configuraria como uma comunidade imaginada. A criação desta em nível regional pode ser observada no próprio nome Amazônia, que foi atribuído pelos europeus ao chegarem nestas terras já carregados de imaginários trazidos do velho continente (PIZARRO, 2012, p. 29), anulando diferenças. Esses europeus nomearam estas terras sem considerar os povos que aqui viviam e que dispunham de uma relação com este lugar, relação ignorada pelo europeu, como ainda é ignorada pela ideia de nação moderna que prevalece nos dias atuais. Assim, a Amazônia aparece inscrita em um jogo de relações entre nação moderna (narrativa pedagógica) e vozes que não são contabilizadas nessa modernidade (narrativas performáticas).

Para afirmar esse passado imaginado, a narrativa pedagógica faz usos de signos, se apropriando do que Bhabha chamaria de retalhos, isto é, elementos, símbolos, objetos de determinadas comunidades reais, transformando-os em signos da nação. Como exemplo disso, no romance que será analisado mais

adiante, a personagem Arana se apropria da arte de Pai Jobel, um louco, acolhido por um padre de quem recebe materiais para realizar seus trabalhos artísticos, e de quem Arana se aproximaria para comprar as obras, para depois se apropriar do trabalho artístico do mesmo. Arana vende as obras de Pai Jobel como sendo dele mesmo, vendendo-as como arte exótica amazônica, conforme o gosto e imaginário dos turistas sobre a região. Nas mãos de sujeitos diferentes, o mesmo objeto assume significações distintas, em Jobel, o sinal da loucura, e Arana, o exotismo amazônico.

2.1.1 Cinzas do Norte e a fundação da narrativa pedagógica da nação

Na obra **Ficções de Fundação: Os romances da América Latina** (2004), de Doris Sommer, nos é apresentado um estudo sobre as narrativas nacionais de ficção e os papéis que essas desempenharam na formação dos Estados modernos latino-americanos. Segundo a autora, essas narrativas de fundação tomariam como estratégia a afirmação dos ideais nacionais, juntamente com o amor, mais precisamente, o amor heteronormativo como alegoria de fundação do Estado moderno nos países latino-americanos,

Localizar o erotismo da política, mostrar como uma série de ideias nacionais do romance está ostensivamente embasada no amor heterossexual “natural” e nos casamentos que oferece uma figura para a consolidação aparentemente não violenta durante os conflitos mortais da metade do século. A paixão romântica, de acordo com minha leitura, forneceu uma retórica para os projetos hegemônicos, no sentido gramsciano de conquistar o adversário através do interesse mútuo, ou do “amor”, ao invés da coerção (SOMMER, 2004, p. 20-21).

A partir do modelo heteronormativo de amor, tendo como sustentação a união entre hegemônicos e subalternizados, os Estados modernos nos países latino-americanos construíram suas narrativas de fundação, camuflando, ou tentando camuflar, os conflitos existentes entre diferentes grupos sociais. Além disso, esse modelo de heterossexualidade amorosa também se ligaria à ideia de produtividade, à figura de heróis viris. Para além da geração de indivíduos, seria a alegoria de fecundação e nascimento desses Estados. É possível afirmar que o

surgimento dos referidos Estados se ligaria ao que Adrienne Rich chamou de heterossexualidade compulsória,

Na tradição Ocidental, uma camada – a romântica – assegura que as mulheres se voltem, inevitavelmente, mesmo que impetuosa e tragicamente, para os homens (...). Na tradição das ciências sociais, afirma-se que o amor primário entre os sexos é “normal”, (...) que a família constituída heterossexualmente seria a unidade social básica, que as mulheres que não estão ligadas, em sua intensidade primária, aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma devastadora marginalidade, muito maior que a de ser mulher (RICH, 2010 p. 41).

Se de um lado a heterossexualidade compulsória, como afirma Rich, submete a mulher a ter como destino ser objeto de um homem, de outro, como mostra Sommer, ela coloca heterossexualidade como origem e garantia da manutenção da nação, colocando outras afetividades na posição oposta de risco da perda de valores que colocariam a nação em risco. Mas embora Rich afirme um maior grau de marginalidade para as mulheres não enquadradas na família heterossexual enquanto unidade social básica e natural da sociedade, também a homoafetividade masculina coloca o sujeito fora dos rituais sociais da sociedade e da preservação e defesa da nação, como é o caso da personagem Mundo, que, aos olhos do pai, deveria exercer seu “papel de homem”, e participar da prostituição de meninas, como os militares que governavam Manaus. Mesmo Arana, auto reivindicado “grande artista”, estava inserido nessa ordem que vê como normal a prostituição infantil feminina, enquanto ritual de iniciação ou confirmação masculina, e que percebe a homoafetividade como um escândalo e mal social.

Também incluída nesse processo de invenção heroica da nação, a Literatura brasileira, especificamente no Romantismo, com o escritor José de Alencar (1823-1877), também desempenhou esse papel de se ligar aos ideais políticos nacionais. Autor da narrativa de fundação da nação brasileira, conforme já apontado nos estudos de Doris Sommer, Alencar, em **Iracema** (1865), por exemplo, mostra a união entre as personagens Martin, representação do colonizador português, e Iracema, indígena pertencente à aldeia Tabajara.

Dessa união “produtiva”, para usar o termo utilizado por Sommer, nasce o filho Moacir, muito mais que uma conciliação ou apaziguamento entre povos diferentes, uma alegoria da formação, da fundação do Estado moderno brasileiro,

que surgiria do “amor” entre o “civilizado” colonizador e a indígena “selvagem”, convenientemente submissa, fiel, bondosa.

No entanto, entre o discurso de nação presente nas narrativas e a realidade vivida pela população dos países latino-americanos havia um descompasso. Afinal, esse “interesse mútuo” (SOMMER, 2004, pág. 21) entre hegemônicos e subalternizados serviria a interesses burgueses que promoviam a dominação de seus ideais culturais, disseminando, mesmo que de forma discreta, a manutenção de lugares para cada indivíduo na sociedade,

Afinal, esses romances faziam parte de um projeto burguês geral para promover a hegemonia na cultura que se formava. Idealmente, seria uma cultura aconchegante, quase abafada, que unia as esferas pública e privada de tal maneira que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era seu lugar (SOMMER, 2004, p. 46).

Esses lugares definidos e estabelecidos sugeriam o não questionamento da ordem que este Estado moderno criava em sua formação. Mais que narrativas de relacionamentos ou “amores” particulares, tratava-se de narrativas alegóricas de conciliações políticas, de projetos nacionais, ou seja, essas relações heteronormativas surgiam como pilares do Estado moderno, como modelo para a origem da nação.

No entanto, os projetos nacionais lançados como promessas de desenvolvimento da nação, semelhantemente às narrativas ficcionais de fundação, não passavam de promessas nesses territórios. O subdesenvolvimento dos países latino-americanos e periféricos seria algo constante que os amores fundacionais não conseguiram camuflar. Assim, o declínio das narrativas de fundação se aliará ao declínio das promessas desses projetos desse Estado moderno.

Para a autora, esse declínio das narrativas de fundação ganha mais notoriedade a partir de 1960-70 com o chamado Boom latino-americano, quando a produção literária dos escritores ligados a esse contexto ganha maior visibilidade no chamado Primeiro Mundo (SOMMER, 2004, p. 17-18), a exemplo Gabriel Garcia Marques e Mário Vargas Llosa, ambos ganhadores do Nobel de Literatura. Nesse momento, a Literatura latino-americana começaria a romper com os discursos fundacionais, a partir de técnicas de experimentação formal, controle autoral e rompimento com o discurso nacional. Não obstante, aquilo que a pesquisadora

considera como marca do Boom Latino-americano, na Literatura brasileira já ocorria desde a virada do século XIX para o século XX, com Machado de Assis (1839-1908), em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), quando nesse romance o autor nos apresenta a personagem Brás Cubas, que, diferentemente das personagens de José de Alencar, não se preocupava em criar uma representação da nação brasileira, nem se preocupava com uma narrativa conveniente ao discurso de fundação nacional.

Oposto ao projeto fundacional alencariano, Brás Cubas não se casa e sua virilidade não resulta em filhos para a alegoria da nação. Seus relacionamentos eróticos incluem cortesãs, a exemplo de Marcela, este “amor mútuo” recebe a descrição irônica de Machado, “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (ASSIS, 2001, p. 42).

Brás não apresenta nem a espera por um grande amor, nem segue sua existência ao lado de um. Não há uma heroína casta à sua espera. A narrativa é tomada por uma sucessão de projetos pessoais e profissionais não concretizados. Mais que um pessimismo, trata-se de uma desconstrução dos amores imaginados, da nação imaginada. Isso fica mais evidente no último capítulo do romance, intitulado Das negativas, em que Machado deixa explícito, pela voz de Brás Cubas, o seu grande legado: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 2001, p. 159). Dessa forma, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** percebemos a ironia machadiana rompendo com o projeto de nação presente nas narrativas fundacionais.

Quanto à inovação técnica, que Sommer diz ser marca do Boom, Machado, ainda nesta obra, nos apresenta uma narrativa em ordem não cronológica, fragmentada, intertextual, paródica, com um autor defunto, cuja morte o fez perder os escrúpulos desnudar-se como um cínico,

Já não se trata de buscar um freio – irreal – à irresponsabilidade dos ricos, mas de salientá-la, de emprestar latitude total a seu movimento, incontrastado e nem por isso aceitável. O tipo social do proprietário, antes tratado como assunto entre outros e como origem de ultrajes variados, passava agora à posição (fidedigna?) de narrador (SCHWARZ, 1997, p. 212-213).

As palavras de Schwarz, comprovam, portanto, que Machado de Assis, por meio de um narrador que representa a burguesia, expõe o cinismo dessa classe. Inovadoramente, o autor faria a própria classe dominante declarar o que pensa, por baixo do discurso da unidade da nação.

Um autor contemporâneo que também segue essa lógica de desconstrução do discurso fundacional da nação é o escritor Milton Hatoum, leitor de Machado, em seu romance **Cinzas do Norte**, por exemplo. Neste, temos uma narrativa em que, como o próprio título sugere, o ufanismo sobre a Amazônia brasileira vai se deteriorando, tornando-se cinzas no desenrolar do enredo, em uma deteriorização que também se liga ao corpo do romance.

Cinzas do Norte é uma narrativa que possui grande parte da ambientação em Manaus, na região norte do Brasil, durante o golpe militar iniciado de 1964. O enredo gira em torno da personagem Raimundo, tratado por Mundo pelos seus próximos, e que demonstra e vai desenvolvendo, ao correr da narrativa, uma consciência questionadora em relação ao governo militar instaurado na região e no país, e aos projetos econômicos que esse Estado de exceção impôs.

Esses questionamentos que se ligariam mais tarde ao seu trabalho artístico, uma vez que esta personagem é artista visual. Diferentemente desta personagem, temos Trajano, simpatizante do regime militar, possuindo estreitos laços com integrantes deste Estado de exceção mostrado na obra. Jano, como é chamado, seria o pai de Mundo, e representaria uma continuidade dos projetos nacionais pensados para a Amazônia. No entanto, esses projetos, assim como muitos outros pensados para o desenvolvimento da América-latina e países periféricos, não simbolizam mais que promessas, uma vez que o subdesenvolvimento ainda permanece nesses territórios. São projetos fracassados que Hatoum também alegoriza, ao descrever a morte de Jano, que fracassa no amor e na política, enquanto o declínio de uma era na região amazônica,

Peguei o pulso de Jano e senti uma palpitação fraca, demorada. Não sei quanto tempo fiquei ali, ouvindo ganidos, perto dos dois: quatro olhos que já não se encontravam. Parecia que toda uma época se deitara para sempre. [...] Naiá apareceu na porta da sala, entendi que Jano estava morto (HATOUM, 2010, p. 150-151).

Hatoum por meio da narrativa literária escancara o fracasso do discurso nacional de desenvolvimento para a Amazônia, fracasso de projetos pensados e implantados sem considerar este território e os seus diferentes povos. Em **Cinzas do Norte** não há uma narrativa de conciliação. Por meio dos constantes conflitos presentes entre Jano e Mundo, percebemos que o autor deixa evidente a quebra com essa herança de projeto de nação, pois, para Jano, Mundo “não herdou uma gota do meu sangue” (HATOUM, 2010, p. 65). A linhagem que confirmaria a narrativa de origem na Amazônia é desejada por Jano por meio de um filho varão, mas não consumada, “É o que meu pai mais queria, um neto... um herdeiro, por isso ele te deu tantas joias antes de viajar para Portugal. Joias da minha finada mãe. Se fosse uma menina, não sei...” (HATOUM, 2010, p. 161).

Não havia na personagem Mundo o pensamento de se ligar aos ideais de um Estado declaradamente de exceção. Assim, o filho se nega aos interesses do pai, que estariam atrelados ao ideal de nação proposto pelo regime militar para Manaus,

Jano presenciou a cena com que sonhava: o filho grudado ao corpo de uma moça; dançavam agarrados, de olhos fechados, as mãos de Mundo acariciando o pescoço, os ombros da garota. O coronel Zanda erguia o copo, chamando o amigo, que negava com um gesto. Jano suportou, feliz, o som alto da música e o cheiro de óleo queimado. Sorria apalermado para mim, como se eu fosse cúmplice, sem conseguir ver na esbórnica uma provocação alucinada (HATOUM, 2010, p. 50).

O que deveria ser uma demonstração de virilidade é, na verdade, uma crítica de Mundo ao pai e aos militares de alta patente ligados à prostituição de meninas pobres. Mundo, como se revela ao final da narrativa, não herda o sangue do pai, não herda o discurso fundacional de nação, não constitui a relação heteronormativa produtiva de que fala Sommer, tão “necessária” às narrativas de fundação. Em determinado momento do romance, o pai reclama do comportamento não viril do filho, ainda menino, culpando a mãe pela conduta desviante do garoto,

Escutava calada as agressões do meu pai e saía da sala quando ele dizia que eu ria que nem uma putinha... que eu e os meninos de Okayama vivíamos fazendo sacanagem no mato e que a culpada era ela... Não parou de acusar Alícia. Dizia assim mesmo: ‘A péssima educação que estás dando ao nosso filho. Nunca levaste esse menino à igreja. Ele está crescendo que nem um bicho, é por isso que gosta de brincar com os filhos dos empregados. Nenhum deles vai à igreja, mas nosso filho é pior que eles’ (HATOUM, 2010, p. 92).

Na contramão da produtividade heterossexual e católica conservadora, ligada à nação, seria possível sugestivamente perceber nesta personagem a homoafetividade transgressora. O narrador, personagem coadjuvante de nome Olavo, mas que é chamado de Lavo, sendo amigo de Mundo, mostra uma empatia deste por Cará, amigo, morto na escola militar, o que em nosso entendimento sugeriria uma possível relação homoafetiva,

“O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo, aqui e em outros lugares...” [...] Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato (HATOUM, 2010, p. 110).

Embora haja nas forças armadas um discurso de defesa dos valores morais e patriarcais da família tradicional heteronormativa, e embora tal defesa tenha sido uma bandeira presente no início da ditadura militar, é possível perceber sutilmente a referência a algo comum, mas não declarado publicamente no meio militar, que seria a questão da homoafetividade⁸. Mundo faz alusão à violência do treinamento militar que matou muitas pessoas e que retomaremos mais adiante.

Além disso, a figura de dócil heroína construída a partir da heterossexualidade compulsória nos romances de fundação não se repete em **Cinzas do Norte**. Alícia, apesar de casada com Trajano “queria ser mais que esposa o tempo todo; mulher solta, sem marido e filho” (HATOUM, 2010, p. 204). A liberdade presente em Alícia, que busca o prazer para além dos contratos de matrimônio, com seus amores diversos vividos, corresponde a uma desconstrução da figura feminina presente nos romances de fundação de que fala Sommer. Trata-se de uma heroína não virgem, não pura, conforme a passagem a seguir,

Alícia aprendeu tudo comigo, e não com Jano, que era virgem, como ela me contou anos depois, rindo, dizendo que o marido não sabia o que fazer na primeira noite, uns dois meses antes do casamento. Ela me contava só pra me deixar mais enciumado: “Eu tive que tirar a roupinha do Jano... ele

⁸ O romance, *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, já tematizava a questão da homoafetividade nas forças armadas brasileira, no final do século XIX. Contemporaneamente, o conto *Sargento Garcia*, em *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu também trabalha o tema.

namorou de olhos fechados, morrendo de vergonha". Diz que nunca ficou nu, nem de cueca na frente da tua mãe. E pensar que esse era teu pai (HATOUM, 2010, p. 119).

Na voz de Ranulfo, descobrimos que Jano representa apenas aparente e publicamente o papel de virilidade masculina, pois seus excessos de pudores o tornam risível diante de Alícia. Esses papéis hetero-erótico-nacionais sofrem uma desconstrução na narrativa de Milton Hatoum. A ideia de herói viril, portanto, sofre fraturas, ficando evidente que a relação de Alícia com Jano se deu mais pelo fato de que ela desejava sair do bairro onde morava com a irmã e onde conheceu Ranulfo, um de seus namorados, do que pela relação de amor criada nos romances de fundação. O próprio fato de Mundo, como é revelado ao final da trama, ser filho de Arana mostra essa desconstrução da mulher fiel e casta que funda ou dá continuidade a uma linhagem.

As narrativas de fundação, de caráter pedagógico, com seus casais heteronormativos e patriarcais, que parecem unir grupos diferentes em torno do ideal de unidade nacional, na verdade, ocultam por baixo de si, os processos históricos de violência. Essa atmosfera romanesca e amorosamente conciliadora tem também a intenção de ocultar a violência nas realidades coloniais e pós-coloniais, como é o caso da Amazônia, em que a política de Estado e a ação dos poderosos assumem a face de uma necropolítica, conceito que passamos a ver agora.

2.2 A NECROPOLÍTICA

Achille Mbembe (2018), a partir de Foucault, recupera o conceito de biopoder, no qual o Estado moderno exerceria um poder sobre a vida das pessoas, regulando-as, e exercendo seu poder de repreensão e de morte para casos em que a regulação fosse violada. No entanto, segundo Mbembe, no Estado colonial (e pós-colonial), que é marcado por contextos racistas, não precisaria que um indivíduo violasse tais regulações para que fosse exercido o poder de morte.

Na prática, não haveria julgamentos para todos os indivíduos de uma sociedade colonial ou pós-colonial, visto que esse Estado criou políticas diferenciadas para os sujeitos a partir da raça. O que em um Estado moderno de

fato se faria de forma racionalizada, nos países periféricos seria uma prática comum do Estado colonial e pós-colonial, nas margens da lei, para com os grupos subalternizados,

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado (MBEMBE, 2018, p. 18).

A necropolítica é um conceito construído por Achille Mbembe, a partir da soberania pensada por Michel Foucault, mas com adaptações para as realidades de países periféricos em situação de neo ou pós-colonialismo, em que muitas vezes a violência do Estado se junta à de grupos hegemônicos, para a eliminação física de grupos subalternos. A soberania desses Estados, então, se ligaria ao poder de decidir quem viveria e quem morreria na sociedade (MBEMBE, 2018, p. 05).

A partir de Mbembe, percebemos que a pobreza nos países neo e pós-coloniais tem implicações não somente econômicas, mas raciais. Assim, as pessoas desumanizadas pelo Estado neo e pós-colonial, são em sua maioria não brancas. A divisão que esse tipo de Estado faz da população a dividiria em grupos. No caso do Brasil, país pós-colonial, esta divisão, mais especificamente, diz respeito ao tratamento diferenciado a grupos de brancos de um lado, e os não brancos, constituídos por negros e tapuios/indígenas⁹, de outro, favorecendo, assim, os grupos hegemônicos constituídos por brancos e destinando os não brancos a condições precárias de vida ou os sentenciando à morte.

Na perspectiva racista, para além da cor, o ser branco estaria ligado a um discurso de superioridade intelectual, moral, cultural, econômica, ligado ao “civilizado”, ao evoluído como ser humano, portanto, o negro e o indígena, tidos como não brancos, representariam o inferior, o não ou o sub-humano. Logo, o fator para atingir a humanidade, para essa sociedade racista, seria, a princípio, o embranquecimento, que, de acordo com Fanon, não seria uma espécie de

⁹ Ao nos referirmos ao termo tapuios nos referirmos a sujeitos de descendência indígena, mas que não habitam mais aldeias, convivendo assim com o branco, processo que Milton Hatoum aponta a partir das filhas de Ozélia, esta ainda preservando sua língua.

salvação da raça, mas uma espécie de salvar-se da condição degradante que o ser negro em uma sociedade racista condena,

É preciso embranquecer a raça; todas as martinicanas o sabem, o dizem, o repetem. Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura (FANON, 2008, p. 57).

O trecho acima, presente em **Pele negra, máscaras brancas** (2008), de Frantz Fanon, exemplifica a ideia de embranquecimento e refere-se também a um dos exemplos que o autor traz na obra a respeito desse processo. Mayotte, já adulta, veria no embranquecimento, uma forma de se livrar de uma condição socialmente imposta às pessoas não brancas. Desse mesmo modo, Alícia, filha de uma indígena, veria no casamento com um branco, de linhagem europeia, uma forma de fuga ao destino das não brancas tapuias, cujo caminho é a prostituição.

Assim, o Estado, mais que dividir a sociedade em grupos, condena ao silenciamento, à invisibilidade e à morte, a partir da raça, os grupos subalternizados. No romance **Cinzas do Norte**. A violência de um Estado de exceção que tornava a muitos “desaparecidos” exercia sobre os subalternizados um poder mais coercitivo ainda. Para esse Estado praticar a política de morte, ele se utilizaria do que Mbembe chama de máquina de guerra. O termo diferencia o exército, enquanto instituição rigidamente hierárquica obediente a um Estado, de grupos marcados por volatilidade de comando e de ação. De acordo com Mbembe,

Máquinas de guerras estão implicadas na constituição de economias locais ou regionais, altamente transnacionais. Na maioria dos lugares, o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formulação de economias de milícias (MBEMBE, 2018, p. 57).

Essas máquinas de guerra regionalizadas, movidas por interesses financeiros, na realidade pós-colonial amazônica, muitas vezes se associam às instituições militares do Estado. Desse modo, a própria instituição do Estado passa a agir de forma não oficial como máquina de guerra, incutindo, em momentos de suspensão da ordem judicial, o terror entre as populações pobres não brancas, pois “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de

ordem judicial podem ser suspensos” (MBEMBE, 2018, p. 35). No caso da realidade pós-colonial amazônica, essa suspensão de direitos pode não se dar na lei, mas se dá ilegalmente em nome da sua aplicação, intensificada na Amazônia na ditadura de 1964-1985, resultando, portanto, em uma estreita relação entre a censura explícita e a implícita, categorias que mais adiante veremos com Butler.

O massacre de Eldorado representa um exemplo da suspensão da ordem judicial, assim como ocorria nas colônias. Não houve lei, escuta, sequer intenção de diálogo pela terra com os trabalhadores. Premeditadamente, o Estado planejou o ataque. Houve sangue derramado por policiais e pistoleiros vestidos com fardas de policiais, com identificações arrancadas. Metralhadoras engatilhadas e facões assassinaram barbaramente trabalhadores sem-terra, sob o interesse de fazendeiros e grupos transnacionais, como a Companhia Vale, que teria realizado o transporte desses agentes que compõem a chamada máquina de guerra, para o local onde se deu o massacre¹⁰.

Alguns dos assassinados, antes de ocuparem terras, eram trabalhadores dos castanhais, segundo depoimentos presentes no vídeo *As Castanheiras lembram: 25 anos de resistência* (2021), sobre o *Monumento das Castanheiras mortas* (1999). Esses trabalhadores que, antes das ocupações já viviam da terra, viram as castanheiras serem queimadas com o intuito de deixar esses pequenos extrativistas a mercê dos grandes latifundiários. Destruindo a forma de sobrevivência desses trabalhadores rurais, transformando-os em sem terras, garantia-se a mão de obra barata para os latifúndios, além da posse das terras também.

2.3 NARRATIVAS PERFORMÁTICAS NA NAÇÃO MODERNA

Por outro lado, as diversas narrativas performáticas na nação moderna apresentam elementos que se chocam e questionam as da narrativa pedagógica, que esconde por baixo de si uma necropolítica para diferentes povos. A multitemporalidade, por exemplo, demonstra que não há um único espaço-tempo.

¹⁰ https://observatoriodaminerao.com.br/serra-pelada-e-carajas-dois-massacres-que-ajudam-a-contar-a-historia-da-mineracao-no-brasil/?fbclid=IwAR3VEBFqfwyc5JUdxsPUGZo_S0qmveOx8ZJ_9Ds6BB0EsihIDyAEmJjYtZ0.

Diversos povos convivem neste espaço amazônico, tornando-o culturalmente heterogêneo, híbrido, apresentando multivozes, não harmônicas, e não raro conflituosas, pois muitas vezes as vozes subalternizadas são deixadas à margem da narrativa de identidade pedagógica da nação moderna, uma vez que essas vozes rasuram a linearidade da nação pedagógica.

A unidade cultural a qual a narrativa pedagógica da nação moderna com tanto empenho se debruça para manter, inviabilizando e silenciando quaisquer vozes que tentem rasurar esta unidade, inevitavelmente sente suas estruturas, que se passam por sólidas, abaladas pelas performatividades subalternas. Povos, comunidades, grupos que são deixados à margem do cálculo da história da nação moderna, começam a questionar esta narrativa da nação pedagógica, realizando o que Bhabha chama de narrativas performáticas da nação moderna (BHABHA, 2013, p 247). Tais narrativas e discursos, ainda que não tenham como fim a nação, apresentam tensionamentos a partir de seus lugares de enunciação e questões que rasuram a narrativa pedagógica da nação.

Para as narrativas performáticas da nação moderna, o historicismo totalizante que conforma o tempo da narrativa pedagógica não é satisfatório. É necessário olhar o tempo não a partir da história, onde os fatos são vistos de modo único, mas considerá-los de acordo com a perspectiva dos povos subalternizados, isto é, do modo como estes sentiram e vivenciaram esses fatos. Mais que um tempo, uma temporalidade, um olhar performático sobre os afetos, e uma captação do como as minorias que ficam de fora do cálculo da nação moderna sentiram os fatos e sob que perspectiva os enxergam,

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna a lugar de escrever a nação (BHABHA, 2013, p. 237).

As narrativas performáticas na nação moderna surgem de povos, comunidades reais, com relações e vivências entre si, a exemplo de ribeirinhos, quilombolas, negros, comunidades tradicionais reais que integram as chamadas

Amazônias e as mostram como híbrida e heterogênea, demonstrando que essa diversidade de povos não pode ser apagada, negada em nome de uma comunidade imaginada e homogênea.

Mais que o conceito universal moderno de cidadão, em que os sujeitos são regidos por regras comuns a todos os indivíduos, como afirma Bauman ser comum à sociedade moderna, essas comunidades possuem relações próprias por meio de identificações, de afetos. O ocultamento dessa riqueza em nome de uma nação moderna sem diferenças, única, homogênea, perpetua o que os exploradores europeus fizeram ao pisarem nestas terras. As narrativas performáticas rasuram essa perpetuação e a visão progressista do “muitos como um” (BHABHA, 2013, p. 232). Essa unidade que, de fato, não une a todos, mostra que não há um povo, mas povos, e, em se tratando de Amazônia, inúmeros, que rasuram essa unidade da narrativa pedagógica da nação, na disputa da escrita nacional.

Um autor que refletiu sobre as relações entre identidade, identificação e Amazônia foi Fabio Castro. Em **Entre o Mito e a Fronteira** (2011), o pesquisador nos apresenta a questão da identidade como construção, processo discursivo que o estudioso liga à subjetivação, isto é, a identidade se apresentaria como um processo individual, mas em que indivíduos compartilhariam símbolos no mesmo tempo-espaço (CASTRO, 2011, p. 183). Castro parte desse conceito de identidade para adentrar no que ele chama de identidade amazônica e mostrar como essa identidade seria resultante do processo de subjetivação. Mais especificamente, o pesquisador aborda a imagem de Amazônia nos discursos construídos pelos próprios artistas da década de 70/80 da cidade de Belém, que tipificaram, em suas obras, espaço amazônico como mítico e poético,

Essa tipificação da Amazônia elabora uma livre associação entre mito e imaginário [...] Pretende essa tipificação que, na Amazônia, os homens sejam guiados pelo saber poético presente em seus mitos e que aí encontrem armas suficientemente poderosas para enfrentar a realidade - ou seja, converter o avanço da fronteira (CASTRO, 2011, p. 221).

Para Castro, esse olhar mítico sobre a Amazônia constituiria a dimensão mais conservadora da moderna tradição amazônica (CASTRO, 2011, p. 220) e corresponderia entre grupos de intelectuais e artistas a uma resposta ao avanço do capital, ao “desenvolvimento” da Amazônia pelo governo brasileiro, numa procura

de uma espécie de valorização, de recriação de elementos tidos como amazônicos. Nas palavras do próprio autor, “o que acontece é que a violência do processo de “integração nacional” empreendido provocou na região um desejo sólido de pertencimento e, por que não dizer, de reencantamento” (CASTRO, 2011, p. 192).

Seja para recriar essa figuração de Amazônia mítica, seja para denunciar uma Amazônia explorada pelo avanço da fronteira, os intelectuais que assumiram esse papel, o fizeram a partir das experiências em comum. No entanto, Castro observa que,

A Amazônia não antecede, como lugar, a vivência que nela se produz. Com efeito, ela é um lugar interpretado, recriado, sobre o qual pesam coerências eventuais e demandas de poder. A Amazônia dos artistas não é, necessariamente, a mesma das populações tradicionais nem essas populações correspondem, necessariamente, ao que os artistas idealizam como tipos humanos emblemáticos (CASTRO, 2011, p. 214).

Essa Amazônia recriada a partir da macro-visão de grupos artísticos pode ser percebida no trabalho artístico de Arana, com a diferença de que esse artista se ligava à grupos hegemônicos representativos do poder na região, como os militares, grupos que carregavam o olhar homogeneizador sobre a Amazônia, vendo-a como uma região exótica, paradisíaca, que necessitava de exploração. As obras artísticas de Arana andavam em consonância com essa visão exótica e paradisíaca. Já em Mundo, os conhecimentos artísticos produzidos sobre a Amazônia resultariam também de vivências e saberes de grupos não hegemônicos aos quais o artista se ligava. São Vivências que repelem, no caso de Mundo, o que uma visão de Amazônia presente na moderna tradição amazônica afirmaria, o mítico e o poético não surgem nas obras de Mundo como força inata e pura do homem amazônico. A exemplo dessas vivências e desse construir comunitário, destacamos um excerto do romance em que se mostra o personagem Mundo e sua relação com grupos não hegemônicos,

Mundo já conhecia algumas pessoas, e logo se enfiou numa roda para opinar sobre as cores, o acabamento e os encaixes das peças. Fazia isso com ímpeto [...] De repente, um grito reverberou, e várias vozes puxaram uma toada com batuques em chapas de zinco, pau oco e latas. Agora muita gente dançava e cantava em homenagem ao artista morto, um dos fundadores do Boi Vermelho. As vozes e batuques foram aumentando, o chão trepidava, parecia que a metade da população de Parintins estava ali. (HATOUM, 2010, p. 57-58).

A passagem acima se refere ao Boi Vermelho, manifestação artística que Lino, conhecido como o Índio Velho e recém falecido, ajudara a criar. O boi é uma manifestação híbrida vinda de fora, cuja origem remonta os tempos da colonização. Mundo, não estaria em meio aos integrantes do Boi, era também um integrante, não apenas dançava ou ensaiava, mas sim, fazia parte da construção dessa festa, do trabalho artístico desde a confecção de peças para o evento, de escolha de cores das peças artísticas dessa arte coletiva, coletividade que mais tarde mostraremos que também irá fazer parte de outro trabalho de Mundo. O boi-bumbá, era visto com desprezo e sem valor por Jano, que, ao saber que o filho estava trabalhando no Boi, responde,

“Vadiando, isso sim.” Afastou o prato, virou o corpo para trás e percebeu a sombra de Macau. “Boi-bumbá... uma asneira. Começam a vadiar nesta época. Em março pedem dinheiro para o festival, e em junho ninguém trabalha mais” (HATOUM, 2010, p. 59).

O discurso de Jano se liga ao dos grupos hegemônicos do qual Arana também se aproximará cada vez mais. Por outro lado, Mundo convive com comunidades que estão sobre a exploração do capital interno, e mais tarde também utilizaria essas comunidades em suas obras artísticas, utilizando-as para além do tema, mas como forma de visibilidade dessas comunidades, como denúncia também. Como forma de borrar uma ideia de uma amazônia construída discursivamente como homogênea e limitada ao mito puro e intocado. Mundo faz um trabalho artístico com as comunidades em que se insere, não para elas ou sobre elas somente.

Essa prática de Mundo se liga a uma teorização presente em outra obra de Fábio Castro, **As identificações Amazônicas** (2018), em que o pesquisador discute a questão de identidade e identificação. Para o referido autor, retomando as reflexões presentes em *Entre o Mito e Fronteira*, a identidade estaria relacionada a representações, a ideias de Amazônia, de espaço, de lugar, enquanto que a identificação se ligaria a vivências reais com comunidades que sofrem processos de violência do colonialismo interno e externo na Amazônia. A essas vivências reais se liga Mundo, a referida personagem apresenta no romance identificação com os trabalhadores da Vila Amazônia, com o indígena Nilo, com os moradores

do bairro Novo Eldorado, com as mulheres prostitutas da rua do Educandos, e a partir dessas relações ele desenvolve trabalhos artísticos que carregam suas vivências e ao mesmo tempo rasuram o que se pregaria como representação de Amazônia,

Não se fala, portanto, de uma identidade regional aparentemente ameaçada – se antes havia – pela transformação radical de seu espaço de referência histórica, mas de diversas identificações orgânicas comunitárias, familiares, étnicas e ideológicas que ganham espaço na região (CASTRO, 2018, p. 19).

Dessa forma, é possível afirmar que Mundo se aproxima da definição de identificações contemporâneas amazônicas apresentada pelo pesquisador em questão, pois para este, as identificações contemporâneas seriam compreendidas como “as desconstruções e os novos encadeamentos identitários presentes na Amazônia” (CASTRO, 2018, p. 18). Assim, o que Castro chama de identificações se aproxima do que Bhabha chama de narrativas performáticas: grupos com suas próprias temporalidades, e territórios e afetos próprios. Isto é, Mundo negaria a herança do poder hegemônico do qual o pai Trajano era herdeiro, e se ligaria aos povos, comunidades e sujeitos reais em diferentes contextos amazônicos, borrando, ao dar voz às subalternidades em seu trabalho, a narrativa pedagógica da nação. As produções artísticas estudadas Castro, embora críticas do colonialismo interno, pelos “encadeamentos identitários”, de certo modo, constituíram uma forma de narrativa pedagógica sobre a região.

CAPÍTULO 3 - CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE A AMAZÔNIA

A Amazônia, segundo Ana Pizarro, é uma construção discursiva em que diferentes imagens concorrem para a sua representação (PIZARRO, 2012). Assim, sobre a mesma, diferentes discursos surgiram sobre ela, como o de *Eldorado*, de inferno verde, de última fronteira ou de pulmão do mundo. A Literatura umas vezes repetiu tais discursos, outras vezes os desconstruiu em parte ou no todo. No entanto, tal repetição ou desconstrução não se deu apenas no meio literário, também as artes visuais atuaram nesse processo, como mostra Milton Hatoum em **Cinzas do Norte**.

Segundo essa autora chilena, a Amazônia enquanto representação discursiva começou pelas cartas dos viajantes que a viam pela lente da imaginação, já alimentada por outras histórias. Assim, o meio amazônico teria atuado como dispositivo simbólico, ativando semioticamente um imaginário que já o precedia, e em que pululavam narrativas sobre as Índias, ou a chamada Canela (PIZARRO, 2012, p. 67). Muitas vezes se tratava de um fantasma herdeiro do paraíso edênico cultivado na Europa cristã.

Dataria, então, do período da colonização a primeira construção discursiva da Amazônia, no século XVI (PIZARRO, 2012, p. 63), mas ainda presente no imaginário sobre a região. Colonizadores, aventureiros, pesquisadores e missionários se incumbiram de uma ocupação imaginária sobre o lugar recém conhecido.

Neide Gondim, antes mesmo de Pizarro, já havia mostrado tal fenômeno, mostrando que em todas essas leituras predominou o olhar do outro pela lente estreita do eu, o que significou um olhar etnocêntrico. Esse olhar fica evidente no modo de descrição da terra e dos seus habitantes feita pelos viajantes, como está presente na carta de Américo Vespúcio: “a terra habitada de gente toda nua, assim os homens, como as mulheres, sem se cobrirem vergonha nenhuma. São de corpo bem-dispostos e proporcionados, de cor branca, e de cabelos pretos, e de pouca barba, ou de nenhuma” (GONDIM, 1994, p. 48).

Segundo Pizarro, o desconhecido das paisagens amazônicas serviu como ativação de outras narrativas que já circulavam no imaginário maravilhoso do europeu. Para entender esse imaginário, é preciso perceber que os viajantes não

vieram apenas carregados de um espírito empreendedor capitalista moderno. Toda uma tradição antiga e medieval de narrativas maravilhosas vinha acompanhando tais homens, segundo Gondim. A dinâmica desse imaginário seguia a seguinte divisão: o conhecido, tido como território humano, na visão dos europeus; e o desconhecido, tido por eles como o território do não-humano, do monstruoso. Eco também investigou esse imaginário dos viajantes,

Ela (a cultura medieval) é fascinada pelo Maravilhoso, que é, aliás, a forma que na época assume aquilo que para os séculos sucessivos será o Exótico. Viajantes da Idade média tardia dedicaram-se ao descobrimento de novas terras porque se sentiam fascinados por esse Maravilhoso, e engenhavam-se a encontrá-lo mesmo onde não existia (ECO, 2014, p. 142). -

Arana vai perceber algo desse maravilhoso a um só tempo fascinante e causador de estranhamento nas esculturas de Pai Jobel e vai se aproveitar desse imaginário, substituindo os animais paridos presentes nas esculturas deste por monstros. Desse modo, a Amazônia se apresentou a esses europeus como espaço paradisíaco e infernal monstruoso, caos e princípio à espera da civilização. O próprio nome dado à Amazônia revela esse dispositivo imaginário, pois seu nome deriva da lenda grega das amazonas. Ao ouvirem a narrativa sobre a existência de um povo de guerreiras, imediatamente entrou em ação o dispositivo imaginário, relacionando a narrativa com a do mito grego.

Esses imaginários estão na origem da narrativa pedagógica sobre a Amazônia. No que diz respeito à narrativa pedagógica sobre a identidade amazônica, a mesma se apresenta no trabalho artístico visual de Alduíno Arana¹¹, que na obra hatoumniana surge de início como reconhecido artista manauara. Tal narrativa pedagógica possui uma dinâmica que tem a necessidade de afirmar a Amazônia como uma cópia do ser civilizacional eurocêntrico em meio à selvageria da floresta, o que inicialmente torna a região o território do Outro demoníaco e caótico que precisa ser convertido no Mesmo familiar europeu civilizado. Tal discurso é, portanto, herdeiro das narrativas dos viajantes, como, por exemplo, a

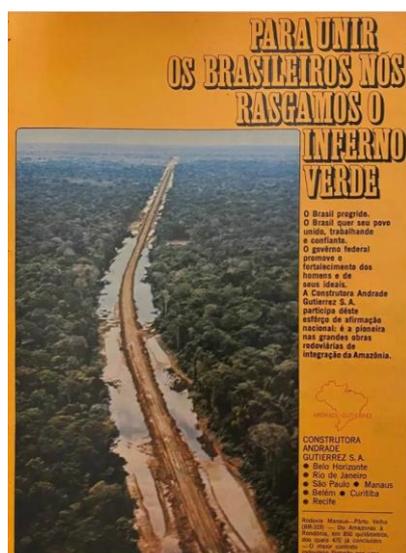
¹¹O nome do personagem Arana faz referência ao personagem histórico Júlio César, mas que também ficou conhecido na Amazônia por Arana, e que exerceu grande poder durante o ciclo gomífero, muitas vezes por meio da força e da escravização de indígenas, conhecido pela sua extrema crueldade (PIZARRO, 2012, p. 120-121).

do frei espanhol Gaspar de Carvajal, **Descobrimento do rio das Amazonas** (1941), a de Rojas, **Descobrimento do Rio das Amazonas e suas dilatadas províncias** (1941) e a de Cristóban de Acuña, **O Novo descobrimento do grande Rio das Amazonas** (1994). São as crônicas desses três viajantes que vamos passar a ver agora, sendo o primeiro importante por ter sido o primeiro relato sobre a região amazônica e os dois últimos, devido aos mesmos terem acompanhado aquele que é tido como fundador do Grão-Pará, Pedro Teixeira, e que sendo recuperados visualmente em uma famosa obra de arte.

3.1 CARVAJAL: A PRIMEIRA IMAGEM

Em o **Descobrimento do rio das Amazonas** (1941), o frei espanhol Gaspar de Carvajal fez o registro sobre a viagem ao rio que posteriormente seria chamado de Amazonas. Nesse relato, já de início podemos observar a investidura da mitologia cristã que o cronista utilizou para justificar a autoridade e a verdade de seu escrito. Segundo cronista, ao homem europeu Deus “quiz (sic) dar parte de um tão novo e nunca visto descobrimento” (CARVAJAL, 1941, p. 13). Ao abordarmos as crônicas de Rojas e Acuña, cronistas respectivamente sucessores de Carvajal, encontraremos semelhante investidura. Ao homem exógeno ao espaço amazônico Deus daria autoridade para explorar as terras “encontradas”. Tal autoridade daria aos relatos desses cronistas um caráter incontestável.

Carvajal registrou a expedição iniciada por Gonzalo Pizarro que, em determinado momento propôs o retorno, mas Francisco de Orellana deu continuidade à empreitada com o intuito de encontrar fortunas. O cronista, que inicialmente se afirmou como representante de uma vontade divina, também tentou imprimir ao seu texto um tom de veracidade, algo que, no decorrer da leitura, veremos que não ocorreu, pois a crônica de Carvajal se aproximaria mais de uma narrativa épica, imprimindo ao homem europeu um valor de herói. Esse heroísmo da civilização contra a floresta e seus povos vai estar presente no período da ditadura militar de 1964,



Propaganda da construtora Andrade Gutierrez
Edição Especial Amazônia da Revista
Realidade de 1972. Crédito: Reprodução/
Acervo Ricardo Cardim



Crédito: Reprodução/Acervo Ricardo Cardim

Conforme observado nas imagens acima, a ditadura militar de 64 vendia a colonização do que chamamos de espaço Amazônico como um ato heroico e civilizatório, discurso que procurava mascarar a brutalidade dos grandes projetos para com o próprio espaço amazônico e suas diversas comunidades.

Essa tentativa de fazer a população do país perceber as ações militares como heroicas e benéficas para a sociedade Amazônica, nos remete a Rojas e outros aventureiros, em que os mesmos, em suas crônicas fazem o leitor crer que o relato heroico e aventureiro lido era algo fiel à realidade vivida pelos tripulantes. Em Rojas, essa tentativa pode ser percebida nos momentos em que o frei abordou a ocorrência de embates com alguns indígenas, pois nem todos os nativos se propuseram a uma relação amistosa com os viajantes. Nas situações em que ocorreram a falta de comida, o descontentamento da tripulação trouxe o desejo dos mesmos de interromperem a viagem,

Acabaram os povoados, e como já íamos muito necessitados, com falta de comida, mostravam-se todos os companheiros muito descontentes e falavam em voltar, não seguindo mais para diante, porque se tinha notícia de que havia um grande trecho despovoado (CARVAJAL, 1941, p. 14).

A descrição do frei Carvajal apresentou inicialmente um tom diverso dos cronistas seguintes. E pareceu enveredar por um relato fiel à realidade sofrida pela

tripulação de Orellana. Fome, desânimo, desejo de renúncia e até morte, “*tendo morrido sete companheiros da fome passada*” (CARVAJAL, 1941, p. 26), estão presentes nos escritos do cronista.

Mais que ter registrado os acontecimentos da expedição, o cronista fez uma espécie de mapeamento da região que serviu a interesses do Governo espanhol, interesses abençoados pela divindade cristã que estaria em consonância com os intuitos de dominação política.

Apesar da crônica ter apresentado conflitos que a tripulação teve com algumas comunidades nativas, a figuração de indígenas dóceis, amigáveis, subservientes e ingênuos permeou a escrita de Carvajal e em diversas passagens a repetição do quão foram bem tratados e recebidos nos é reforçada,

Os índios estiveram quietos e muito se alegraram em ver os nossos companheiros, dando-lhes muita comida de tartarugas e papagaios em abundância, respondendo-lhes que dissessem ao Capitão que fosse pousar em uma aldeia que estava despovoada do outro lado do rio (CARVAJAL, 1941, p. 27).

Essa docilidade com que os nativos os recebiam se tornou um fator recorrente na crônica e mais que recorrente, o cronista afirmou que esses povos eram de fácil dominação, pois nas palavras desse “representante divino”, ao entrarem em contato com os europeus “*não fizeram resistência*” (CARVAJAL, 1941, p. 28). Eram, portanto, povos originários prestativos, o que convenientemente o cronista fez foi dar um atestado da bondade nativa, da submissão do ser nativo e, portanto, um convite à exploração desse lugar onde não haveria resistência à dominação.

Mais adiante na narrativa, a imagem de uma terra frutífera começa a surgir, “*tanto nelas como de um e outro lado dos dois rios havia muitas e grandes povoações, e terra muito linda e frutífera*” (CARVAJAL, 1941, p. 46) e se mistura à confirmação de que a Amazônia não era um espaço vazio como muito se pregou desde o seu suposto descobrimento, “*por serem as aldeias tantas e tão grandes e haver tanta gente, não quiz o Capitão aportar*” (CARVAJAL, 1941, p. 46).

O imaginário da mitologia bíblica, de uma terra próspera, prometida aos fiéis, começou a surgir com mais força e o desejo para se apossar dessas riquezas começou a ocupar a inquietude da tripulação. Outro imaginário que também

começou a ser acionado nesses exploradores: a lenda das Amazonas, fantasma que a posteriori se perceberá em Acuña. Sobre essas guerreiras, detentoras de terras prósperas, Carvajal nos mostrou,

Aqui nos deram notícia das amazonas e das riquezas que há mais abaixo, e quem o fez foi um índio chamado Apária (3), velho que dizia ter estado naquela terra, e também nos deu notícia de outro senhor que estava apartado do rio, metido terra a dentro, e que ele dizia possuir enorme riqueza de ouro. Este senhor se chama Ica; nunca o vimos porque, conforme disse, ficou desviado do rio (CARVAJAL, 1941, p. 24).

O relato surgido por meio da voz de um nativo conferiria ao cronista maior veracidade ao fantasma que carregava. Uma cidade de riquezas e governada por mulheres parecia ser mais um convite à dominação. Essas mulheres guerreiras ocupavam um espaço significativo na narrativa de Carvajal e assumiram grande importância, saindo do imaginário do cronista europeu, para a afirmação da descoberta do Novo Mundo. Nesse instante Carvajal narra epicamente o encontro com as mulheres guerreiras,

Quero que saibam qual o motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Não de saber que eles são súditos e tributários das amazonas, e conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitãs, e lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas, e ao que fugia diante de nós, o matavam a pauladas. Eis a razão por que os índios tanto se defendiam. [...] Estas mulheres são muito alvas e altas, com o cabelo muito comprido, entrançado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios. E em verdade houve uma destas mulheres que meteu um palmo de flecha por um dos bergantins, e as outras um pouco menos, de modo que os nossos bergantins pareciam porco espinho. Voltando ao nosso propósito e combate, foi Nosso Senhor servido dar força e coragem aos nossos companheiros, que mataram sete ou oito destas amazonas, razão pela qual os índios afrouxaram e foram vencidos e desbarataclos com farto dano de suas pessoas. (CARVAJAL, 1941, p. 60-61).

Ao falar da disposição para o embate de uma comunidade indígena, o cronista não atribuiu a eles a capacidade de lutar, não os reconhecendo como povo guerreiro, mas sim, atribuiu a disposição para se defenderem ao fato de serem subordinados às amazonas e por serem mortos por elas caso demonstrassem algum sinal de covardia. Essa imagem de guerreiras alvas retornaria no que de

Antônio Parreiras, como será visto mais adiante, mas nele a mulher guerreira e substituída pela mulher submissa ao europeu.

3.2 ALONSO ROJAS: UMA CRÔNICA À MONTANTE PELO AMAZONAS

Na viagem de ida do então Grão-Pará a Quito em agosto de 1637, Pedro Teixeira, primeiro explorador português a viajar toda a extensão do rio Amazonas, recebe por cronista o padre Alonso de Rojas, o qual seria responsável pelos registros dessa viagem. Chegaram a Quito um ano após o início da navegação, o que ficou registrado em sua crônica intitulada **Descobrimento do Rio das Amazonas e suas dilatadas províncias**. A justificativa para tal demora seria o cuidado com que eram “descobertos” os rios e registrados cada ponto por onde passavam, mas esse registro não se mostrou imparcial. O europeu acrescia ao visto o imaginário ou imaginários próprios contaminados pelo maravilhoso cristão.

Ao se referir às paisagens da “nova terra”, o cronista Rojas mostra a beleza e grandiosidade deste lugar, mas acrescentando a ele elementos que se ligariam aos mitos religiosos cristãos desse homem estrangeiro: “Acha-se mel em todo o rio que é um regalo navegar-se por ele. Todos os anos são aprazíveis e a terra é um retrato da que Deus prometeu ao seu povo, e se tivesse os gados da Judéa, diríamos que a regavam arroios de leite e mel” (ROJAS, 1941, p. 119). A comparação da nova terra explorada à prometida nas escrituras bíblicas demonstraria, sem contestações, o imensurável valor deste chamado Novo Mundo.

Esse imaginário cristão prevalece na crônica de Rojas também quando este resolve demonstrar a grandiosidade do rio das Amazonas, pois o faz exaltando-o e destacando-o como maior que os rios já conhecidos pelo mundo, sendo o das Amazonas maior até mesmo que os rios tidos como sagrados,

É este o famoso rio das Amazonas que corre e banha as terras mais férteis e povoadas que possui o reino do Perú e sem usar de hipéboles, o podemos qualificar pelo maior e mais célebre rio do Orbe. Porque se o Ganges rega toda a Índia e por caudaloso escurece o mar quando nele desagua, fazendo com que se chame *Sinus Gangeticus* e por outro nome golfo de Bengala; se o Eufrates, como rio caudaloso da Síria e parte da Pérsia é a delícia daqueles reinos; se o Nilo rega a maior parte da África, fecundando-a com as suas correntes, o rio das Amazonas rega extensos reinos, fecunda mais veigas, sustenta mais homens, aumenta com suas águas a mais caudalosos oceanos, só lhe falta, para vencê-los em

felicidade, ter a sua origem no Paraíso, como afirmam gravíssimos autores que aqueles rios tiveram (ROJAS, 1941. p. 96-97).

Mais tarde, na viagem de retorno do viajante Pedro Teixeira ao Grão-Pará, em 1641, Cristóbal de Acuña, o cronista desta viagem, reproduz este trecho de Alonso de Rojas em seus escritos para também demonstrar e reafirmar a imensidão e a grandiosidade deste rio, pintada pelo maravilhoso. No entanto, em ambos os cronistas é possível observar uma tentativa para além desta pintura de grandiosidade. Trata-se de uma tentativa de atrair o olhar europeu para este novo lugar que passa a ser pintado como mais colossal que os mais famosos rios da Terra, como Ganges e Nilo, e comparando os arredores do rio Amazonas aos jardins e paraísos bíblicos, fazendo como que um convite à prosperidade, e mostrando como abençoado por Deus, conforme continua a afirmar Rojas, “este novo Ganges, pois, este alegre Eufrates, este segundo Nilo é o que Deus descobriu neste século para a glória da coroa de Espanha e para bem de infinitas almas” (Rojas, 1941, p. 98). Como é possível perceber, crônicas como as de Rojas e Acuña ajudaram a construir a narrativa pedagógica sobre a Amazônia, no que diz respeito à afirmação de um pomar virgem e maravilhoso à espera da civilização.

O discurso de exotismo e beleza da paisagem amazônica devem também à crônica de Rojas. Na obra que inspirou o quadro de Antônio Parreiras (1907), mais adiante estudado, é possível perceber que, assim como o homem europeu pinta as paisagens nativas com seu olhar imaginário, também o faz para se mostrar como autoridade digna de explorar as novas terras já tão povoadas, dizendo que “Deus favorecia esta viagem” (Rojas, 1941, p. 99). O cronista Alonso Rojas segue apresentando em seu documento diversas justificativas milagrosas para tal autoridade, dentre elas,

[...] abrindo-se a canoa, embarcação pequena e velha, Fr. Domingos, religioso de reconhecida virtude, a tocou com a mão, invocando o favor divino, e a deu concertada, de sorte que puderam navegar nela. [...] chegando [...] livres de perigos sem conta, a canoa afundou na praia do mar sem poder ser mais aproveitada, como quem diz - até ali fui útil! (ROJAS, 1941, p. 100-101.).

Esta permissão divina que seria comprovada por meio de milagres realizados por religiosos como Frei Domingos e pela canoa quase que personificada pela capacidade de “entendimento” de sua utilidade, parece ter sido

estendida a esse homem explorador que ignora a cultura e a religiosidade dos diversos povos originários que habitavam este Novo Mundo. Assim, o homem europeu demoniza o que desconhece, vê o nativo não convertido, não domesticado, sempre como ser inferior ou bárbaro, que necessitaria da presença do “Santo Evangelho”, para, desta forma, ser humanizado, visto como civilizado. Imagem semelhante é encontrada na crônica de Acuña, em que se mostra a inferiorização do homem nativo. Essa inferiorização também vai retornar no quadro de Parreiras.

Ao invés de ser reconhecida inteligência e valor ao saber do habitante originário, as capacidades ou habilidades desse nativo são atribuídas a uma dádiva ou a uma providência divina. Trata-se do mesmo divino que garante sustento aos animais, aproximando-o da condição animalesca, anulando, assim, a capacidade intelectual do homem nativo, comparando-o à capacidade que a formiga teria de desenvolver seu trabalho não por inteligência própria, mas por habilidade dada por uma divindade

O relato de Rojas não ignora o fato de este território já ser bastante povoado. O europeu percebe o nativo, percebe a grande população, as nações que aqui habitavam, mas ignora qualquer espécie de autoridade desta população, isto é, não reconhece nestes habitantes o direito de permanecer nestas terras, mas sim, procura justificativas para a invasão de um território já habitado, já marcado por povos que sabiam dar o devido respeito à terra que os abrigavam.

Assim as crônicas de Carvajal, já apontada, a de Rojas em si e a de Acuña são confirmações para a Coroa Espanhola de que estas novas terras abrigavam grandes riquezas. Elas representariam, portanto, uma espécie de “propaganda”, um convite à exploração, à conversão que levaria e levou ao apagamento destes habitantes nativos. Nessa propaganda, outro imaginário também estava presente, o do Eldorado,

Perguntando-lhes de onde tiravam aquele ouro, responderam que de umas serras próximas, onde o havia em muita abundância, que, se cavassem a terra com os picões que traziam nas mãos, tirariam o que quizessem. A própria côr da terra desta província e de outras, indica que é terra de ouro. Entre as outras placas acharam uma, que um índio trazia nas orelhas, pendente de um fio de ouro muito fino e muito bem trabalhado, cujo labor só poderia ser feito por quem conhecesse a arte de ourives. Não se pode saber quem fosse o artífice, por não haver

intérprete que perguntasse aos índios; presume-se que haja por aquelas províncias alguns naturais que trabalham de ourives. [...] Acharam também os soldados em alguns pontos prata e sinais dela e de muito cobre, e se presume ser terra de muitos minerais. Mas por estar em poder de bárbaros, não se aproveitam as suas riquezas (Rojas, 1941, p. 120).

Segundo o europeu, o homem nativo, por sua vez, não fazia bom proveito destes minérios, novamente chamado de bárbaro, desta vez por não fazer uso das riquezas locais como o colonizador faria. Tratar-se-ia, portanto, de uma terra de ouro, prata e cobre, sem que de fato os nativos explorassem toda esta riqueza, uma terra em poder de seres inferiores, incapazes de reconhecer o devido valor do que possuíam, segundo o olhar do europeu.

3.3 CRISTÓBAL DE ACUÑA: UMA CRÔNICA À JUSANTE PELO AMAZONAS

Cristóbal de Acuña, em **O Novo descobrimento do Grande Rio das Amazonas** (1994), traz um grande registro sobre sua viagem, na expedição de retorno de Quito até a região do Grão-Pará, autorizada por Filipe IV de Espanha a acompanhar o então Capitão-Mor Pedro Teixeira, viagem na qual lhe foi dada a missão de descrever, registrar com cuidado cada paisagem por onde passava e tudo o que nela continha, as dimensões destes ambientes, os modos de vida das comunidades que encontrava, como se comportavam, como estas comunidades garantiam o próprio sustento. E assim o fez. Tal registro, mesmo que contenha informações precisas sobre a vida neste espaço amazônico pouco conhecido ainda, na época, pela coroa espanhola, não passou dissociado do olhar europeu que ainda via o Novo mundo pelas lentes do maravilhoso.

No que diz respeito aos habitantes, ele percebe diferentes povos habitando nestes espaços, diferentes nações, com diferentes línguas e modos de se relacionar com a natureza. No entanto, em muitos momentos dos relatos desse viajante, esses sujeitos amazônicos seriam, em geral, vistos como inferiores, sujeitos afastados da ideia de civilidade compreendida pelo europeu, pois “todo este novo mundo, chamemo-lo assim, é habitado por bárbaros de distintas províncias e nações das quais posso dar fé” (ACUÑA, 1994. p. 95). Ora, mais que “bárbaros”, estes habitantes também seriam descritos como seres com pouca inteligência, acolhedores, ingênuos,

Todos estes gentios são em geral bem dispostos e afáveis [...] além de possuírem razoável inteligência e habilidades raras para quaisquer atividades manuais. São mansos, de natural pacíficos, como se podia observar nos que vinham ao nosso encontro, e com grande confiança conversavam, comiam e bebiam com os nossos sem jamais manifestarem temor... (ACUÑA, 1994, p. 105).

A visão de um sujeito amazônico como sendo inferior e inocente ultrapassou os séculos dos viajantes e seguiu caminho, contribuindo para a formação, durante muito tempo, do que seria a imagem sobre esse referido sujeito. Assim, o europeu não reconhecia o nativo como um ser realmente capaz, apenas com modos diversos dos dele; pelo contrário, atribuiria os saberes e práticas dos nativos à divina providência, à natureza,

A natureza [...] deu a esses bárbaros meios fáceis para sua sobrevivência. Eles colhem a mandioca que é uma raiz, e preparam a caçava, farinha com a qual se faz o pão geralmente consumido naquelas costas do Brasil. Cavam na terra uns buracos ou silos profundos e ali enterram as raízes, tapando-as muito bem, a fim de protege-las durante todo o tempo das enchentes, e, passadas estas, desenterram-nas e delas se alimentam, sem que isso em nada as afete. Da mesma maneira que a natureza ensinou à formiga guardar nas entranhas da terra, como em celeiros, o grão que há de servi-lhe de alimento o ano inteiro, deu também ao índio, por mais bárbaro que seja meios de evitar seu prejuízo e garantir seu sustento (ACUÑA, 1994, p. 74-75).

Esta aproximação do homem nativo com a formiga reforçaria esse sinal de ser não civilizado pela semelhança com a natureza, pois pelo olhar do europeu, o homem estaria acima da natureza, representando o domínio, a superioridade sobre esta. O colonizador, com o olhar mistificado sobre este mundo, e impregnado pelo imaginário que já trazia consigo, representava a Amazônia como paraíso, inferno, jardim, entre outros (GONDIM, 1994, p. 77).

A ideia de paraíso, de jardim contida no homem colonizador, contamina a descrição deste novo lugar, aproximando este espaço ao imaginário cristão europeu. Esse imaginário não se limitou aos viajantes, percorreu séculos e se faz presente, em muitos momentos quando se fala em Amazônia. No romance **Cinzas do Norte**, Milton Hatoum demonstra a presença desse imaginário no trabalho do personagem artista visual Alduíno Arana que tenta reproduzir uma Amazônia herdeira da visão paradisíaca do estrangeiro europeu,

[...] me apressei para ver os quadros de que Arana tanto se orgulhava. Quatro em cada parede lateral: oito painéis de uma “sequência amazônica”. [...] Ele explicou que os painéis ficavam expostos aos domingos, quando os visitantes escolhiam os modelos, que depois eram embalados e enviados a eles. Pensava em pintar uma série que intitularia *A redescoberta do Paraíso*, baseada na ideia de que a origem e o futuro do Brasil se encontram na Amazônia (HATOUM, 2010, p. 171).

O próprio título da série *A redescoberta do Paraíso* que Arana desejava pintar confirma a presença e reatualização do pensamento europeu em séculos posteriores aos dos primeiros exploradores da Amazônia.

Confirmamos neste trabalho que a narrativa pedagógica sobre a Amazônia é herdeira dos discursos dos primeiros viajantes, em que o olhar sobre o território amazônico se dava a partir do que estes compreendiam como modelo de civilização e a partir de imaginários que carregavam consigo, mesmo antes de chegarem à Amazônia. Veremos agora que esse imaginário e essa hierarquização civilizacional também teve lugar entre os cientistas.

3.4 BATES E O OLHAR NATURALISTA: DO MARAVILHOSO AO EXÓTICO

A segunda construção discursiva, segundo Pizarro, sobre a Amazônia tem como marco o século XVIII, e tem como característica um olhar mais científico, produzido pelos naturalistas (PIZARRO, 2012, p. 102). Mas esse cientificismo não quer dizer isenção imaginária, ao contrário, naquele momento, a ciência referendava a fantasia e as representações sobre o ser amazônico. Nela, o desapego pela cobiça por parte do amazônida confirmaria o estágio civilizatório ainda não desenvolvido dos sujeitos da região, e o meio serviria para justificar uma indolência, contra a qual não poderia lutar o homem.

No século XIX, o território amazônico recebeu novos exploradores, os chamados naturalistas. Desta vez, diferentemente dos cronistas que se afirmavam como representantes da vontade divina, os naturalistas seriam representantes de algo que na modernidade seria mais incontestável que a divindade cristã: a ciência. Esses novos exploradores eram representantes do cientificismo. A Amazônia, então, passaria a ser um paraíso científico dos naturalistas, um espaço de estudo, registro e revelações ao velho mundo, e, porque não dizer, de biopirataria.

Dentre os naturalistas que estiveram e escreveram sobre a Amazônia, Henry Bates (1825-1892) nos chama atenção por ter dedicado onze anos de sua vida em pesquisas sobre o bioma. Ele chegou à região amazônica em 1848, juntamente com seu amigo Alfred Wallace, e foi quem explorou o território hoje conhecido como Manaus, cidade em que o romance **Cinzas do Norte**, de Milton Hatoum se passa e que, portanto, nos interessa neste estudo.

Nesse longo período em que o pesquisador permaneceu no território amazônico brasileiro, Bates, na verdade, cumpria o propósito de sua viagem que ultrapassaria as fronteiras da simples pesquisa ou do simples conhecer. Segundo Pizarro, a significação de viagens como essa simbolizaria uma busca de poder,

Acontece que no século 18 é muito importante o sentido da viagem. Como afirma Rousseau, viajar por viajar “é ser um vagabundo”. Então é necessário que a viagem sirva para algo. O naturalista encontra esta utilidade em um objeto altruísta: o conhecimento. Por outro lado, a utilidade que seus governos encontram na viagem se inscreve mais precisamente na conformação de um sistema de poder (PIZARRO, 2012, p. 102).

Utilizando-se de Rousseau, Pizarro mostra o intuito das viagens científicas. Inseridos nesse contexto, os naturalistas conseguiam não somente conhecimento, mas trabalhavam em prol do interesse político por trás dessas expedições, interesses que percebiam no conhecer uma forma de dominar.

Esse extenso período também proporcionou registros sobre os sujeitos, a vida e o espaço amazônico, que mais tarde forneceria sustentação para o olhar eurocêntrico do naturalista, encontrado na obra **Um naturalista no Rio Amazonas** (1979), em que Henry Walter Bates nos apresenta um registro de sua pesquisa em diversas partes da região Amazônica, como Pará e Amazonas.

O naturalista, apesar de estar a serviço da ciência, também demonstra seu deslumbre em relação a esta paisagem, nos apresentando, em algumas passagens de sua obra, uma descrição um tanto contaminada pelas primeiras crônicas que relataram a vida amazônica, com a diferença de que o maravilhoso se converte em exótico, como bem afirmou Eco ser comum ao período,

Mas a estrada mais bonita atravessava o coração da floresta e ia terminar numa cascata, que os cidadãos de Barra consideravam a principal atração dos arredores. As águas de um dos regatos que cortam a sombria mata

despejam-se ali do alto de um penhasco de cerca de três metros de altura. Não é a cascata em si que constitui a principal atração do lugar, e sim a quietude e a solidão que ali reinam, bem como a maravilhosa diversidade e exuberância de árvores, folhagens e flores que orlam o poço onde se despeja água. As famílias do lugar costumam fazer piqueniques ali; os cavalheiros – e, segundo dizem, também as senhoras – passam horas mais quentes do dia banhando-se nas águas frias e revigorantes da cascata (BATES, 1979, p. 135-136).

É possível constatar na descrição que o pesquisador inglês realiza sobre a Barra do Rio Negro, região que mais tarde, em 1852 com a criação da nova província do Amazonas, foi escolhida como capital daquela província e que recebeu o nome de Manaus, o deslumbre com a paisagem encontrada, impregnado do exotismo romântico. Assim, é possível constatar que o naturalista não ficou imune ao encantamento sobre o cenário amazônico que, por muitas vezes, foi alimentado pelos textos dos primeiros cronistas. Como é possível perceber, por diversas vezes, a escrita científica do século XIX é permeada pela admiração da paisagem amazônica. No entanto, ao se referir aos povos originários da Amazônia e à sociedade local, o cientista demonstra, em muitos momentos, um olhar de superioridade, semelhante àquele dos cronistas para se referirem a esses povos. Ao falar sobre uma criança indígena, Bates diz,

Tenho observado nas crianças indígenas um senso de orientação quase tão apurado quanto os das vespas da areia. Certa ocasião, um velho português e eu, acompanhados por um garoto de dez anos de idade, ficamos perdidos na mata, num isolado trecho às margens do rio principal. Nosso caso parecia sem esperança, e de imediato não nos ocorreu consultar nosso pequeno companheiro que ficara brincando com seu arco e flecha durante todo o tempo em que realizávamos a nossa caçada sem prestar atenção, aparentemente, no caminho que seguíamos. Entretanto, quando lhe pedimos ajuda, ele apontou no mesmo instante a direção certa do lugar onde a nossa canoa estava atracada. Não consegui, porém, explicar porque sabia; acho que registrava mentalmente o percurso que fazíamos de maneira quase inconsciente. No seu caso, o senso de orientação parecia instintivo (BATES, 1979, p. 148).

Como introdução a este episódio da criança indígena, o naturalista descreve o momento em que estava acompanhando o comportamento de uma vespa da areia e depois a assemelha a uma “máquina preparada para agir sempre de uma determinada maneira” (BATES, 1979, p. 148). Para o pesquisador, o fato de a criança indígena não saber explicar o conhecimento que tinha, tornava-a instintiva, semelhante ao comportamento da vespa. Não percebendo, pois, o naturalista, a

relação que o ser amazônico teria com o lugar em que vive, não conseguindo, por isso, entender que, talvez, para o menino indígena, o caminho não fosse somente um caminho, mas um lugar de intimidade, de conhecimento, de pertencimento, não sendo para ele um mistério ou algo de difícil percepção.

Esta prática de aproximar o ser nativo amazônico dos animais, como uma espécie de diminuição humana deste ser, também foi algo realizado pelos cronistas, quando assemelhavam os saberes indígenas aos mesmos saberes dados por Deus aos animais, como a formiga, recuperando uma afirmação de Rojas (1941, p. 94) e de Acuña (1994, p. 75).

Portanto, é possível concluir que a tentativa de inferiorização do nativo amazônico ultrapassou os séculos dos cronistas, fazendo-se presente também entre os representantes da ciência. O britânico, mais que registrar nossa fauna e flora ou os costumes dos nativos indígenas e habitantes dos povoados, sob o pretexto científico, também gerou sustentação para a visão inferiorizada do ser amazônico. Visão que em pouco ou quase nada se diferiria da já construída pelos primeiros cronistas. Desta forma, Bates também aponta,

[...] o trabalho era sempre feito à sombra, ocupando as pessoas umas poucas semanas por ano. Unicamente a incurável indiferença e indolência do povo impedem que eles usufruam de todas as vantagens oferecidas pela exuberante Natureza tropical. Eles poderiam plantar pomares de seletas árvores frutíferas ao redor de suas casas, plantar milho ou criar bois e porcos, como certamente faria qualquer colono europeu inteligente. Ao invés de contarem exclusivamente, por indolência, com o produto de suas pequenas plantações e viverem de uma magra dieta de peixe e farinha (BATES, 1979, p. 110).

A afirmação de uma terra fértil em mãos indolentes, de seres sem ânimo para a produtividade, feita por um naturalista produziria a justificativa para a exploração da biodiversidade amazônica, produziria também justificativas para barbáries cometidas pelos grupos hegemônicos para dominação deste território. A “*Natureza*” grifada com inicial maiúscula representaria a grandiosidade do território amazônico que o nativo, pela lente de Bates, se demonstrava incapaz de dominar, abrindo, assim, sugestivamente o convite para o homem que melhor uso da terra pudesse fazer, no caso o “europeu inteligente”, pois durante a escrita de Bates, se observa que, ao se referir aos nativos, ele os chama de “selvagens”, ou, quando muito, de “semicivilizados”. A indolência afirmada por Bates em relação aos povos

da Amazônia vai ter ressonância na fala de Jano, pai de Mundo, ao referir-se à manifestação cultural do boi-bumbá em Parintins. Desse modo, é possível afirmar que o britânico foi mais que um estudioso da vida animal e vegetal da Amazônia. A duração e o empenho do seu estudo, aliás, demonstraria claramente o interesse do continente europeu na região amazônica.

A lente da superioridade eurocêntrica permeia a escrita de Bates ao referir-se à organização social dos indígenas, “eles não demonstram a menor inclinação para a vida civilizada nas cidades e, como todas as outras tribos brasileiras, parecem incapazes de progredir culturalmente” (BATES, 1979, p. 181). Progredir no olhar do naturalista se igualaria ao abandono da cultura que possuíam, significando, portanto, desaprender a própria cultura para assimilar a do outro.

Vejamos um exemplo do eurocentrismo em Bates. Ao tratar de um ritual de cura realizados por pajés dos Mundurucus da religiosidade indígena, Bates prossegue em seu discurso cultural hierarquizante, “não posso deixar de pensar que tanto ele quanto outro do mesmo ofício são impostores conscientes” (BATES, 1979, p. 182). À primeira vista poderíamos atribuir tal afirmação ao fato de estamos falando de um naturalista, alguém ligado ao universo científico, e, portanto, desapegado do campo mítico. No entanto, ao entrar em contato com uma menina indígena adoentada, de modo que não foi possível salvá-la da morte, a postura do pesquisador é de credulidade aos ritos cristãos,

Mandamos batizá-la, e quando ela morreu fiz questão que fosse enterrada segundo o mesmo ritual utilizado para crianças brancas, contrariando a vontade das pessoas grávidas de Ega. Foi levada à sepultura como um ‘anjinho’, de acordo com o gracioso costume adotado pela igreja católica do país. Vestiram o seu corpinho com uma bonita camisola de chita, suas mãos foram cruzadas no peito com um ramo de flores e uma grinalda também de flores foi colocada em sua cabeça (BATES, 1979, p. 209).

O batismo, segundo a doutrina cristã, confere ao homem um apagamento de suas transgressões, um novo nascimento. Batizar a criança indígena significaria, portanto, salvá-la da condição de selvagem, garantindo-lhe um lugar celestial após a morte. Mesmo contrariando algumas pessoas consideradas importantes da região de Ega, a menina indígena a quem parece ter se apegado o naturalista, semelhante a “um anjinho” foi enterrada, com toda dignidade dada ao corpo cristianizado.

O ritual cristão se faria necessário para que uma espécie de decência fosse atribuída àquela criança. Bates não demonstrou incredulidade ao prestar as honrarias fúnebres ao modo cristão para a criança indígena, tampouco demonstrou incredulidade ao batizá-la. O mito questionável parece ser somente o não hegemônico, que não condiziria com a nova estrutura social que estava se instaurando na região amazônica e que pretendia deixar de fora o nativo insubmisso. Essa visão eurocêntrica que se dissemina sobre a realidade amazônica mostra que

O eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2008, p. 313).

O exemplo dos dois tratamentos diferenciados em relação aos mitos mostra que a colonialidade está presente no saber como forma de poder que se impõe como válido ou verdadeiro, impondo a diferentes regiões uma única visão de mundo.

Bates, ao se deslumbrar com os caminhos aquáticos que percorre na região amazônica, afirma estar “de fato, no coração da floresta virgem” (BATES, p. 223, 1979). Esse mito de floresta inexplorada, não habitada, vazia de seres humanos e vozes se reproduziria por séculos até os dias atuais. Na narrativa **Cinzas do Norte**, a já referida personagem artista visual Alduíno Arana, reproduziria obras que estariam em consonância com a visão do naturalista em questão,

[...] 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. [...] “Que tal?”, perguntou Arana. [...] “Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. “Não é o contrário do que ensinaste para Mundo?” (HATOUM, 2010, p. 96-97).

Arana, ao mostrar uma de suas obras aos personagens Mundo e Lavo, narrador do romance, é questionado sobre o exotismo presente na pintura. Arana reproduz, convenientemente, a visão exótica sobre a amazônia, pois, contrariamente ao fazer artístico de Mundo, interessava a esse artista a reprodução de um ideal de Amazônia que garantisse a atenção e o gosto dos turistas. O fim mercadológico era o que interessava ao “Artista da ilha” (HATOUM, 2010, p.170),

nome que posteriormente Arana usaria quando prosperasse com a venda da arte turística que produz e que se vincularia mais tarde ao governo de exceção instaurado no período em que a narrativa ocorre, visto que o trabalho desse artista colaboraria para a manutenção dos ideais do governo militar apresentado no romance, uma arte não questionadora da ordem e ufanista.

3.5 FIGURAÇÕES DA AMAZÔNIA NA *BELLE ÉPOQUE*

A terceira construção discursiva da Amazônia data dos fins do século XIX e início do XX, quando teve destaque o ciclo de extração do Látex, em que se afirmou o discurso de empresa civilizadora em meio à selva, a Paris n'América, nação nascida da selva (PIZARRO, 2012, p. 114). Há nessa dinâmica um conflito entre a representação discursiva civilizadora do homem e uma primitividade a ser domada.

Tratava-se da *belle époque* amazônica, centrada basicamente nas cidades de Belém e Manaus, à custa de um trabalho semelhante à escravidão muitas vezes. Ela foi basicamente influenciada pela *belle époque* ocidental moderna, em que havia um otimismo sobre o progresso industrial das grandes potências europeias, mais os Estados Unidos, e a palavra nesse período em voga era “civilização”, como sinônimo de requinte, cujo centro seria a cidade de Paris, capital da França. Segundo Geraldo Mártires Coelho,

A mitologia da *belle époque* foi expressiva e enraizada o bastante para construir suas representações e mundializá-las. Nesse sentido, Paris emerge, no final do século XIX, na condição de uma grande e poderosa metáfora, espaço-síntese de uma forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada. Os mecanismos e os comportamentos da sociabilidade burguesa produziram, assim, imagens de uma Idade de Ouro da vida social, cujas vias e veias de circulação orgânica eram os boulevards de Paris (COELHO, 2011, p. 141).

Desse modo, aquilo que seria a *belle époque* na região amazônica incorporou naquela passagem do século XIX para o XX a palavra “civilização” também em seu eixo central, com seu sotaque afrancesado. Tratava-se, na verdade, de um modelo civilizacional moderno que se mundializou, tendo sempre como referencial a Europa. Exemplo dessa ostentação europeia no campo da

cultura é a ópera, “a ópera tornou-se o gênero favorito da burguesia porque nenhuma outra arte oferecia tão grandes possibilidades de ostentação, de aparatosa exibição e decoração, de acumulação e aprimoramento de efeitos cênicos” (HAUSER, 1995, p. 830). Essa “civilização” tinha como sinônimos as palavras “requisite” e “elegância”, tendo à época Paris como modelo de cidade. Por sua vez, toda essa elegância, além das grandes transformações urbanas nessas duas cidades amazônicas, no que diz respeito à infraestrutura, deveria ser materializada por meio do “culto às artes em geral, em particular à literatura, à música e à cena lírica” (COELHO, 2011, p. 145).. E é para a cena lírica principalmente que se vão criar os dois grandes teatros da Amazônia: o Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896), que entraram para História como símbolos de um tempo de fausto econômico e cultural.

A criação dos dois teatros seguia o modelo europeu, em que as cidades tidas como mais requintadas eram as que possuíam belos teatros, com constantes programas de apresentação de Óperas, como na Itália e na Alemanha. E o gosto artístico da personagem Jano, inicialmente apresentado como pai do protagonista da história ora estudada, vai ao encontro desse desejo de ostentação de civilização por meio da arte.

A proposta de criação artística da personagem Arana, que recuperava a representação da Amazônia exótica e homogênea, se fazia simpática às instituições governamentais do regime de exceção que governaram o país durante mais de duas décadas, a partir de 1964, e que implantaram na Amazônia uma política de migração e ocupação que não respeitou as populações já presentes na região, nem mesmo a própria floresta, reatualizando o projeto civilizador eurocêntrico durante o período colonial e abraçado como modelo pelas elites durante a chamada “Era da borracha”.

No ciclo gomífero, correspondente à terceira formação discursiva amazônica, há um grande quadro, fundamental na narrativa de fundação da Amazônia: **Conquista do Amazonas** (1907), de Antônio Parreiras, encomendado pelo governador paraense Augusto Montenegro, que mostra a expedição de Pedro Teixeira em 1637 pelo rio Amazonas até o Peru (FIGUEIREDO, 2004, p. 21-22). Esse caráter mítico e de Outro selvagem pode ser aproximado da figuração da região presente no quadro que recria a viagem de Teixeira.

Na obra de Parreiras, uma mulher indígena com lança representando o mito das Amazonas é a única mulher de pé. Diferentemente da hostil e bélica amazona de Carvajal, esta se apresenta em uma posição de entrega e submissão. Sua tez mais clara sugere o embranquecimento símbolo de civilização. Seu corpo recostado à árvore compõe, junto com esta, uma metonímia da região amazônica enquanto fêmea/natureza a ser conquistada. O discurso é que se trataria de um território a ser dominado/conquistado pelo civilizador/conquistador, que se apresenta em uma posição fálica.

A índia amazona e o conquistador representam visualmente a narrativa do ato de fundação civilizadora da nação, assumindo a simbologia de fecundação, perceptível pelo modo fálico em que se coloca de pé o corpo central do quadro, que é o do colonizador, estando de frente a uma indígena, recostada à grande árvore.



Antônio Parreiras. Conquista do Amazonas, 1907. Óleo sobre tela. 400 X 800 cm.

Esse conquistador ocupa o centro da tela e da área iluminada, representando, portanto, a luz da civilização. Sua posição frontal à amazona dialoga com o título do quadro, e dialoga também com a narrativa de fundação alencariana: **Iracema**. O Estandarte representaria um objeto fálico, símbolo da civilização colonizadora. As Embarcações ibéricas representam o meio tecnológico para a empresa civilizadora, simbolizando superioridade tecnológica em relação às embarcações indígenas no fundo, menores, próximas da floresta, sugerindo um estágio cultural pouco avançado, próximo da natureza.

A maioria dos índios se apresenta em um plano de médio e baixo, simbolizando a submissão aos chamados civilizados, que se mostram em um plano

alto, nos dando a significação de contraponto. Na tela, destaca-se um índio velho de costas chorando, sugerindo um pajé, simbolizando o fim de um mundo sagrado e o nascimento da nova civilização católica amazônica. No seu pescoço está o crucifixo simbolizando a vitória do cristianismo sobre os cultos indígenas. Na narrativa hatoumniana também há um índio velho, Nilo, que cria uma escultura em que um grito coletivo é percebido.

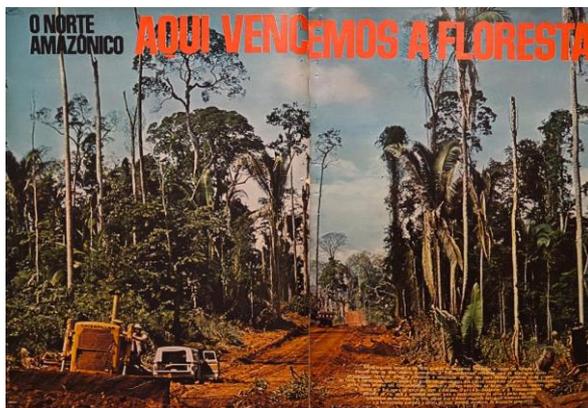
3.6 AMAZÔNIA: FRONTEIRAS E DISPUTAS

Último discurso sobre a Amazônia apresentado por Pizarro, ainda hoje existente, foi o que a representou, segundo a autora, como a última fronteira do capital, em que grandes projetos do capital internacional contrastam com as várias vozes da margem na Amazônia (PIZARRO, 2012, p. 166), os diversos povos que a habitam e que hoje são ameaçados pelo grande capital, época dos grandes projetos, como a rodovia Transamazônica, a usina hidrelétrica de Tucuruí, e mais recentemente a hidrelétrica de Belo Monte.

Essa espécie de convite à dominação desse espaço amazônico, já presente nos cronistas estudados e em Bates, contribuiu para a criação de projetos que desrespeitaram e desrespeitam, violaram e ainda violam vidas e corpos dos sujeitos que habitam e possuem relação estreita com este lugar.

Segundo o pesquisador Bruno Malheiros, a Amazônia sempre esteve à margem do próprio Brasil ou dos projetos pensados para o desenvolvimento econômico do país (MALHEIROS, 2020, p. 03). Desse modo, a Amazônia brasileira esteve, desde o surgimento da nação, distante para além da dimensão geográfica, das políticas pensadas para o país. Durante muitos séculos, e ainda hoje, este território foi visto unicamente como inferno verde ou éden a ser desbravado e explorado. A construção da Transamazônica, durante a ditadura militar no país, teve como intuito integrar e dominar esse lugar supostamente esvaziado, segundo o discurso do governo ditatorial. Tal discurso, que pregava ser a Amazônia “uma terra sem homens para homens sem terra”, é também herdeiro daquele dos primeiros exploradores e também dos naturalistas, que negavam o caráter humano aos povos amazônicos. Esse significado de uma floresta como obstáculo à

civilização, durante a abertura dessa rodovia na Amazônia, é claramente perceptível na ilustração abaixo,



Edição especial da revista Manchete lançada em outubro de 1970 com 12 páginas coloridas dedicadas à "conquista" da floresta viabilizada pela abertura da rodovia Transamazônica. Reprodução/Acervo Ricardo Cardim.

A Transamazônica foi uma obra não concluída, como muitos dos projetos pensados para essa região pelo Estado ditador instaurado no país a partir de 1964. Para Malheiros, os projetos para a Amazônia criam brasileiros refugiados no próprio país, pois não são somados aos projetos da nação homogênea,

[...] Particularmente na Amazônia, para onde se projetam tantos e tantos ideais de Nação, estamos vendo se elevar o número de refugiados, pessoas que nasceram no país, à beira de uma mina de ferro, de uma hidrelétrica, na estreita relação com a floresta, mas que não cabem na política, pois viram entraves à nação, rostos que não se refletem no espelho que se convencionou chamar de Brasil. Refugiados brasileiros no Brasil, brasileiros demais para a estatística, brasileiros de menos para o direito. A nação e suas figurações são, portanto, formas de tornar ausente o que está presente, de esconder com o brilho de discursos, imagens e convicções políticas e científicas, o que não se quer enxergar, o que não se nota pelo lugar de onde se olha (MALHEIROS, 2020, p. 06).

O que o pesquisador chama de refugiados brasileiros, em **Cinzas do Norte** teria relação com os ribeirinhos que foram deslocados de sua habitação para o bairro de Novo Eldorado, local escolhido pelo coronel Aquiles Zanda para a nova morada dessa comunidade, sem consultas ou diálogos, numa imposição em nome dos projetos de desenvolvimento propostos para a cidade, que resultaram no fracasso, no abandono, e em obras inacabadas e esquecidas. Esquecidas ficaram também as comunidades, os povos para quem esses projetos prometiam

melhorias, semelhante à Transamazônica à época do governo ditatorial, e mais recentemente a hidrelétrica de Belo Monte.

Tanto os primeiros cronistas, quanto Bates e o governo militar instaurado no Brasil aproximam-se, pois o projeto civilizatório é sempre exógeno e não inclui, não ouve, não respeita os povos amazônidas em seus territórios.

CAPÍTULO 4 - CINZAS DO NORTE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

O texto **Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação**, de Helena Pereira Couto Bonito (2012), faz um panorama de romancistas dos anos 70 até a contemporaneidade. A autora, apesar de apontar algumas inovações na obra do escritor Milton Hatoum, o situa como produtor de um tipo de narrativa tradicional dentro do romance nacional. No entanto, este autor apresenta especificamente em seu romance **Cinzas do Norte** (2005) um escape a este enquadramento, apresentando muitas características que a própria pesquisadora afirma ser comum aos escritores contemporâneos, como: a) “a proximidade entre o real representado e sua reconstrução ficcional”; b) “esgarçamento de laços familiares e afetivos”; c) “narrativas intimistas”; d) “o diálogo do texto literário com outras artes”; e) “desarmonização do tecido social, caos urbano”; f) “perda de identidade do indivíduo”; g) “questões identitárias, atreladas ou não a minorias sociais, sexuais ou étnicas”.

Dentre as marcas enumeradas, são exploradas nesta dissertação as quatro últimas, a partir dos conceitos de processos de identificação e fragmentação, abordados em Stuart Hall (2006) e do conceito de nação de Homi Bhabha (2013), como já afirmado na introdução deste trabalho.

Esse diálogo entre linguagens artísticas, presente na referida obra de Hatoum, é algo também percebido em obras de ficcionistas contemporâneos, como Caio Fernando Abreu. No conto que dá título ao famoso livro **Morangos Mofados** (1982), a própria organização do mesmo remete ao diálogo entre linguagens, por meio da referência à estrutura musical (Prelúdio, Allegro Agitato, Adagio Sostenuto, Ostinato, Minueto). Tal diálogo voltaria na obra **Ovelhas Negras** (1995), de forma mais aprofundada no conto, **Loucura, chiclete e som**, pela presença da linguagem cinematográfica.

4.1 MILTON HATOUM, UMA BREVE BIOGRAFIA

Milton Hatoum é natural da cidade de Manaus, Amazonas, onde passou sua infância e parte de sua juventude. Estudou no Colégio de Aplicação da Universidade de Brasília em 1967. Formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela

USP, na década de 70, o que em parte explica o seu conhecimento da Arquitetura e as Artes Visuais, aplicados no romance **Cinzas do Norte**. Viveu em diversos lugares, como Barcelona, Madri, Paris. Nesta última, estudou Literatura Comparada. Regressou a Manaus e, por aproximadamente quinze anos, foi professor de Língua e Literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas.

Atualmente, Hatoum reside em São Paulo, onde é colunista do Caderno 2, do jornal O Estado de S. Paulo. Foi ainda colunista dos antigos sites Terra Magazine e da Revista Entrelivros. Seu primeiro romance, **Relatos de um certo Oriente** (1989), foi muito bem recebido no meio crítico literário, jornalístico, entre outros. Recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance. Além deste, seus romances seguintes, **Dois Irmãos** (2000), **Cinzas do Norte** (2005), a novela **Órfãos do Eldorado** (2008), também receberam prêmios. Suas mais recentes obras chamam-se **A Noite da Espera** (2017) e **Pontos de Fuga** (2019) que compõem a trilogia **O lugar mais sombrio**.

Fora do romance, também publicou o livro de contos **A cidade ilhada**, em 2009, e um livro de crônicas **Solitário à espreita** (2013), que corresponde a uma seleção de suas crônicas publicadas em jornais e revistas. Em parceria com o filósofo e crítico literário Benedito Nunes, Milton Hatoum publicou **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**, em 2006, publicado pela Secretaria de cultura do estado do Pará, SECULT-PA.

4.2 RELATOS DE UMA CERTA FORTUNA CRÍTICA

Os estudos a serem mostrados neste trabalho trazem percepções diversas sobre as obras de Milton Hatoum, representando leituras atentas e singulares a respeito das referidas obras. A respeito das pesquisas realizadas sobre o escritor, primeiramente é preciso dar destaque ao trabalho de Arthur Bogéa, em seu **ABC de Milton Hatoum** (1993), que nos traz uma panorâmica sobre as influências presentes na obra **Relatos de um certo Oriente** (1989), primeiro romance do escritor. Este trabalho estaria entre os primeiros já realizados na região Norte, visto que Bogéa comenta o referido livro apenas cinco anos após o seu lançamento. O crítico adotou em sua plaquete crítica a estrutura do alfabeto árabe e centra sua atenção na intertextualidade da literatura árabe com a obra de Hatoum.

A obra em questão também é abordada pelo pesquisador Paulo Maués Corrêa, mas no caminho do hibridismo e da fragmentação. Em seu artigo sob o título **Considerações sobre o relato de um certo oriente, de Milton Hatoum** (2014), o pesquisador afirma realizar uma análise da obra, se aproximando do estilo da mesma,

Sendo uma obra fragmentada, como demonstro a seguir, vejo-me 'obrigado' a explorar o **Relato** também de modo fragmentado, tanto formal como teoricamente. [...] Meu procedimento, [...] tal como um *flâneur*, que passa pelos caminhos e se fixa em detalhes aparentemente sem importância, passeio pelo texto de Hatoum. Esse procedimento não é imposto pela análise do romance, mas sim, pescado dele próprio, pois o olhar, por exemplo, do narrador da primeira parte da obra é o olhar que expressa a *flânerie* (CORRÊA, 2014, p. 44).

E desta forma procede, não focando no enredo em si da obra, mas “passeando” de maneira atenta a detalhes, falando das múltiplas vozes e tempos que compõem o romance, mas fazendo a observação ao leitor de que essa fragmentação não seria algo exclusivo das narrativas contemporâneas, comparando essa fragmentação de narradores da obra de Hatoum aos diversos narradores presentes em **O Lobo da Estepe**, de Hermann Hesse (1927).

De acordo com Corrêa, essa semelhança entre as obras se estenderia a outro elemento, o hibridismo, que consistiria em uma espécie de mistura, uma junção de naturezas diferentes. No caso de Hatoum, esse hibridismo estaria presente no falar das personagens, na genealogia dos próprios filhos de Emilie.

O pesquisador destaca que o hibridismo¹² seria algo já presente desde o século XIX, trazendo como um dos exemplos em seu artigo a conhecida obra de Aluísio de Azevedo, **O Mulato** (1881), em que a ideia de híbrido já estaria presente no próprio título da obra. No entanto, frisa que esse termo, diferentemente da ideia negativa sobre o termo até meados do século XX, passou a ser compreendido como elemento de construção de uma identidade, construção de um sujeito pós-moderno, e, em **Relatos de um certo Oriente** (1989), essa compreensão não preconceituosa estaria presente.

¹²Paulo Maué Correa chama de hibridismo processos de campos mais biológicos e empíricos, diferentemente da perspectiva adotada neste trabalho, a partir de Bhabha, em que o hibridismo se apresenta como uma forma de pensamento e de concepção.

A leitura de Corrêa (2014) se alinharia ao que Bonito (2012) apresenta em seu artigo **Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação**, pois o pesquisador mostra em sua leitura essa complexa identidade presente na obra, elemento componente das características das narrativas contemporâneas apontado por Bonito.

Silva e Trusen (2018), em **A ficção de Milton Hatoum: recepção crítica**, trazem uma série de comprovações sobre a boa receptividade do referido escritor no meio jornalístico e acadêmico. Mas as articulistas centram maior fôlego na indagação da posição da crítica literária diante da obra de Milton Hatoum. E sobre essa análise, este trabalho destacará a abordagem sobre os críticos literários Alfredo Bosi (2013), Schollammer (2009), e Benedito Nunes (2012).

As autoras expõem que Bosi, mesmo que de forma sucinta, demonstraria uma visão positiva acerca da obra de Hatoum. O crítico compararia o referido escritor aos melhores romancistas introspectivos, observando a constituição das personagens e elogiando o estilo de escrita do autor. Ainda com a visão positiva sobre Hatoum, Silva e Trusen trazem brevemente a fala de Benedito Nunes (2012), o qual se demonstraria admirador do trabalho de Milton Hatoum, apontando para uma desterritorialização na proposta romanesca do autor.

O pensamento de Schollammer (2009), exposto pelas articulistas, não deixaria de enquadrar as qualidades do autor em questão. Para este crítico, segundo as mesmas, o êxito do escritor estaria na exaustão do experimentalismo formal, na perspectiva multicultural, na problematização das questões de identidade nacional. Tais questões também dialogariam com o que está presente no trabalho da pesquisadora Helena Couto Bonito, que, como já afirmado, toma estas características como um marco dos escritores contemporâneos.

O estudo do crítico também mostra que estas questões de diversidade substituiriam a temática nacional nas últimas décadas. No entanto, o mesmo colocaria Hatoum como um regionalista. Haveria, então, segundo o crítico, traços de regionalismo amazonense na obra de Hatoum, característica, ainda segundo Schollammer, já presente no trabalho do escritor Márcio Souza, o que enquadraria Hatoum nos romances que seriam marcados pelo regionalismo brasileiro.

Apesar da afirmação do regionalismo, o crítico não deixaria de mencionar o valor da estrutura narrativa da obra do escritor. Além disso, reconheceria a

complexidade narrativa desta, e ligaria isso às diferentes vozes e variadas focalizações presentes no texto.

Sobre a questão da classificação de Hatoum como regionalista, há na tradição literária brasileira uma leitura de que tal classificação limita a importância da obra a uma questão geográfica. A questão que se coloca é que a determinação do que é “regional” ou “universal” é feita, paradoxalmente, a partir também de uma região do Brasil, o que representaria, tomando de empréstimo a expressão de Mignolo, uma colonialidade do saber/poder interna, refletindo no campo da cultura uma violência há muito praticada no campo político e econômico em relação à Amazônia.

As articulistas destacam, por fim, que Schollhammer (2009) pontua o fato de Hatoum se voltar a uma espécie de nostalgia que o impediria de se tornar um grande fabulador, como Jorge Amado. Talvez o crítico tenha se desapercebido do fato de que Hatoum seguiria uma tradição diversa da do desejo de fabular, se enquadrando mais na tradição de romancistas introspectivos, como, segundo as articulistas, havia apontado Bosi. Silva e Trusen (2018), em suas considerações acerca da recepção crítica, se posicionam favoráveis às ideias sobre o domínio de linguagem que Milton Hatoum apresenta na escrita,

Se concorda com os posicionamentos discutidos anteriormente, no que tange à qualidade da linguagem empreendida pelo autor e sua capacidade de envolver o leitor em discussões tão atuais por meio de uma escrita que conduz o leitor à reflexão sobre as relações familiares e seus conflitos, sobre contato entre culturas e miscigenação, trazendo como consequência, a tolerância ou intolerância ao outro (SILVA, TRUSEN. 2018. p. 11).

Por fim, as articulistas afirmam a diversidade de trabalhos realizados sobre o escritor e o interesse que o mesmo vem despertando para diferentes estudos. Mas um dos mais importantes estudos sobre a obra do autor amazonense foi a tese do professor do Dr. Gilson Penalva (2012) **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**. No que se refere às obras de Hatoum, o estudo traz uma análise sobre as relações políticas e identitárias em personagens das referidas obras. E afirma,

Em Hatoum, há uma celebração do encontro com a diferença, com destaque para o hibridismo cultural. Observam-se ideias de exclusão, de marginalização e de incomunicabilidade nos dois romances analisados, mas essas questões não aparecem como centrais na narrativa. O que tem destaque no texto de Hatoum são os espaços de negociação de identidades bastante tensos. A assimilação cultural aparece como problema e a negociação cultural como estratégia para lidar com a diferença (PENALVA, 2012, p. 131).

Hatoum, segundo Penalva (2012), nos romances **Dois Irmãos** (2000) e **Cinzas do Norte** (2005) acentua a problematização da assimilação cultural. No primeiro, essa assimilação se revelaria com mais evidência na vida da personagem índia Domingas e o do narrador Nael, pois os mesmos assimilariam a cultura da casa na qual moravam. Neste último romance, essa assimilação seria mais tensa e traumática. Penalva (2012) afirma que esta questão não é apresentada ao leitor numa narrativa de caráter sociológico, mas de maneira sugestiva como marca das narrativas contemporâneas,

O assunto é tratado no nível do discurso e das relações pessoais, utilizando uma linguagem aberta, sugestiva, bem aos moldes da narrativa contemporânea, que se recusa a fechar o discurso a um único ponto de vista. Aqui se percebe um fluxo de influência cultural mais forte em um sentido, em “uma mão” e, portanto, mais tensa (PENALVA, 2012, p. 132).

A exposição de Penalva sobre a complexidade cultural presente nos romances de Hatoum se liga à sua tese de que o autor representa uma Literatura que consegue figurar a Amazônia de forma mais diferencial e diversa. Essa diversidade não essencialista no olhar sobre a Amazônia seria o que o estudioso chama de amazonidade.

As obras do escritor contemporâneo Milton Hatoum vêm recebendo diferentes olhares no meio jornalístico, crítico literário e acadêmico, tanto em âmbito nacional como internacional. Esta receptividade, conforme comentado em **A ficção de Milton Hatoum: recepção crítica**, de Silva e Trusen (2018), tem sido positiva, pois, segundo as autoras, o número de edições, as diferentes traduções, as produções acadêmicas a respeito das obras seriam alguns dos muitos exemplos desta boa receptividade.

Neste trabalho de introdução a uma panorâmica da fortuna crítica sobre o autor, não se perdeu de vista que uma análise representa uma seleção, um recorte

que, por questões intencionais e diversas, fixam o olhar do leitor para um certo ponto. Nesse sentido, compreendendo que as possibilidades de análises acerca de trabalhos realizados sobre Hatoum são diversas, no presente estudo, optamos por um olhar de pesquisadores e críticos literários acerca do referido escritor, principalmente sob a perspectiva identitária, questão presente já em seu primeiro livro **Relatos de um certo Oriente** (1989), uma vez que tal perspectiva vai ao encontro das reflexões propostas neste estudo.

Como afirmado, a escolha da perspectiva identitária, comum aos romances contemporâneos brasileiros, mais especificamente se liga à seleção do objeto de pesquisa ora escolhido, o romance **Cinzas do Norte** (2005). Nesse sentido, a referida pesquisa propõe uma ótica que, não obstante a grande quantidade de estudos sobre a obra de Hatoum, ainda foi pouco discutida, qual seja o diálogo entre diferentes linguagens como forma de reflexão identitária, diálogo que Bonito (2012) aponta como uma das características do romance contemporâneo. Nesse diálogo, há uma continuidade com a fortuna crítica que aponta para questões culturais, e uma inovação pela análise dessa perspectiva cultural agora a partir do diálogo entre a Literatura e as Artes Visuais. O autor, que tem uma formação acadêmica em Arquitetura, desse modo, provoca uma aproximação com outras linguagens artísticas, elemento, como já afirmado, presente na Literatura contemporânea.

CAPÍTULO 5 – CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE A AMAZÔNIA BRASILEIRA NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS EM *CINZAS DO NORTE*

As diferentes visões sobre a Amazônia são perceptíveis na obra **Cinzas do Norte**, dentro da fala e das obras de Mundo e Alduíno Arana, as quais neste trabalho propomos a análise. Há na obra de Milton Hatoum ora estudada duas agrupamentos a respeito de perspectivas discursivas sobre a Amazônia, já introdutoriamente apresentadas no capítulo III deste trabalho.

A primeira agrupamento estaria organizada em torno de uma grande narrativa pedagógica, representada pela personagem Arana, enquanto rito social, que pretende unir a todos numa dinâmica que se aproxima daquilo que Bhabha chamou de eternidade por autogeração (BHABHA, 2013, p. 240). Nessa dinâmica, diferentes grupos sociais são agrupados em torno de uma história única, construída homogênea e harmonicamente, numa linha histórica contínua e evolutiva que sairia da selvageria monstruosa e infernal em direção a uma reatualização da civilização de base eurocêntrica.

O segundo agrupamento estaria em torno daquilo que Bhabha chamou de narrativa performática da nação (BHABHA, 2013, p. 240), e que no caso das construções discursivas sobre a Amazônia, se liga aos diferentes tempos-espacos dos grupos sociais e seus territórios na Amazônia, remetendo, portanto, para os processos tradutórios entre os diferentes tempos-espacos figurados nas obras de Mundo. E ainda que este não tenha como intenção discursiva abarcar um projeto ou uma imagem de Amazônia, seus trabalhos rasuram a imagem pedagógica hegemônica sobre a região, por meio da visibilização das vozes muitas vezes ocultadas do cálculo da história hegemônica.

No trabalho artístico de Raimundo, apelidado de Mundo, e que mais tarde iria também romper com Arana, a quem admirara outrora, temos um olhar performático, em que as diferentes vozes dos habitantes da Amazônia aparecem disputando territórios, em uma dinâmica agonística, havendo um questionamento do discurso histórico linear sobre a Amazônia, advindo das narrativas de viajantes e naturalistas, e uma negação do discurso essencialista sobre a identidade amazônica que tenta se colocar sobre os diferentes sujeitos subalternizados na região.

No **Cinzas do Norte** (2005), temos, portanto, o tensionamento entre dois modos de se fazer e pensar a arte, e que buscam representar a realidade amazônica: um ligado a uma macro-identidade pedagógica amazônica, e outro que pensar o fazer arte a partir dos sujeitos reais encontrados em determinados espaços cotidianos, rasurando o cálculo sobre a identidade na região. O projeto criativo representado pelo artista visual Arana, aproximado daquilo que Homi K. Bhabha (2013) chamou de narrativa pedagógica, propõe uma representação de Amazônia em consonância com os grupos hegemônicos do período do regime militar iniciado em 1964, e é herdeiro discursivo do projeto civilizatório do ciclo gomífero da passagem do século XIX para o XX, consistindo em revisitar visualmente as narrativas dos viajantes e naturalistas, a partir de um alinhamento discursivo com a afirmação de uma essência de uma identidade amazônica.

O outro projeto criacional, aproximado daquilo que Bhabha (2013) chamou de narrativas performáticas, representa uma ruptura com a visão supracitada, buscando perspectivas desconstrutoras desse essencialismo, a partir dos diferentes espaços/tempos dos sujeitos e grupos subalternizados, mostrando realidades complexas, habitadas por diferentes sujeitos, em processos de hibridismos e conflitos, escapando de cálculos e discursos totalizantes sobre a identidade Amazônica.

Essas diferentes visões sobre arte e realidade são perceptíveis na obra **Cinzas do Norte**, dentro da fala e das obras de Mundo e Alduíno Arana. Mas antes de aprofundarmos a nossa reflexão sobre os trabalhos desses dois artistas, vejamos primeiro como o reconhecimento de obras artísticas passa por relações de poder que se ligam também ao reconhecimento ou não das vozes subalternizadas e daquilo que merece ou não ser reconhecido como arte.

O objetivo de tal reflexão é perceber que o campo artístico visual, assim como o literário, não é somente um campo estético, mas também de poder.

5.1 A ARTE COMO UM SISTEMA IDEOLÓGICO INSTITUÍDO

O presente tópico traz, à luz dos estudos sobre arte de Nestor Garcia Canclini (2012) e Pierre Bourdieu (2007), e sobre significação de Bakhtin (1997) e sobre arte contemporânea de Chagas (2018) e Michel Archer, (2001), uma reflexão

sobre os critérios de validação estética de obras artísticas de grupos hegemônicos e subalternizados, com o intuito de observar que mecanismos de poder operam nos processos hierarquizantes de tais produções, bem como as transformações de significados a partir da passagem de determinados objetos para o que o pesquisador russo chamou de sistemas ideológicos instituídos.

Em **Cinzas do Norte**, tal reflexão leva a pensar sobre o que seja ou não arte, questionamento importante para se entender os discursos na obra estudada. Na mesma há a presença de artistas reconhecidos no circuito artístico instituído, assim como criadores subalternizados que não têm suas obras reconhecidas dentro de tal circuito.

Um primeiro questionamento que norteia este tópico é se há uma neutralidade na validação estética de obras de arte. Um segundo questionamento, que surge como desdobramento do primeiro é se os critérios que dividem hierarquicamente a chamada “Grande Arte” e a produção artística dos grupos subalternizados são apenas estéticos, ou se há implícitos nesses critérios julgamentos de valor baseados em critérios de poder.

Para responder às perguntas acima, tomaremos como perspectiva dois conceitos importantes apresentados por Canclini (2012), o de arte e o de patrimônio, este último ligado à cultura subalterna, entendida como cultura dos grupos não hegemônicos. Inicialmente será visto minimamente o conceito bakhtiniano de sistemas ideológicos instituídos.

5.1.1 Sistemas ideológicos

Segundo Bakhtin, o ideológico está relacionado ao que possui um significado, remetendo a algo fora de si mesmo. Nesse sentido, a linguagem verbal seria o signo ideológico por excelência. No entanto a construção de significados sobre os objetos da realidade não seria uma exclusividade do código verbal. Segundo o autor, todo instrumento de produção ou de consumo pode ser transformado em signo, ou seja, adquirir um caráter ideológico (BAKHTIN, 1997, p. 32). Mas a conformação do caráter ideológico dos objetos da realidade, segundo Bakhtin, se dividiria em dois tipos de espaços com dinâmicas diferenciadas. O espaço ideológico cotidiano e os sistemas ideológicos instituídos.

A ideologia do cotidiano é marcada pela totalidade da atividade mental expressa centrada sobre a vida do dia a dia, sendo não sistematizada ou institucionalizada, tendo como característica a plasticidade desordenada e a fluidez. Já os sistemas ideológicos instituídos seriam cristalizados, estáveis, tendo uma mobilidade menor que as ideologias do cotidiano. Dentre os exemplos de sistemas ideológicos instituídos estariam a Literatura, Arte, Religião e a Ciência.

Para o presente estudo interessam os dois primeiros sistemas citados. Sendo a Literatura enquanto sistema conformada pelos elementos já apontados por Antônio Candido em **Literatura e sociedade** (2011) e no prefácio de **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** (2012), que são a existência de escritores conscientes de uma tradição literária, além de um conjunto de obras e público não homogêneo. No que diz respeito ao sistema ideológico da Arte, é possível dizer que o mesmo é conformado por objetos artísticos enquanto produtos ideológicos, interligados a galerias, cursos acadêmicos que sistematizam uma tradição, críticos, artistas, *marchands*, compradores, professores e público.

Ainda no que diz respeito ao sistema ideológico da arte, interessa a este estudo mais especificamente o campo da arte contemporânea, uma vez que essa tem como característica extrair suas produções do cotidiano, havendo, portanto, um maior diálogo entre a ideologia do cotidiano e o sistema da arte, mas sem que isso signifique uma fusão dos dois.

5.1.2 Arte contemporânea

A Arte contemporânea, no campo das Artes Visuais, seria aquela que não se prenderia aos materiais tradicionais como pincéis e telas, nem se deteria também aos espaços instituídos para a arte, como as galerias (ARCHER, 2001, p. 04). Ela transitaria entre os mais variados espaços, a exemplo de ruas, dentre outros, muitas vezes em forma de instalações. Essa ruptura com a arte chamada modernista se deu a partir da década de 50, se aprofundando durante os anos sessenta e setenta, contexto em que vive Mundo, que inclusive iria morar na Europa, aprofundando seus conhecimentos sobre esse novo modo de produzir obras artísticas.

Pedro Dolabela Chagas, em seu livro **“1970” Arte e pensamento** (2018), afirma que essa ruptura significou uma quebra de paradigmas no modo de se pensar a arte. Esse autor nos chama a atenção para a “descontinuidade” na história do pensamento ocorrida em torno de 1970. Mais precisamente, Chagas nos mostra que as mudanças na forma de pensar influenciariam as formas de produção artística nas décadas posteriores. O autor aponta 1968 como marco inicial à mudança de paradigma sobre a história do pensamento, mudança que rasuraria o que se considerava como arte. Como base inicial para essa observação, o pesquisador aponta os estudos de Foucault, pois a partir do pensador francês se observa a manifestação do poder em camadas onde ele se passaria por inexistente, como no campo científico ou do saber, por exemplo. Foucault mostraria que a ciência seria movimentada pelo poder, e ao mesmo tempo produziria poder, não sendo, portanto, neutra em relação a outros campos sociais atravessados pelo poder. O mesmo se poderia afirmar em relação à arte. O que se chamaria de ciência ou de arte até então, seria algo feito por um grupo de pessoas de um determinado lugar que serviriam a uma determinada finalidade, isto é, haveria uma ciência e um saber que poderiam atender a determinados grupos de uma sociedade e a outros não.

A partir da percepção de Foucault de que nas diferentes construções de conhecimento há relações de poder, seria necessário olhar com desconfiança para o pensamento universalizante em relação à Arte, pois se perceberia que o que se pregaria como universal nesse campo, seria, na verdade, um saber de determinado local e historicamente imposto a todos a partir de um tipo de poder.

O novo contexto histórico geraria, assim, uma nova perspectiva de arte, e a consolidação de um novo pensamento sobre a episteme artística a partir de “1970”. No entanto, o autor frisa a necessidade de se não ser anacrônico a ponto de se negar a Arte canônica que, segundo o autor, teria como marco o ano de “1800”. Tratava-se de se entender que a partir da década de 70, paradigmas tradicionais de Arte iniciados no marco acima referido foram quebrados, a partir de novos contextos, novos pensamentos e novas questões. Gerou-se assim, uma crise que reconfiguraria o sistema da Arte.

Essas formas distintas de arte orientam uma passagem importante no romance *Cinzas do Norte* envolvendo as personagens Alduíno Arana e Raimundo.

O primeiro se enquadra na arte já institucionalizada, a chamada “Grande Arte”, iniciada em 1800. Para Arana, o artista e sua produção seria o centro da Arte. O segundo, Raimundo, conforme já mencionado anteriormente, seria aprendiz de Arana, mas logo se distanciaria dessa relação. Mundo se lançaria a novas possibilidades de produção artística que surgiam, possibilidades que rasurariam a ideia de autoria, de artista como centro, com a ideia de universalidade presente na “Grande Arte”. Mundo se lançaria ao imprevisível, ao contato aberto que essa nova arte proporciona com o cotidiano. Tal atitude é descrita por Chagas como presente em artistas da época,

Havia de se romper a tautologia, então. Com o objetivo de expor a Grande Arte ao caos das trocas sociais, a arte conceitual (sem que pretendamos julgar o sucesso das suas iniciativas) lançaria a arte e o artista à imprevisibilidade do contato aberto (não mediado) com o público, subtraindo à arte o solo seguro para a sua autoprodução como sistema. Ela clamará pela participação ativa do público, mesmo que muitas vezes querendo preservar um *politicum* transformador (CHAGAS, 2018, p. 86).

A partir da citação, Mundo poderia ser compreendido como um artista aberto ao imprevisível. Ao pensar coletivamente o **Campo de Cruzes**, por exemplo, obra realizada no bairro de Novo Eldorado, ele se lançou ao desconforto, ao inesperado, “escapou” aos espaços instituídos pela “Grande Arte” e ao mesmo tempo expôs a contradição dessa Arte tradicional de que fala o pesquisador Dolabela. Segundo este, tal contradição consiste em um discurso da “Grande Arte” que, apesar de “declaradamente universal, ele fomentou uma endogenia (estética e política) que, no fechamento da arte como sistema, estabeleceu padrões etológicos rígidos de pertencimento e exclusão do público” (CHAGAS, 2018, p. 34), isto é, nos moldes tradicionais de Arte, a universalização da mesma não ultrapassaria as paredes de galerias e museus conhecidos de uma minoria; universal, mas para um gueto, um público específico especializado.

Seria a essa pretensa universalidade que Mundo escaparia ao dialogar com as comunidades subalternizadas do bairro do Novo Eldorado, ao “levar” e produzir arte com um público que sairia da condição de passividade, de admiração diante uma obra artística, passando a coproduzir a obra em espaços onde o circuito tradicional não chegava. O pensamento que orienta o referido circuito figura em Arana quando este diz que o **Campo de Cruzes** “não é arte, não é nada”

(HATOUM, 2010, p. 109). Arana não reconhece uma arte fora do circuito e negociada com um público não especializado. Entre ele e Mundo ficam claras duas atitudes que se filiam a duas propostas de arte ligadas com a descontinuidade do pensamento em arte,

Na cena artística francesa, 1968 teria forçado a escolha “entre a concepção ‘cultural’ do artista como um profissional engajado na pesquisa pura, e a sua concepção como alguém movido por uma abordagem crítica da natureza estática das condições sociais em que vive”. No primeiro caso, o artista que se autodefinia como um continuador da práxis alto-modernista acabava por compactuar com o enquadramento institucional. No segundo, o artista romperia com tal enquadramento ao recusar o invólucro da autorreferencialidade, obrigando-se a conferir sentido a uma época e a uma atmosfera intelectual que havia se complexificado [...] (CHAGAS, 2018, p. 84).

Nessa negativa ecoaria a voz da tradição artística de não reconhecer outras formas de produzir arte que não as estabelecidas por ela mesma, tradição ligada ao marco de “1800”, como assinalado por Chagas Dolabela e ainda reafirmado na prática artística de Arana, que se ligaria ao primeiro caso apresentado pelo pesquisador. Logo, Arana seria um continuador da arte tradicional. Mas esse eco, essa tentativa de permanecer imutável encontra ruptura na prática artística de Mundo. A busca por novos saberes leva a personagem a outros territórios, a outros espaços de aprendizagem, a outras convivências,

“Soube que na Europa Mundo vendeu um monte de quadros e desenhos por uma bagatela. Não imaginas como ele vivia em Londres... O apartamento em Brixton... uma bagunça, gente de tudo que é lugar, país... branco, preto, mulato... Aquele bairro parecia o Brasil (HATOUM, 2010, p. 214).

Mesmo na Europa, um centro da arte tradicional, percebemos que Mundo encontrava lugar em meio as diferentes etnias, a “bagunça” a qual a personagem Alícia se refere ao falar do lugar onde o filho vivera, nos mostra diversas subalternidades e diferentes identificações surgindo na produção artística europeia na década de setenta, meio em que o autor Milton Hatoum insere a personagem Mundo.

Essa aproximação entre arte contemporânea e o cotidiano e seus objetos enquanto modificação da significação dos objetos cotidianos no universo da arte é apresentado por Umberto Eco, “A arte do século XX tem entre seus traços

distintivos uma constante atenção voltada para os objetos de uso, na época da mercantilização da vida e das coisas” (ECO, 2014, p. 376). Como exemplo de uma passagem do valor de uso dos objetos para a mercadoria, enquanto valor de troca, depois convertido em objeto estético por meio do gesto artístico, Eco mostra a técnica do *ready made* em **A Fonte** (1917), obra de Marcel Duchamp. Em uma das obras de arte contemporâneas fictícias analisadas neste trabalho também temos o fenômeno do *ready made*, mas relacionado à questão amazônica, como será apresentado no capítulo VI.

5.1.4 Exemplos de arte pública comunitária na Amazônia

Em Marabá, maior cidade do sul e sudeste do Pará, um exemplo de arte que se utiliza desses materiais cotidianos é percebido no trabalho desenvolvido pelo artista visual Marcone Moreira,



Figura 02: Obra Sem Título (2012), Marcone Moreira

A *Obra sem título*, produzida no ano de 2012 correspondia a resíduos de embarcações, como a maioria de seus trabalhos. Marcone ressignifica objetos do cotidiano de comunidades subalternizadas, mostrando a beleza e a arte esculpida nesses objetos antes desvalorizados. O trabalho com materiais já utilizados e desgastados mostram o interesse do artista pela ação do tempo e do sujeito sobre as coisas. O resíduo, nesse sentido, seria a metonímia ou o fragmento de algo, semelhante à memória, que também se transforma com o tempo.

Outros exemplos de arte contemporânea são, assim como a obra de Moreira, a instalação ficcional **Campo de Cruzes**, obra de arte ficcional, e o **Monumento das Castanheiras mortas** (1999), obra de arte não ficcional erguida na curva do “S”, onde ocorreu o massacre dos sem-terra. Ambas se inscrevem dentro da arte contemporânea por se constituírem como uma obra de arte fora do espaço instituído da galeria, além de utilizarem materiais como madeira, seringueira e castanheiras, para a composição da obra. Além disso, as obras nos respectivos objetos de análise deste estudo se inscrevem em um campo mais específico da arte contemporânea chamado de arte pública comunitária, em que se destaca a participação da comunidade na obra de arte, desde a discussão inicial da obra, o significado desta para a comunidade, a escolha dos materiais a serem utilizados, a montagem e decisões sobre como executar a obra,

Não era mais aceitável que os artistas contratados para realizar obras distintas a locais públicos simplesmente impusessem suas soluções a um público passivo. Longos períodos de consulta, de reuniões e de discussões abertas eram necessários para estabelecer os desejos e necessidades da população local antes que a obra fosse realizada (ARCHER, 2001, p.145).

A descrição acima sobre o que seria a arte pública comunitária nos permite aproximar ficticiamente o **Campo de Cruzes** como arte pública da obra real **Monumento das Castanheiras Mortas** (1999), devido ao caráter democrático de ambas. Esta última é uma arte pública de construção coletiva realizada pelos artistas e arte-educadores Dan Baron Cohen e Manoela Souza, juntamente com o movimento Sem-terra, e retoma o massacre de Eldorado dos Carajás (1996).

Para pensar essa coletividade, foi necessário primeiramente que os artistas ouvissem os integrantes do assentamento. Nos diversos relatos dos integrantes se observou que a coletividade, para a construção do monumento, seguiu os rastros, “os destroços humanos” deixados pela máquina de guerra ligada ao Estado pós-colonial necropolítico. Fazendo o caminho desses rastros, por meio do diálogo, eles foram em busca do objeto que representasse esse projeto artístico, como mostra o minidocumentário¹³ sobre a criação do monumento que denunciou o massacre de Eldorado dos Carajás e outros massacres na Amazônia.

¹³ (As Castanheiras lembram: 25 anos de massacre. Direção: Dan Baron; Manoela Souza. Local: Marabá, 2021).

Por essa consulta e diálogo com as comunidades onde as obras se inserem, é possível perceber que a construção da obra de arte coletiva comunitária traz em si o respeito e a escuta da voz do outro, em sua realidade concreta, enquanto sujeito com posições sociais específicas dentro de um contexto, naquilo que Achugar chamou, a partir de Mignolo, de histórias locais deslocando histórias e epistemologias globais (ACHUGAR, 2006, p. 30). Essa aproximação com essas histórias também promove a fala dos subalternizados, como disse Spivak (2010, p. 25). Assim, em lugar de falar pelo outro, atitude comum na arte de uma intelectualidade de vanguarda ocidental, tenta-se fazer com que esse sujeito se expresse por si mesmo.



Figura 04: Monumento das Castanheiras Mortas, Dan Baron Cohen e Manoela Souza e MST, 1999.

A aproximação do romance de Hatoum com a obra de Arte contemporânea se dá sobretudo porque naquele, o protagonista, assim como no monumento às margens da curva do “S”, monta uma instalação, o **Campo de Cruzes**, também em trabalho coletivo com a comunidade subalternizada, mais exatamente ribeirinhos que haviam sido retirados à força da beira do rio e jogados em um bairro sem nenhuma infraestrutura e distante do rio, de onde os mesmos tiravam o seu sustento.

A instalação seria logo destruída e seu idealizador perseguido pela ditadura militar, assim como o monumento não ficcional chamado **Monumento Eldorado Memória**, de Oscar Niemeyer, inaugurado em 07 de setembro de 1996 em Marabá, e colocado no cruzamento da PA-150, onde se deu o massacre, com a BR-230 (Transamazônica), que foi derrubado ainda em setembro de 1996 por obra

de vandalismo de grupos conservadores (COSTA, 2018, p. 167). O vandalismo ocorrido com a obra de arte em Marabá acabou por motivar na criação do Monumento das Castanheiras Mortas, agora não mais na cidade de Marabá, mas agora na curva do “S”, onde se deu o massacre contra os trabalhadores sem-terra.

De volta ao romance de Hatoum, apesar de se tratar de uma obra de ficção, o “crime urbano” perpetrado contra a comunidade ribeirinha manauara pela ditadura foi um fato histórico¹⁴, assim como o massacre de Eldorado de Carajás (1996), no qual 19 trabalhadores rurais foram chacinados e outros muitos, feridos e mutilados. Portanto, tanto a obra de arte no sudeste paraense quanto a obra literária ambientada em Manaus denunciam a necropolítica na Amazônia.

As características da Arte contemporânea surgem na década de cinquenta, portanto, num tempo bem próximo do período em que se desenrola a diegese de **Cinzas do Norte**. Tanto a personagem Mundo quanto a personagem Arana trabalham o moderno e o contemporâneo em arte, mas seguindo caminhos diferentes no que diz respeito à representação da Amazônia em suas obras. Esses caminhos diferentes se relacionam com diferentes olhares sobre a região e seus povos, apresentado no capítulo III.

No que diz respeito a Mundo, o mesmo começa a usar materiais do cotidiano, conseguindo dar novas significações estéticas aos mesmos. Bakhtin mostra essa capacidade de transformação de significados a partir de diferentes contextos,

Todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico (BAKHTIN, 1997, p. 32).

No caso da obra de Mundo, essa ressignificação se dá primeiramente por meio de uma instalação que causa reação das autoridades municipais e do sistema ideológico da arte local, pelo fato de o lugar utilizado, o bairro Novo Eldorado (HATOUM, 2005, p. 109), e o material, assumir a significação de uma severa crítica

¹⁴ Cf. BEAL, S. (2017). **Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum**. *Teresa*, (17), 71-86. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/114576>. Acesso em: 10 jan. 2022

ao governo. Desse modo, o jovem artista rasura a relação estreita que havia entre o sistema ideológico instituído artístico e o sistema político, o que pode ser percebido na discussão entre Mundo e Arana, em que este tenta demover aquele a não executar uma obra que iria de encontro ao governo militar, “‘Sei que esse bairro é um crime urbano’, disse Arana. ‘Mas é a primeira grande obra do Zanda, o ídolo do teu pai. Foi nomeado prefeito e quer mostrar serviço. Acho que deves usar a revolta para outras coisas, Mundo’” (HATOUM, 2010, p. 109).

Essa fala crítica da personagem Arana encontra eco na crítica de arte presente nos jornais locais, que, por meio de um texto ferino, não reconhece o trabalho de Mundo enquanto arte. Importante observar que o contexto é o de uma ditadura, portanto, a sobrevivência de um jornal em tempos de censura demanda que este funcione em favor do sistema político instituído,

“Campo de cruzeiros” — Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra”. [...] A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. Numa das fotos, ele estava entre um homem e uma mulher, os pais do Cará, o amigo morto de Mundo; no fundo, a floresta (HATOUM, 2010, p. 132).

Mundo aparece enquanto nova força social que movimenta o sistema ideológico instituído da arte. E no decorrer da luta e da infiltração progressiva em tal sistema, sua proposta, enquanto ideologia do cotidiano a partir dos subalternizados, faz o movimento que Bakhtin chamou de assimilação parcial das formas, práticas e abordagens ideológicas do sistema ideológico instituído (BAKHTIN, 1997, p. 120), para uma inserção mais qualitativa e um maior aprimoramento de seu trabalho,

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. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten... (HATOUM, 2010, p. 178).

O artista busca a especialização e o reconhecimento a partir de uma temporada nos grandes centros artísticos da Europa, percebendo outras

possibilidades criativas com as novas epistemes artísticas. A partir de tal estudo, verdades como modernidade e tradição, exotismo, localismo e universalidade, começam a ser desestabilizadas e descentradas. Surge, então, a busca de uma diferença que dê conta das várias temporalidades que atravessam a realidade cotidiana do jovem criador.

5.2 DISCURSOS SOBRE A AMAZÔNIA E O SISTEMA INSTITUÍDO DA ARTE EM CINZAS DO NORTE

Uma observação importante de Canclini é que a valorização patrimonial funciona como estratégia política para a construção e manutenção imaginária da nação, enquanto simulação da unidade cultural, com a finalidade de se ocultar as diferenças internas presentes nas sociedades (CANCLINI, 2012, p. 71).

Embora a arte não escape da captura identitária nacional, a mesma, pelo critério da leitura estética, tem mais possibilidade de ser fruída para além da nacionalidade, reivindicando para si um valor estético excepcional universal. Ainda que trabalhe com objetos locais; já a produção estética dos grupos subalternizados é entendida como patrimônio, por estar mais ligada a elementos históricos e identitários, estando, portanto, mais presa ao discurso da nacionalidade, em que o conceito de popular é apropriado pelo Estado e seus intelectuais, para simbolizar a unidade nacional ou de uma região.

Uma constatação sobre a valorização diferenciada dos objetos culturais produzidos no sistema instituído artístico e no meio minoritário é que aquele se configura como uma produção de grupos privilegiados, envolvendo especialistas, historiadores da arte, críticos, e tendo como foco o valor estético universal da obra, podendo chegar seu valor à marca de milhões de dólares, a exemplo do que foi percebido com a obra *A fonte*, de Marcel Duchamp; enquanto que a produção dos grupos minoritários é geralmente objeto de interesse de antropólogos, historiadores e arqueólogos, ou seja, seus critérios se ligam mais aos elementos identitários, como se os mesmos tivessem pouco “valor universal excepcional” (CANCLINI, 2012, p. 72). Nesse sentido, Canclini mostra que mesmo a Arte contemporânea, que buscou a ruptura teve sua revolta assimilada pelo sistema da arte. Assim, as obras vinculadas às culturas subalternizadas valem como signo da

nação, enquanto a obra de arte valeria de forma universal cujo valor reside em si. Nesse sentido, a arte, enquanto sistema ideológico instituído, possui uma função hierarquizante e diferenciadora de classe, ainda que seus criadores busquem escapar a essa dinâmica.

Quem mostra essa dupla função hierarquizante e diferenciadora é o sociólogo Pierre Bourdieu, “Compreende-se, portanto, que a estética limita-se a ser, salvo exceção, uma dimensão da ética (ou, melhor ainda, do *ethos*) de classe” (BOURDIEU, p. 82, 2007). Quando falamos em saber artístico, fazemos logo uma relação com o campo formal de produção artística, com artistas, *marchands*, críticos de arte, historiadores da arte, colecionadores, curadores, dentre outros que conformam o sistema ideológico instituído da Arte. Fora desse campo, ou em sua margem, estão os saberes estéticos produzidos pelos grupos subalternizados, aos quais muitas vezes se nega o título de Arte.

Com relação a essa questão, temos as culturas subalternizadas muitas vezes vistas apenas como matéria primária para uma exploração mais elaborada por parte dos artistas. Spivak mostra que esse falar em nome enquanto representação é também uma forma sutil de silenciamento adotada pela intelectualidade ocidental (SPIVAK, p. 25, 2010).

Se por um lado o campo majoritário da arte começa a revelar um certo interesse pela cultura subalterna a partir do modernismo, por outro, não lhe outorga o reconhecimento de produção artística própria, a não ser com o adjetivo “popular”, que apesar de incluir, implicitamente também rebaixa em termos valorativos. Tal hierarquização é percebida no romance **Cinzas do Norte**, de Milton Hatoum. Na referida obra temos exemplos de como a produção artística dos grupos subalternizados é apropriada,

Depois alguém saiu da multidão e quis entregar uma santa de barro pra noiva; vi que era o Pai Jobel, o corpo nu cheio de areia. Devia ter fugido havia pouco do hospício, pois tinha marcas de correias nos braços e um olhar esgazeado, assustador (HATOUM, 2010, p. 85).

[...] Deve ter uma coleção dessas estatuetas na casa dele. O sacana começou a copiar essas mulheres, só que elas foram crescendo, os animais que pariam viraram monstros... e o Arana virou artista. Depois ele se interessou por outras mulheres” (HATOUM, 2010, p. 76-77).

A apropriação da obra de Pai Jobel antecipa a apropriação cultural feita por Arana em relação aos povos indígenas por meio do roubo de osso de cemitérios

dessas comunidades originárias para o uso em obras artísticas. Rodney William, ao refletir sobre a apropriação cultural, a partir de Abdias Nascimento, afirma que as produções culturais imbuídas do signo da universalidade muitas vezes condenam “grupos marginalizados a um extermínio disfarçado de integração” (WILLIAMS, 2019, p. 24). Temos aí dois personagens, um que está na margem da sociedade, o louco pobre, e outro que inicialmente iria adquirir as obras desse louco por preços irrisórios para vendê-las a preços altos. Interessante que o narrador compara as esculturas de Pai Jobel a peças marajoaras, cujas réplicas são vendidas como artesanato, e não por acaso afirma que Arana as vende como *souvenirs* amazônicos para turistas.

Pai Jobel morava na mata do Castanhal, perambulando nu pela cidade e adentrava na igreja de São Francisco para fazer pregações. É possível associar Pai Jobel ao santo que dá nome à igreja em que ele pregava, pois São Francisco de Assis cultuava a pobreza e era próximo da natureza, afirmando ser a mesma a manifestação do amor de deus. Essa aproximação do louco com o santo católico ligado à natureza pode ser percebida pela sua habitação na floresta, pela nudez, que remete ao estado animal, e pelas caboclas de barro parindo bichos, que ele fazia. Sua arte muitas vezes causava estranhamento e não se fazia entender. Mas Foucault mostra que a aproximação entre o humano e natureza por meio da loucura é um elemento presente na arte do ocidente,

A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela agora fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens. [...] A loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico (FOUCAULT, 1989, p. 20-21).

Pai Jobel representa esse saber para além do limite racional, mas é incompreendido. Sua aproximação com a igreja evidencia sua relação com o aspecto místico, para além dessa racionalidade. Essa falta de compreensão diante de um trabalho artístico muitas vezes pode ser traduzida como mal gosto, como algo menor em relação a uma arte já instituída, de acordo com os valores da sociedade dominante, mostrando que o campo da arte não guiado por uma transparência estéticas,

Ninguém se interessava pelas caboclas de barro que ele fazia, umas mulheres socadas que pariam bichos. Jobel pintava as estatuetas com figuras geométricas tortas... figuras vermelhas, amarelas, azuis. O padre Tadeu gostava dele, dava tinta e pincel pra ele trabalhar. Objetos lindos, que nem peças marajoaras. Arana comprava tudo por uma mixaria e ia revender aos turistas (HATOUM, 2005, p. 76).

Proporcionar o reconhecimento de Pai Jobel não era o desejo de Arana, que via na produção do mesmo a possibilidade de vender trabalhos artísticos a turistas, se apropriando de uma arte que não seria notada na sociedade, pois viria das mãos de um louco, tendo nas suas mãos essa arte “melhor caminho”. Assim, Arana, representando uma figura agradável aos gostos e padrões da sociedade da época, segue com “seu fazer artístico” baseado em cópias da arte desenvolvida por pai Jobel. O procedimento apropriador de Arana ao longo do romance vai apenas mudando e se intensificando a cada objeto, sem nunca pensar em dar algo em troca.

No decorrer da narrativa, Arana vai conhecendo mais os gostos instituídos da sociedade hegemônica da cidade de Manaus, alcançando gradativamente credibilidade junto a essa parcela da sociedade. Aos poucos, seu trabalho se atrelaria aos valores de uma sociedade que desprezava o louco. Assim, as criações de Pai Jobel, pela comparação com a técnica marajoara e pelo preço pelos quais são vendidas se aproximam mais do conceito de patrimônio e artesanato do que de Arte propriamente dita, tendo, portanto, uma significação que a desvaloriza em relação ao sistema da Arte. Mas em **Cinzas do Norte** temos também uma atitude que rasura essa relação hierarquizante entre a produção que circula nas galerias e ateliês dos grupos majoritários vista como arte, e a produção dos grupos minoritários vistos como não-arte. Trata-se da relação entre Mundo e aquele que é por ele chamado de Índio Velho, Nilo, a que faremos maiores referências mais adiante.

Desse modo, percebemos que não é apenas o critério estético que determina que uma obra seja apenas signo de patrimônio e identidade ou obra de Arte. Relações de poder e de ideologia interferem nos julgamentos e classificações que separam as produções desses dois grupos sociais. O que tentamos apontar neste estudo é que esse não reconhecimento muitas vezes pode se relacionar com os processos hierarquizantes de poder existentes desde a colonização na

Amazônia, em que os grupos subalternizados são tidos como incapazes de produzir Arte, ou quando muito, capazes de criar objetos estéticos de menor valor, chamados artesanato, enquanto que as produções estéticas dos grupos majoritários são tidas como aquela Arte de valor estético excepcional universal que constitui o sistema ideológico instituído da arte.

A comprovação de que a Arte, mesmo aquela que supostamente tematizaria a Amazônia seria algo relacionado apenas às elites econômicas e culturais está na passagem em que a casa em que Mundo morava é demolida,

Fui atrás da carcaça de Fogo, não a encontrei. Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. “Pode levar todo esse lixo”, disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança (HATOUM, 2010, p. 168).

Lavo, que se tornaria advogado, portanto, pertencente a uma classe média com maiores chances de conhecimento sobre o sistema instituído da Arte, conhece a obra **A glorificação das belas-artes na Amazônia** das visitas que fazia ao palacete de Jano, e cuja versão original está no teatro Amazonas, buscando, por isso, guardar um pedaço do estuque com a assinatura de De Angelis, que simboliza a aura em torno da *belle époque*. Já o operário demolidor, que não pertence à essa elite artística e econômica afirma, “Pode levar todo esse lixo”. Uma leitura baseada na perspectiva da “Grande Arte” consolidada a partir de 1800 interpretaria o operário como ignorante, mas uma leitura mais acurada mostra que o acesso a essa Arte somente para uma elite faz parte dos processos de distinção de classe, como diria Bourdieu, em que uma pretensa erudição nata seria símbolo de um refinamento espiritual “universal”. Trata-se de um jogo ideológico hegemônico que afirma não ser comum às camadas pobres nem produzir, nem consumir arte, como afirma a matéria no jornal em **Cinza do Norte**, jogo que o romancista contemporâneo amazônida desconstrói e denuncia.

CAPÍTULO 6 NARRATIVAS E PROJETOS ARTÍSTICOS DISTINTOS NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Cinzas do Norte foi o terceiro romance do escritor Milton Hatoum, e como os dois primeiros, **Relatos de um certo Oriente** (1989) e **Dois Irmãos** (2002), recebeu o prêmio Jabuti de Literatura. É um romance ambientado em grande parte na cidade de Manaus. Traz em seu enredo os primeiros anos da ditadura militar no país e os conflitos políticos, sociais e culturais que esse regime amargamente proporcionou ao país. **Cinzas do Norte** é uma obra que convida o leitor a diversas interpretações, pois traz em si uma gama de temas que já possibilitaram e ainda possibilitam muitos estudos.

Por este estudo ter como focalização a temática da Arte em **Cinzas do Norte**, serão destacadas principalmente as personagens que mais se aproximam do tema: Trajano, Raimundo e Alduíno Arana. Dentre as personagens que se destacariam no que diz respeito a uma arte relacionada à narrativa pedagógica da nação, ressaltamos os personagens Trajano e Arana.

6.1 JANO: UM HERDEIRO DA *BELLE ÉPOQUE*

Trajano, ou Jano, é, a princípio, o pai de Raimundo (Mundo). É conservador, simpatizante do regime militar. Não por acaso seu nome nos remete ao do grande chefe militar que foi responsável pela expansão do Império Romano. Coleciona pinturas que reforçavam a ideia da nação, valorizava óperas e as frequentava como sinal de erudição, como forma de demonstrar a compreensão de uma “alta cultura”, valorizada pelos grupos dominantes.

A construção da narrativa pedagógica sobre a Amazônia teve na sua *belle époque* um de seus momentos mais importantes. É a esse período que de forma saudosista se liga Trajano, apelidado de Jano, sendo ele, portanto, na segunda metade do século XX, herdeiro da construção discursiva da chamada “Era da borracha”.

O apelido pelo qual era conhecido, Jano, remete à divindade mítica romana *Janus*, de onde saiu o nome do mês de janeiro, sendo *Janus* uma divindade com dois rostos, um voltado para trás e um voltado para frente (LEXIKON, 1991, p.

115), algo referido por Almeida (2018), mas sem relacionar que, nesse sentido, Jano se ligaria simbolicamente a um passado da *belle époque* amazônica, que tem no imponente teatro Amazonas o seu maior símbolo, mas também a um presente marcado politicamente pelo poder dos militares na cidade e no país, que apregoavam ser o Brasil “o país do futuro”.

Ainda sobre a significação do nome da personagem Trajano, Almeida, no artigo **Monumento, arquivo e ficção em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum**, também aponta a referência do nome desta personagem à figura do imperador romano Marco Úlpio Nerva Trajano, a respeito desta caracterização, diz,

[...] a caracterização de Trajano Mattoso retoma elementos culturais e históricos da antiguidade. O primeiro nome da personagem é comum ao do imperador romano Marco Ulpio Trajano (52-117), conhecido pelas conquistas militares e pelo monumento a ele destinado, cuja base guardaria suas cinzas, a Coluna de Trajano localizada em Roma (ALMEIDA, 2018, p. 05).

A coluna carregaria narrativas visuais sobre os feitos gloriosos do imperador. A construção desse monumento demonstra, assim, as conquistas de Trajano. O imperador aparece diversas vezes na coluna sempre imponente, com vestimentas dignas, como de costume às representações de imperadores.

Em **Cinzas do Norte**, em comum ao tratamento dado ao imperador romano, Jano recebe um funeral digno, ao olhar hegemônico, com representantes da igreja católica, como arcebispo, freiras, além de membros do governo militar como o prefeito Aquiles Zanda. No entanto, em contraste com a figura histórica apontada por Almeida (2018), percebemos um toque desconstrutor dessa imagem bélica e viril em Jano no seu velório, “por coincidência ou intenção perversa, ele usava a calça azul-marinho costurada por Ramira, que ficara frouxa e comprida demais. E o mesmo cinturão de couro que golpeará Mundo” (HATOUM, 2010, p. 153). Ironicamente, a vestimenta de Jano não refletiria honrarias. A calça frouxa e longa não cabível em seu corpo aparece em descompasso com as demais honras prestadas a ele no funeral, descompasso que se reflete também na imagem do cinturão, o cinturão do açoite, que pelo olhar do narrador, rememorava a tensa relação entre o falecido e o filho.

A tensividade na relação entre pai e filho se relaciona à questão daquilo que Nolasco (1993) chamou masculinidade, e que naquele contexto histórico do

romance se liga à questão militar. Nolasco discute a construção da identidade masculina permeada pela violência e pela sexualidade, Segundo este, o tornar-se homem passaria por esse rito que comporia toda a vida do homem, como um sinal, uma marca de superioridade. Sobre esse olhar a respeito da masculinidade, o autor mostra que

A visão de mundo que os homens vão construindo se inicia com a crença em sua superioridade como gênero, gerada por meio da observação da dinâmica familiar entre seus pais e do tipo de relação que estabelecem entre si. Dos valores que vão sendo agregados à “visão de mundo” estão a disciplina, o endosso à autoridade e à moral familiar, a “ideia de morrer para fugir à vergonha da derrota ou do fracasso”, a valentia, a coragem e a identificação como hierarquia (NOLASCO, 1993, p. 74).

Essa crença permeava a formação de Trajano e este desejava moldar o filho dentro desses padrões que formariam a masculinidade. Mundo se contrapunha a esses padrões, e não se submetia à autoridade, e tampouco reforçava a ideia de “moral familiar” a qual Jano desejava representar, moral que, para a constituição da identidade masculina, segundo Nolasco, era tida imprescindível. E para a manutenção dessa moral, Jano não poupava o filho da aplicação de punição quando não via neste sinais correspondentes à masculinidade. Em conversa com Lavo, Mundo diz que “Não foi a primeira vez que meu pai me acertou. Na Vila Amazônia, ele chegou por trás, me deu uns solavancos e me chamou de fresco na frente dos filhos dos empregados. Só porque me viu rindo e brincando com os meninos de Okayama Ken” (HATOUM, 2010, p. 92).

O uso da força para a formação do homem, seria assim justificável, e passaria, de acordo com o pesquisador por uma “legitimidade social”, isto é, a constituição deste ser masculino estaria também de acordo com uma visão da sociedade, legitimidade borrada por Mundo.

Portanto, para Jano, colocar o filho em um internato militar, daria ao garoto a disciplina necessária para constituir um homem dentro dos padrões da identidade masculina heteronormativa. Mas o que vemos foi um corpo escoriado, exausto pelos excessos de um regime opressor, um corpo que delira e não se enrijece com as agressões,

Mundo cravou a ponta do lápis no desenho como se desse uma punhalada, e o corpo arriou sobre a mesa, derrubando tudo. Ficou ajoelhado, mas logo perdeu o equilíbrio e tombou de bruços. Resmungou: não queria ir ao Hospital Militar, a nenhum [...] e começou a dizer coisas

estranhas: ia atravessar o rio com a mochila nas costas, sabia a posição dos inimigos... Murmurou nomes brasileiros e franceses, e balbuciou: “A emboscada... a armadilha... inimigos nas árvores, lá no alto... os ruídos...”. As mãos se abriam e se fechavam, tentando agarrar algo, e estalavam no chão. Pediu a mochila, o cantil, tinha sede... A camisa já estava molhada, e não apenas de suor: bolhas e cortes nos ombros, no peito e nas costas expeliam pus (HATOUM, 2010, p. 97-98).

Os nomes franceses fazem alusão aos cursos de tortura em Manaus ministrados pelos militares gauleses que massacraram a resistência argelina, e que foram responsáveis pela implantação de muitos métodos de tortura e desaparecimento daqueles que questionavam o governo ditatorial, como será visto adiante. O delírio que tomava conta do corpo de Mundo, mais que resultado das práticas militares que levavam os alunos a extremos, expelia a podridão do molde heteronormativo, também constitutivo da instituição militar, e seguia contrariamente ao “corpo perfeito e guerreiro” (Nolasco, 1993, p. 78) da formação da masculinidade.

Jano também se liga ao universo artístico na narrativa, mas não como produtor, mas como receptor. Hatoum percebeu a relação entre as construções discursivas sobre a Amazônia e a tradição de artistas ligados ao poder na região amazônica. A partir de tal percepção, o romancista inseriu em seu romance **Cinzas do Norte** (2010), personagens que são artistas visuais, Arana e Mundo, inserindo também a obra **A glorificação das belas artes na Amazônia** (1899), do pintor italiano Domênico De Angelis, que no ciclo da borracha viveu entre Belém e Manaus, tendo obras no teatro Amazonas e no teatro da Paz.



Domenico de Ângelis, A glorificação das belas-artes na Amazônia 1899.

A obra acima referida está presente no Teatro Amazonas desde 1899, período da já referida *belle époque* amazônica. No quadro, pela perspectiva que parte da folha da palmeira em direção ao céu, fica evidente o caráter da chamada “Grande Arte” como sendo simbolicamente para aqueles que a usufruem um atributo celestial, uma forma de elevação espiritual. O romancista ficticiamente fez o artista italiano reproduzir no teto do palacete de Jano a obra que se encontra naquele teatro,

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: **A glorificação das belas-artes na Amazônia**. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro” (HATOUM, 2010, p. 22).

O fato de o autor trazer uma obra de De Angelis, que de fato existe no Teatro Amazonas, em forma de cópia para o espaço ficcional do alto do teto do palacete de Jano, ao mesmo tempo que nos dá o período em que o mesmo foi construído, pelo “luxo” e pela afirmação de que se trata de uma cópia da que está no “nosso” teatro, no caso o Teatro Amazonas, mostra que Jano se identifica com a arte da *belle époque* e com o referido teatro, símbolo maior daquele período na cidade de Manaus.

Como visto no capítulo III, o período da *belle époque* na Amazônia foi um momento cultural e econômico que entrou para o imaginário da região como um período de fausto e beleza, devido ao chamado *boom* econômico por conta da extração do látex para exportação para Estados Unidos e Europa.

Jano, apesar de viver em meio a tão diferentes pessoas, com religiosidades, costumes diversos, como os ribeirinhos e os imigrantes japoneses, por exemplo, valorizava a cultura que oprimia essas comunidades. Isso pode ser conferido na decoração que compunha a própria casa, ornamentação que carregava as cores e a religiosidade de uma cultura, no caso a portuguesa, que se vendia como superior no território manauara. O magnata mantinha as estatuetas de São Francisco Xavier, obras encomendadas pelo pai para compor as casinhas dos empregados

japoneses. Jano representava, dessa forma, uma tentativa de imposição, de perpetuação da arte e da crença eurocêntrica,

Na parede da sala, um mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses. Depois Jano me levou à cozinha e aos seis quartos enfileirados na lateral do casarão. Perguntei por que havia tantas pinturas de São Francisco Xavier, feitas por um mesmo artista português. Ele explicou que, no fim da Segunda Guerra, seu pai mandara trazer aquelas imagens para decorar as casinhas dos empregados japoneses. Queria que todos adorassem o santo, mas eles não gostaram da ideia e as devolveram. (HATOUM. 2010, p. 52).

Os japoneses que habitavam a Vila Amazônia, ao negar a imagem do santo cristão, negaram e resistiram ao processo de cristianização que anulava e desrespeitava a fé que, possivelmente, esses moradores já possuíam. O gesto de devolver as estatuetas, simbolizava uma resposta ao processo de apagamento desses povos imigrantes e ao mesmo tempo pertencentes ao território amazônico, o que Bhabha chama de dupla inscrição (BHABHA, 2013).

Nessa curta cena da narrativa, Hatoum nos dá um movimento de resposta ao que São Francisco Xavier, o santo recusado pelos japoneses no romance, representou no continente asiático. O “apóstolo do oriente”, como ficou conhecido, foi o responsável pela disseminação da fé cristã no Japão. Semelhantemente ao que fizeram os jesuítas no Brasil, aprendendo a língua e costumes indígenas para propagar a fé cristã e assim dominar e apagar a cultura e religiosidade dos nativos, Xavier se submeteu a aprender a língua e os costumes japoneses como forma de anunciar o salvador cristão. Essa recusa dos trabalhadores japoneses na Vila Amazônia simbolizaria, dessa forma, uma reescrita ao processo de disseminação da religiosidade cristã no Japão.

6.2 MUNDO E ARANA: DUAS PERSPECTIVAS ARTÍSTICO-CULTURAIS

Seguido de Jano, temos Alduíno Arana, personagem que inicialmente influencia Mundo no campo da Arte, mas que, no decorrer da narrativa, será percebido por este como um farsante, como um artista ligado ao tipo de Arte que privilegia o exótico e o comércio desse exotismo. “*O artista da ilha*” também se

ligaria à visão de cultura dominante, associada aos militares. Arana ainda seria revelado como um usurpador, pois este, como já mostrado, se apropria de trabalhos de Pai Jobel, a quem pagaria um valor irrisório pelas obras e as venderia ou as recriaria, de acordo com o imaginário europeu, como se fossem de autoria própria.

Arana termina o romance como comerciante de mogno, pois seria um negócio mais lucrativo para ele. O nome de tal personagem na narrativa também não é por acaso. Arana faz referência a um mercador que depois enriqueceria como barão do caucho, às custas da escravização e do massacre indígena, chegando mesmo a sofrer um processo internacional por isso (PIZARRO, 2012, p.120-121).

Arana iria se apropriar da técnica criativa de Jobel para ser reconhecido como artista visual. Não por acaso Hatoum colocou na personagem que se aproveita da Arte de Jobel e de outros subalternizados amazônicos o nome de Arana. Além da sua ligação com a história violenta contra os povos da Amazônia, o sufixo tupi “rana” se relaciona com aquilo que é falso, sendo, Arana, portanto, um falso artista. Na narrativa pedagógica amazônica em Arana percebemos a repetição da representação maravilhosa e também exótica trazida pelos primeiros viajantes europeus na Amazônia e pelos naturalistas estrangeiros que lhes sucederam.

No que diz respeito às narrativas performáticas que rasuram a estabilidade da imagem da nação, há a personagem Raimundo, chamada de Mundo, que demonstra despreço ao sistema de governo militar estabelecido em Manaus, com o qual o próprio pai tem relações. Esta seria uma das primeiras discordâncias entre estes personagens. O despreço se estenderia a todo o mecanismo de poder social que desvaloriza uma Arte que não se afina com os discursos do poder instituído sobre a Amazônia.

Com **Cinzas do Norte**, temos bem a diferenciação entre os diferentes olhares performáticos e o olhar pedagógico homogeneizante sobre a região amazônica. Isso mostra a importância da obra estudada como possibilidade de refletir a Amazônia não somente na Literatura,

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, 2010, p. 170).

Sarcasticamente, o narrador descreve o trabalho de Arana como cópias desvalidas do pintor Paul Gauguin (1848-1903), artista que procurava, em sua arte, pintar traços a partir do que ele considerou como “primitivo”, uma arte carregada de exotismos, algo bastante perceptível na obra **Duas taitianas com flores de manga** (1899). Ao pintar nativa taitianas, o artista francês apresentou-as de forma erótica, se aproximando do sorriso complacente das nativas da pintura ficcional de Arana. Mas a aproximação entre Arana e Gauguin tem também um viés de caráter, como mostra Gombrich, em **História da Arte**, “Gauguin era um homem bem diferente de Van Gogh. Não tinha nem sombra de humildade e senso de dever; pelo contrário, era orgulhoso e ambicioso” (GOMBRICH, 2013, p. 423). Portanto, se numa primeira leitura, a comparação entre o artista ficcional e o não ficcional diz respeito à obra, uma investigação biográfica deste, mostra em comum com a aquele a ambição e a vaidade. A técnica está a serviço dessa ambição de Arana, e esta, por sua vez, aproxima o artista manauara da narrativa pedagógica sobre a Amazônia, exótica e paradisíaca, veiculada anteriormente pelos artistas da *belle époque*.

O trabalho de Mundo, por sua vez, à medida que amadurece, e como se sugere no próprio nome da personagem, vai cada vez mais não se enquadrando no projeto de Arte de Arana, expondo não um discurso homogeneizante sobre a Amazônia, mas expondo a voz e a realidade dos grupos sociais muitas vezes não observados nas construções discursivas amazônicas. O rompimento de Mundo com o seu preceptor em Arte, por conta do retorno deste a uma visão essencialista de Amazônia, fica evidente também no questionamento do narrador personagem Lavo a Arana sobre o retorno deste a uma pintura inspirada nos viajantes e naturalistas (HATOUM, 2010, p. 96-97).

Após ir inicialmente ao Rio de Janeiro e posteriormente à Inglaterra, Mundo toma contato com a produção das artes visuais contemporâneas, traduzindo as experiências aprendidas para sua realidade, fazendo obras e até mesmo

happenings que dialogam com a sua história e com a história dos grupos sociais amazônicos com quem conviveu. Desse modo, a visão artística vai ao encontro da revisão das temporalidades nacionais e não hegemônicas para abalar a estabilidade do discurso essencialista da tradição identitária e da história amazônica, opondo-se, assim, ao discurso pedagógico essencialista da origem.

Assim, cada vez mais a produção de Mundo vai não cabendo em um universo que se fecha na arte exótica que obedece às demandas eurocêntricas para com a figuração amazônica. Mundo ouve as diferentes vozes que o cercam e, conseqüentemente, percebe as diferentes realidades em jogo: meninas prostituídas, pescadores, dentre outros. Sua arte se nega a ignorar isso e se relaciona com os povos indígenas, ribeirinhos, com quem teve vivências.

Essa criação a partir das vozes subalternizadas pode ser percebida na relação que Mundo estabelece com Nilo, a quem chama de Índio Velho. Diferentemente de Arana, que estabelece com Pai Jobel uma relação de troca para obtenção do lucro em cima do trabalho deste, Mundo dá a Nilo outro tratamento,

Entramos em vários casebres cobertos de palha, chão de terra, paredes barreçadas amarradas com cipó. Num deles, o mais distante do casarão de Jano, um velho gemia, deitado na rede. “Não levanta mais”, disse sua mulher. Era um casal de índios, os filhos tinham ido morar em Manaus. (...) O doutor Kazuma conhecia a enfermidade do homem, auscultou seu coração, ficou sério. A mulher entendeu. Mundo olhava para o doente com fascinação; cutucou-me e apontou os objetos pendurados na parede. O médico murmurou: “É o seu Nilo, o mais velho da Vila Amazônica”. Mundo falou em comprar os objetos, a índia não quis receber o dinheiro: o patrão era bom, dava comida, roupa, remédio. Meu amigo insistiu e pagou o que ela não sabia ou não queria cobrar. Continuou ali, perto da rede, olhando para o doente e conversando com a mulher. Não voltou para o casarão; de manhãzinha, me acordou com estas palavras: “O velho acaba de morrer”. Sentou no chão, pensativo, e começou a desenhar (HATOUM, 2010, p. 55).

Percebamos que a personagem Mundo, diferentemente de Arana, reconhece a produção de Nilo como Arte, apesar de a própria esposa deste não ter a dimensão do valor das criações do marido moribundo, não aceitando o dinheiro de Mundo, alegando que o pai deste lhes “dava comida, roupa, remédio”.

A confirmação de que Mundo vê no falecido “Índio Velho” um artista vem anos depois, quando o narrador-personagem recebe do amigo artista na Alemanha uma obra cujo título ratifica sua visão daquele indígena como artista: “O artista

deitado na rede". Antes de Mundo, Arana conheceu algumas obras de Nilo, adquirindo muitos de seus trabalhos, mas chamando a estes apenas de "objetos", e ao seu criador apenas de "um índio de Parintins".

Percebemos que Mundo, apesar de pertencer à classe abastada, vê no trabalho do índio velho não um trabalho apenas ligado aos elementos etnográficos e patrimoniais da identidade amazônica, como seria comum. Sem que tais elementos identitários sejam abandonados, o personagem percebe na produção do ribeirão uma obra de arte, estabelecendo com a mesma uma relação estética de fruição. Não por acaso, enquanto Arana consegue ter acesso, por meio de sua Arte, ao alto escalão do governo militar ditatorial, retirando de tal ascensão benefícios para si, Mundo, cada vez mais próximo dos subalternizados, é perseguido pelas autoridades por criar obras contemporâneas que ganham os espaços da cidade, dialogando com os conflitos presentes nos mesmos, e juntamente com as comunidades atingidas pelo "crime urbano" que foi o bairro Novo Eldorado (HATOUM, 2005, p. 109), sendo o nome do próprio bairro uma remissão irônica às primeiras narrativas sobre a Amazônia, em que esta era vista como um *Eldorado*, com cidades de ouro a serem exploradas.

Mundo questiona o processo violento de transformações urbanas em Manaus, questionamento esse materializado em uma instalação feita no já citado lugar para onde o prefeito, Aquiles Zanda, um militar da chamada linha dura do regime, deslocara os ribeirinhos, retirando-os das margens do rio, sem respeitar suas estreitas relações com o mesmo e sem oferecer as mínimas condições de habitação para os removidos.

A revolta de Mundo com a construção do bairro "*Eldorado*", que não apresentava as menores condições de vida sustentável aos povos que foram retirados de seu lugar, não poderia passar despercebida em seu fazer artístico. Essa arte seria o ponto de conflito entre Mundo e Arana. Este não apoia o projeto de Mundo com denúncias e uma radicalidade agressiva. Mundo, por sua vez, desaprova a arte banalizada vinda de Arana, percebemos esse conflito,

Um tronco queimado com um monte de cruces... Isso não é arte, não é nada." [...] (...) "Não é arte, não é nada. (...) "Não é arte, não é nada mesmo. É só provocação(...)". "E se me perseguirem? Se eu for preso? Vão me dar porrada, me matar? Dane-se!" (...) "Queres te vingar dele, não

é? Mas não vai ser com esse Campo de cruces... nem com a minha ajuda. Não ponho meu nome nisso, nunca!" [...] Mundo deu um murro na mesa: "Esse é o artista". (...) "Conhecem o maior artista do Amazonas? Ele vende quadros por uma fortuna e paga uns trocados pra descabaçar essas meninas" (HATOUM, 2005, p. 109-110).

Esses caminhos que vão separar o mestre e o discípulo acabam por levar Arana a negociador de Mogno, com entrada junto aos altos escalões militares, enquanto que Mundo é perseguido, preso, espancado, acabando por falecer doente precocemente, ou seja, enquanto Mundo é vítima de uma censura implícita porque não é oficial, mas nem por isso menos violenta, Arana incorpora em sua subjetividade a própria censura como forma de preservação e ascensão própria.

6.2.1 Arana e Mundo: Arte e censura na ditadura militar

Butler, na obra **Discurso de ódio, uma política performativa** (2021), discute sobre a censura e suas manifestações. A autora, para além da definição inicial sobre o termo censura comumente compreendido, nos chama a atenção para duas formas de censura existentes: a explícita e a implícita, destacando esta última como detentora de maior efeito nos sujeitos, visto que possuiria uma capacidade de circular sem tanta visibilidade entre os sujeitos. No entanto, o trunfo da censura implícita estaria assim, na não percepção imediata de sua existência, tornando-a menos vulnerável à contestação,

[...] A operação de forma implícitas e poderosas de censura sugere que o poder do censor não se esgota nas regulamentações ou na política explícitas do Estado. Na verdade, tais formas implícitas de censura podem ser mais eficazes do que as explícitas na aplicação de restrições ao que é dizível. As formas explícitas de censura estão expostas a certa vulnerabilidade precisamente por serem mais facilmente decifráveis (BUTLER, 2021, p. 214).

A censura explícita, necessitaria, em tese, passar por uma espécie de burocracia, ser publicada como norma e essa exibição poderia ser condenada pela opinião pública, ser questionada, tornando-a exposta a críticas. Com a estratégia de ultrapassar essa "vulnerabilidade", o mecanismo de censura ainda permanece, mas agora de modo implícito, menos evidente, silenciando ou tentando silenciar sujeitos "imperfeitos" às normas estabelecidas pelo Estado.

A censura implícita, de acordo com Butler, mais que uma prática do Estado para com os indivíduos, estaria também presente nas microrrelações e seria neste campo que ela se fortaleceria e promoveria o domínio com mais êxito sobre os sujeitos. Em **Cinzas do Norte**, a relação entre Arana e Mundo sofre momentos dessa tentativa de domínio. Em um dos diálogos entre Mundo e Lavo, aquele se incomoda com a postura reticente de seu antigo mestre diante do projeto artístico que tenta lhe mostrar,

“Marquei um encontro com Arana no Três Estrelas. Agora ele deu pra fazer sermão. Sabe que ando bebendo. Acha que isso vai acabar comigo e com o meu trabalho. O que ele tem com isso? Devia é cuidar melhor dos ajudantes dele. Ou então afogar o bando todo no rio.” [...] Dobrou o desenho e o enfiou no bolso da calça. “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. Vinte meses de internato, e ele me pede prudência... (HATOUM, 2010, p. 107).

“Sermão” é uma palavra que carrega a significação de ensinamento, orientação, mas também é uma palavra bastante utilizada no meio familiar para designar reprovação, negação de uma atitude ou tentativa de convencimento de mudança de atitude, de censura. Assim, Arana assume a condição simbólica de pai na representação de um poder. Ao questionamento de Mundo sobre a preocupação de Arana, mesmo sem que as personagens, Lavo e Mundo, saibam, o autor nos dá pistas de que Arana seria o pai biológico do jovem artista. Logo, poderíamos dizer que Arana também carregaria uma preocupação de pai nesta atitude. Ao mesmo tempo que exerceria sobre Mundo uma censura implícita, utiliza-se de sua relação para adverti-lo, “aconselhá-lo” a não contrariar o sistema militar instituído que o contexto do romance nos apresenta.

A advertência a Mundo “vão te perseguir” (HATOUM, 2010, p. 110), então, poderia ser entendida também como uma tentativa de controle, de dizer ao jovem o que era permitido e as consequências da não obediência. E o permitido corresponderia ao fazer artístico apenas sob a perspectiva do governo militar instaurado em Manaus e no Brasil, ou seja, uma arte cômoda ao discurso permitido pelo opressor. A fala dizível, permitida de Arana sugere o que Mundo poderia sofrer

caso não ouvisse os seus “conselhos”. Juntamente a isso, a sugestão da não exposição da fúria pelo pai, conforme pede Arana, também poderia ser relacionada com a advertência para o não questionamento de um pilar da família tradicional patriarcal, pilar que servia de manutenção do governo militar. Questionar essa família, seria questionar a base do Estado.

Nas microrrelações em que Mundo estava inserido, poderíamos afirmar que este sofreria uma dupla censura, a de Jano, que o jovem artista acredita ser seu pai, e que o coloca em um internato militar como tentativa de “corrigir” as insubordinações do filho, e a de Arana, ao adverti-lo a ter “prudência”, e que, em nome de uma relação amigável com os militares, renegava as ideias artísticas de Mundo, ideias que não carregavam a preocupação de não contrariar a ordem. Mas Mundo “queimava” em seu interior e não seria silenciado pelo “sermão” de Arana.

A tensa relação com pai Trajano em Mundo estaria presente em trabalhos como os desenhos a lápis, quando escreve nas páginas desenhadas “propriedade do imperador Trajano” (HATOUM, 2010, p. 60), remetendo uma ironia ao pai, à relação que estabelecia com as comunidades da vila, tensão que culminaria de forma mais intensa na última obra do artista, *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido* (HATOUM, 2010, p. 217), obra que veremos adiante.

A censura implícita de Arana ao trabalho artístico de seu aprendiz marcaria também uma tensão entre os personagens, marcaria o distanciamento entre os fazeres artísticos. Mais que um distanciamento entre mestre e aprendiz, temos uma metáfora entre as figurações de Arte que cada personagem carregaria na narrativa. “O Artista da ilha” (HATOUM, 2010, p. 170) ironiza o trabalho de Mundo, e ao ser chamado por Dalva, a dona do prostíbulo, para conhecer as meninas do bordel, responde: “Hoje não, Dalva. Hoje vou discutir a grande ideia desse jovem artista.” E a voz afetada perguntou, como se falasse com uma criança: “Qual é a ideia? O que é esse *Campo de cruces*?” (HATOUM, 2010, p. 109). O adjetivo “grande”, intensifica a ironia de Arana ao se referir ao projeto de Mundo, ironia que também nos leva a retomar o paradoxo da “Grande Arte” de que falou o pesquisador Chagas Dolabela (2018). Segundo este, a Arte tradicional, que se pretendia universal, não chegaria a outros lugares que não os definidos e institucionalizados por ela mesma, sendo, portanto, universal apenas para alguns, que surgiriam como autoridades, o que é um paradoxo. Assim, na visão de Arana, não seria digno de

respeito o trabalho artístico de Mundo, pois esse artista estaria fora desses grupos do circuito artístico, e esse não reconhecimento seria reforçado na voz infantilizada de Arana ao se referir ao *Campo de cruces*.

Outro questionamento de Mundo sobre a arte institucionalizada na qual Arana, pelo tom irônico e de autoridade, parece se inscrever diz respeito à relação entre Arte e realidade. Apesar de a “Grande Arte” se colocar acima do cotidiano e do sistema, ela e seus criadores muitas vezes estão mergulhados no sistema (e no caso de Arana, seus vícios) ao qual parecem discursivamente se contrapor. No caso de Mundo, o questionamento era o de que e para que servia a arte do “maior artista do Amazonas”, se o lucro desta contribuía para a manutenção da prostituição de meninas? Agora era Mundo que passava a questionar ironicamente Arana e a ordem à qual o antigo mestre pertencia.

Arana, como visto, admite ter consciência sobre o crime urbano que representava o bairro do Novo Eldorado, logo, observamos que o “prudente” artista tentou exercer não somente uma censura implícita sobre o trabalho artístico de Mundo, mas uma autocensura também, pois possuía conhecimento do que o bairro representava, mas, ao conversar com Mundo, diz que não colocaria o nome dele naquela obra. Dessa forma, Arana se inclui naquilo que Butler chamaria de “cidadãos possíveis” (BUTLER, 2021, p. 216), isto é, sujeitos que teriam sua subjetivação constituída pelo discurso dizível, logo, o “cidadão possível” no qual Arana se enquadraria, levá-lo-ia a colher como fruto de seu enquadramento, de sua “prudência”, “bons negócios no regime militar, pois [...] Agora ele decora gabinetes, manda presentes a oficiais e políticos...” (HATOUM, 2010, p. 121).

O “cidadão possível”, com seu “discurso dizível”, torna o artista mais velho subordinado, um submisso que conseqüentemente não contrariaria o regime ditatorial, colhendo, com isso, bons lucros como recompensa. Mas no regime ditatorial, mesmo a censura não oficial vinda do governo não deixa de muitas vezes ter uma face explícita necropolítica. Mundo a conheceu de perto, conheceu no próprio corpo as dores, as marcas de um regime que tenta moldar, mesmo por meio de açoites, um sujeito subordinado, somente não sendo morto por conta das relações do pai. E sobre esse “molde”, Naiá retrata a Lavo que

O “menino” havia sido preso e depois espancado numa delegacia de Copacabana [...] A gente passou uma noite toda esperando ele, e só soube da prisão pelos jornais [...] um bagaço de tanta porrada. Sentia tontura, andava bambo, desmaiava.” (HATOUM, 2010, p. 212).

As agressões em Copacabana ocorreram após o artista realizar um *happening* em protesto contra o governo. Uma prisão sem direito a comunicação com a família, um exemplo da maneira de agir da estrutura do governo de exceção. Alícia necessitou subornar a polícia para que o filho fosse solto. Mundo, em carta ao amigo, também comenta sobre a agressão sofrida, “faltava chão para os meus pés” (HATOUM, 2010, p. 228). Apesar desse Estado violento, Mundo não se submeteu ao governo de morte que agia silenciosamente (nem sempre) contra as populações que não estavam em conformidade com seu discurso.

Sobre a exigência de uma postura não complacente, Mundo retruca a Arana: “Agora se pela de medo de ser meu amigo”, continuou Mundo. “O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo, aqui e em outros lugares...” (HATOUM, 2010, p. 110) Mundo vai além da ciência de Arana sobre a condição do bairro, e refere-se a outras mortes. Acreditamos que o autor, por meio da personagem, esteja se referindo aos desaparecidos políticos, mortes que o regime militar causou, mas que não foram contabilizadas em números oficiais, e que, por isso, não foram investigadas. E o jovem artista só não fez parte desse quadro de desaparecidos por pertencer a uma família abastada e com conhecimentos políticos, como já vimos. Sobre o agir impune dos militares, Ran já havia dito a Lavo: “tanta lei para nada! Os militares jogaram todas as leis no inferno (HATOUM, 2010, p. 128).” E o mundo infernal do “cidadão impossível”, para nos referir a um termo de Butler, Ranulfo e Mundo conheceram bem.

Retomando a obra coletiva de Mundo, *Campo de cruces*, para mostrar como o governo militar agiria contra quaisquer sinais de contestação da ordem estabelecida, lembramos que após a instalação da obra, os militares tratariam de removê-la, e no bairro onde a instalação foi realizada, uma praça receberia o nome do coronel Zanda, uma prática que Butler descreve como:

Uma tentativa de construir (ou de reconstruir) um consenso dentro de uma instituição, como nas Forças Armadas, ou de uma nação.

Um exemplo adicional é o uso da censura na codificação da memória, como podemos observar no controle exercido pelo Estado na preservação e na construção de monumentos ou na exigência de que determinados acontecimentos históricos sejam narrados apenas de uma maneira (BUTLER, 2021, p. 218).

A partir da confrontação entre Mundo e Arana, podemos perceber que o poder, principalmente em um tempo de Estado de exceção, com suas censuras implícitas e explícitas, e discursos dizíveis e indizíveis, não é apenas repressor, mas produtor de subjetividades, e que estas interferem nas criações artísticas dos sujeitos, seja para a sujeição, como em Arana, seja para gerar questionamentos, como em Mundo.

6.3 OS TRABALHOS ARTÍSTICOS DE MUNDO

Inicialmente Mundo desenvolve sua arte por meio de desenhos disformes que causam estranhamento. No decorrer da narrativa, ele agrega à sua Arte elementos do território por onde vive e circula, mas, diferentemente de Arana, desconsidera a questão exótica e traz para seu trabalho tensões que rasuram a ideia de homogeneidade presente na Arte de seu preceptor sobre a ideia de nação, gerando, desta forma, a intensificação dos conflitos com este e com Jano, defensor da narrativa pedagógica da exótica pátria e do progresso.

No início da narrativa, quando as divergências entre Arana e Mundo ainda não haviam sido manifestadas, já é possível perceber as diferenças estéticas com o pai, na comparação da casa deste com a casa de Arana, em uma conversa que Mundo trava com Lavo, o narrador personagem da diegese,

Na casa dele eu estaria aprendendo técnicas de pintura, aquarela, desenho... ouvindo coisas importantes sobre os artistas, ou folheando um livro de arte. Jano não se interessa por nada disso. Não pensa que o filho pode ser diferente dele." [...] "Mas gosta de música, tem uma coleção de discos, vai aos concertos no Teatro Amazonas..." [...] "Ouve música clássica só para dizer que conhece essa ou aquela sinfonia ou sonata. Vive citando um maestro ou pianista famoso, uma orquestra [...] Não é difícil impressionar o coronel Zanda (HATOUM, 2010, p. 48-49).

Na citação acima, fica claro o uso da arte como distinção de classe, como afirma Bourdieu. Jano, segundo Mundo, se apresenta como conhecedor da

chamada música clássica apenas para impressionar os militares, afetando uma erudição forçada. Mesmo com esse aprendizado inicial no atelier de Arana, Mundo, antes mesmo desse episódio, já demonstraria que trilharia caminho diverso do seu até então amigo e professor.

6.3.1 Primeiros estudos e traços de Mundo: a deformação do monumento à abertura dos portos

As referências artísticas mencionadas no romance nos chamam atenção pelo fato de se ligarem a artistas que, de certa forma, perceberam as classes subalternizadas e as pintaram em suas obras como Guignard, que em **A execução de Tiradentes** (1961) apresenta a cena de certa forma tortuosa, com um carrasco a frente e ao lado um padre. A relação entre o poder colonial e o poder ditatorial é uma possibilidade de leitura. Outra citação é a de Candido Portinari, que pintou a obra modernista **O Morro** (1933), exposta no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, cujo elemento humano subalternizado é recuperado por Mundo em sua ida ao Rio de Janeiro, “e quando Mundo mostrou os desenhos de rostos de moradores de um morro carioca, Arana olhou para as folhas de papel e, depois de uma observação apressada, cruzou os braços e ficou calado” (HATOUM, 2010, p. 79). Nesta passagem, o desinteresse de Arana pelo elemento humano mostra sua diferença em relação a Mundo, que buscava uma aproximação com os sujeitos reais em suas realidades.

Nos estudos de Mundo também figuram artistas como Honoré-Victorien Daumier (1808-1879), considerado o grande nome da caricatura, e Alfred Volpi (1896-1988), “artista contemporâneo que colecionava suas próprias telas, tintas e até pigmentos com terras naturais” (MORI, 2015, p. 07). Ousamos dizer que a arte pela qual Mundo se interessava, e a partir da qual mais tarde passaria a produzir, dialogava com esses renomados artistas visuais, mas Mundo não perderia de vista também o trabalho do sujeito subalternizado Nilo, a quem reconhecia como artista, e que também levaria consigo como influência,

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, os enfiou debaixo da cama e num dos pregos pendurou a obra do índio (HATOUM, 2010, p. 52).

O gesto de Mundo, ao retirar os quadros do Santo que é símbolo de aculturação religiosa no oriente, com os quais Jano decorava o quarto, representaria, em nosso entendimento, a substituição da voz hegemônica eurocêntrica por uma voz artística subalternizada, a do “Índio Velho” Nilo. É a essa Arte negada pela sociedade hegemônica que Mundo se ligaria.

Outro desses momentos de um fazer artístico questionador é quando Lavo vê Mundo no centro de uma praça chamada São Sebastião, observando atentamente um monumento, para recriá-lo por meio do desenho. O monumento em questão de fato existe em Manaus, no Largo São Sebastião. O nome do largo, aliás, remete ao santo defensor dos cristãos (CARDOSO, 2010, p. 18). A celebração a santos que defendiam os colonizadores dos não cristãos no período da colonização foi comum na Amazônia¹⁵. Logo, o objetivo do referido culto seria afirmar a fé católica em meio ao território amazônico, fazendo-a passar-se por necessária ou justificadora da dominação sobre os diversos povos viventes na região amazônica.

Essa dominação do espaço amazônico, segundo Almeida (2018), a partir de Freire (1990), se daria desde o início da fundação da cidade de Manaus, em que o próprio Forte de São José da Barra do Rio Negro, que marca a fundação daquela cidade, teria sido construído em cima de um cemitério indígena, mostrando, assim, como grupos hegemônicos se impuseram e desrespeitaram os povos da Amazônia, apagando, dessa forma, o espaço que os povos originários, no caso, os indígenas, ocupavam e, conseqüentemente, a sua significação, caracterizando, assim, uma desterritorialização que se reatualizaria no decorrer dos séculos, visto que, nesse mesmo local, foram surgindo outras construções aliadas ao poder instaurado na região manauara.

No que diz respeito ao monumento, localizado no referido largo, trata-se do **Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas**, em comemoração à abertura dos rios e portos da Amazônia para a navegação internacional, pelo

¹⁵ Segundo a geógrafa Tatiane Malheiro, um outro exemplo dessa escolha religiosa de culto é o santo São Félix de Valois, padroeiro da cidade de Marabá, sudeste do estado do Pará e reivindicado pelos colonizadores como santo protetor contra os indígenas (MALHEIROS, 2019, p. 59).

imperador D. Pedro I. O monumento referido na obra é um símbolo comemorativo que remete à liberação dos portos e rios da região às nações estrangeiras.

Quando inaugurado, em 1867, o monumento teve a forma inicial de um obelisco¹⁶. Um obelisco em plena Amazônia representaria o fausto econômico e cultural para a região, sendo, assim, mais que o marco da liberação dos portos, significando, portanto, a luz para essa região que por muito tempo foi vista apenas como sinônimo de floresta a ser desbravada.

Em 1899, com o *boom* econômico ocasionado pelo ciclo da borracha na região amazônica, o monumento recebeu a forma hoje conhecida e referida na cena inicial de **Cinzas do Norte**, em que a personagem Lavo vê o artista Mundo. Essa nova versão do monumento foi criada pelo já referido artista Domenico De Angelis (1852-1900), também responsável pela pintura presente no teto do teatro Amazonas, e que, mais adiante no romance ora estudado, o escritor Milton Hatoum retomaria como questão fundamental na narrativa.

Nesse monumento, dentre outros elementos que o compõem, há quatro partes que simbolizam os continentes: Ásia, América, África e Europa, e não por acaso, a que se refere ao continente Europeu apresenta um menino segurando um globo terrestre, mostrando assim, a visão eurocêntrica de dominação. A este novo monumento foi incorporado o brasão da cidade de Manaus. Vemos a seguir, foto de parte do Monumento referido na obra,



Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas. Fotografia: Percival Tirapeli, s/d.

¹⁶ Segundo a mitologia egípcia, dentre outras significações, o obelisco representava uma homenagem ao deus do sol, Rá, sendo considerado como uma ligação entre céu e Terra (LEXIKON, 1990, p. 147).

Mundo parecia discordar dessa arte hegemônica colonialista, e mesmo antes da aproximação deste com Lavo, o narrador personagem, que seria mais tarde amigo do jovem artista, já percebe esse outro olhar sobre essa Arte hegemônica,

Antes de conviver com Mundo, no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião: magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas. Ao lado de uma moça, ele mirava a nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca (HATOUM, 2010, p. 08).

Não por acaso, Mundo, sentado na parte da praça em que as pedras simbolizavam o encontro das águas do rio Negro e Solimões, mira a parte da obra que remete ao continente europeu, e, de forma intensa, produz uma recriação que rasura uma obra artística representativa da elite hegemônica que construiu a narrativa pedagógica sobre a Amazônia brasileira no ciclo gomífero.

O “barquinho torto e esquisito”, por ele desenhado, deforma a impressão majestosa que carregava a obra de De Angelis. A recriação de Mundo, a partir de uma técnica modernista, deformava, performatizava a narração pedagógica hegemônica. A nau do desenho de Mundo propunha outros horizontes e poderia levar o leitor a compreender o quão tortuosos foram os discursos eurocêntricos para o território amazônico brasileiro. Lavo, em contato com a obra deste, diz que “toda vez que passava perto da nau europeia, lembrava do desenho de Mundo” (HATOUM, 2010, p. 09).

O olhar performático presente no desenho desse jovem artista amazonense contribuiu para que Lavo percebesse aquela obra artística de modo diferente. Segundo Almeida, “a escolha de Mundo, de traços antimonumentais, indica a sua discordância com a memória urbana e a mitologia projetadas no monumento” (ALMEIDA, 2018, p. 05). Portanto, lembrar do trabalho artístico de Mundo feito naquele rio simbólico seria lembrar da rasura que essa arte realizava na narrativa da arte pedagógica instaurada no território amazônico.

6.3.2 Corpos caídos e outros esboços: uma crítica deformante ao regime militar

O trabalho visual de Mundo, em **Cinzas do Norte**, apresentaria uma configuração divergente da valorizada por Jano, conforme assinalado por Almeida (2018), “Mundo se encontrava fora da ordem clássica”. Ao nos remeter às caricaturas que o artista realizou dos colegas, a autora chama a atenção para o efeito humorístico e crítico presente nesse tipo de desenho. A caricatura de Mundo se enquadraria naquilo que Bakhtin chamou de sátira moderna, de função negativa. O caráter paródico, segundo o autor russo, teria como função causar o riso sobre o que teria um caráter sério. Seu efeito, desse modo, é desconstrutor e desierarquizante (BAKHTIN, 1987, p. 08-09).

A caricatura, de acordo com Eco, em **História da feiura** (2007), se ligaria a um conceito moderno de significação ampla, de acordo com o pesquisador italiano,

No início do século XX a imagem do homem desfigurado que subjuga o artista de maneira irresistível vai se exibir sem máscaras nas imagens humanas da arte moderna, naquelas imagens que, para os ingênuos, parecem caricaturas apavorantes que, realmente, são geradas nas escuras profundidades do abismo (ECO, 2007, p. 156).

A partir de Eco, podemos afirmar que, mais que criticar ou satirizar os colegas, Mundo produz um trabalho em dissonância ao estabelecido, que já aponta para uma maior experimental profundidade estética, como mais adiante na narrativa será confirmado,

Mundo se deslocava para a arquibancada, abria a caixinha de lápis e desenhava os corpos que corriam, trombavam, se contorciam, giravam, caíam. *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. Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados (HATOUM, 2010, p. 12-13).

Retomando as palavras da pesquisadora Almeida, ele “está fora da ordem”. A obra do artista andaria em desacordo com o gosto da Arte hegemônica

manauara, causando o efeito dito por Eco quando escreve que “o feio converte o sublime em vulgar, o agradável em repugnante, o belo absoluto em caricatura” (ECO, 2007, p. 154). Mas não se tratava apenas de caricatura, pois a deformação e mistura de corpos já apontava para uma experimentação modernista. A distorção dos corpos e a confusão dos mesmos nos lembram as quebras do cubismo com a perspectiva e a representação do real.

O trabalho de Mundo estaria, portanto, para além do simples divertimento. No trabalho desse artista essa profundidade da caricatura vai tomando dimensões maiores na última produção do artista: **História de uma decomposição — Memórias de um filho querido**. A distorção nessa obra atinge a deformidade que o teórico italiano chama de penetração psicológica.

Eco mostra, pelos estudos de Hans Seldmayr, que a caricatura tiraria do homem o seu equilíbrio e dignidade, mas também proporcionaria, “ao enfatizar algumas características do sujeito, um conhecimento mais profundo do seu caráter” (ECO, 2007, p. 152). A caricatura feita por Mundo do general J. –F. d’ Aisselle se aproximaria desse conhecer profundo. Tratava-se de um monstro de farda, a face disforme da morte seria o que esse militar representava, militar responsável pela morte de muitos que contrariavam o regime em questão no Brasil e em outros países,

Numa caderneta, os esboços da obra que ele queria fazer no Novo Eldorado e o projeto de um trabalho futuro: Sete desenhos: Pai-Filho-Vila Amazônia-História. Duas caricaturas: a primeira, de um certo general J.-F. d’Aisselle — rosto rechonchudo, olhos afundados, de vidro, uma papada de peru de onde escorriam medalhas e cadáveres; a outra ilustrava a cara bexiguenta e apalermada do tenente N. Trevo, que, “depois de contrair malária, tremia e falava fino” (HATOUM, 2010, p. 129).

A menção ao militar J.-F. d’Aisselle nos remete ao general francês Paul Aussaresses, uma figura incisiva durante o período da ditadura militar no Brasil, pois o general em questão deu cursos de tortura em Manaus, de como acabar com guerrilhas, ensinando táticas de guerras aos militares, conforme afirma o pesquisador Martins Filho no artigo **Conexão francesa: da Argélia ao Araguaia** (2012),

Em vários depoimentos o general afirmou que ensinou a doutrina e os métodos aplicados na Argélia a oficiais latino-americanos em Fort Bragg, na Virgínia, mencionando atividades do mesmo tipo na Escola de Guerra na Selva, em Manaus. Entre 1971 e 1973, auge da repressão política, o oficial foi adido militar da França no Brasil (MARTINS FILHO, 2012, p. 04).

Os métodos de Paul Aussaresses foram fundamentais para as ditaduras implantadas na América do Sul, em que se incluía a estratégia de tornar os mortos desaparecidos, como ainda hoje estão muitos dos guerrilheiros do Araguaia. Nesses cursos, como mostram os depoimentos de documentário **Soldados do Araguaia** (2017), tais métodos eram testados nos soldados rasos, levando muitos à morte ou a mutilação,

Meu amigo, já fardado, dava um adeus triste para Arana, como se partisse para uma guerra. Conteí a tio Ran que Mundo andava meio arriado, com escoriações no corpo; ele não se surpreendeu. Disse que os calouros haviam participado do treinamento anual com legionários da Guiana Francesa. Mercenários... Estavam instruindo os militares brasileiros (HATOUM, 2010, p. 94-95).

No romance de Hatoum, uma das vítimas desses treinamentos foi Cará, de quem Mundo gostava, e que carregara desde criança o sonho de se tornar soldado, “(...) esfaqueava um porco-do-mato, mordida um pedaço de fígado cru e estendia as mãos sangrentas para os oficiais. Cará cobria o rosto com a pele do porco e ria dos colegas, uns cagões” (HATOUM, 2010, p. 59). Esses treinamentos o levaram à morte: “quando comeu carne de uma paca doente, morreu infectado” (HATOUM, 2010, p. 77). Cará morreria infectado também pela ideologia da bravura, da agressividade masculina que necessitava mostrar para ser aceito como bom soldado. A morte ficcional de Cará e os relatos do referido documentário mostram a divisão de classe mesmo dentro das forças armadas,

Quando chovia, hasteava a bandeira no centro do pátio e tinha que ajudar na faxina. Com os pés-rapados não tem moleza... Os filhos pobres de suboficiais que servem nas fronteiras, moleques que fazem o trabalho pesado e nunca vão conseguir ingressar numa Escola Preparatória de Cadetes, muito menos numa Academia Militar, jamais serão aspirantes a oficial. No máximo um sargento, um auxiliar de instrutor do Curso de Operações na Selva (HATOUM, p. 130).

Mas apesar das características que Cará possuía serem atribuídas ao homem heteronormativo, o autor nos leva a interpretar uma relação de intimidade entre os jovens Cará e Mundo, o que borraria a ideia de uma masculinidade ligada a uma heteronormatividade, como é propagado na instituição militar.

6.3.3 Campo de Cruzes: uma arte pública comunitária em Manaus

No romance **Cinzas do Norte** (2010), Hatoum apresenta uma comunidade de ribeirinhos que foi deslocada para um bairro sem condições mínimas de saneamento básico, um bairro intitulado ironicamente de Novo Eldorado. O fenômeno descrito ficticiamente por Hatoum tem ligação com a história de Manaus, que viu uma comunidade inteira de pescadores ser deslocada do seu convívio com o rio,

A Cidade Flutuante foi um bairro real em Manaus. Em 1964, havia mais de 2 mil edifícios flutuantes no rio Negro perto do Mercado Central, no centro de Manaus. Apesar de, em décadas anteriores, edifícios flutuantes nessa área terem uso comercial, a chamada Cidade Flutuante expandiu-se significativamente no começo da década de 1960 como uma área residencial para os pobres urbanos. No seu auge, abrigava 12 mil habitantes. Na gestão do governador Arthur César Ferreira Reis, em 1965, o governo começou a desmontar a Cidade Flutuante, como parte da modernização conservadora do regime militar e da implantação da Zona Franca de Manaus. Até 1966, a Cidade Flutuante já havia sido destruída (BEAL, 2016, p. 79-80).

Beal mostra que, se por um lado o ciclo da zona franca substituiria o que havia ainda da *belle époque* na arquitetura de Manaus, por outro, os pobres seriam expulsos do centro da cidade pelo governo de orientação militar. Desse modo, os ribeirinhos, habitantes da Cidade Flutuante, além de passarem a viver em um local impróprio, tiveram seus hábitos arrancados de si, sem contato com o rio, com a pesca, passando a viver em um meio que os levava a condições de miséria, a uma condição sub-humana. Isso era o Novo Eldorado, obra do coronel Zanda para a cidade de Manaus, o então nomeado prefeito no regime militar da época em que se passa a narrativa do romance.

Em **Cinzas do Norte** temos declaradamente um Estado de exceção, em que as ações para grupos não hegemônicos eram predatórias e favoreciam o

extermínio desses grupos, pois não foram criadas condições para que todos tivessem os mesmos direitos ou que todos fossem, de fato, vistos e tratados como cidadãos.

Esse Estado de exceção utilizava práticas semelhantes às utilizadas nas colônias. No que diz respeito a estas, Mbembe afirma que essas áreas, na visão do referido Estado, seriam “habitadas por ‘selvagens’. As colônias não são organizadas de forma estatal e não criam um mundo humano” (MBEMBE, 2018, p. 34). E seria a essa criação, a esse mundo não humano que coronel Zanda destina a comunidade antes ribeirinha. Fanon faz uma descrição semelhante a essa ideia de desumanidade dita por Mbembe e presente no bairro do Novo Eldorado, ao abordar como seria a cidade do colonizado,

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a médina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorçada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (FANON, 1968, p. 29).

A descrição de Fanon sobre a cidade do colonizado é semelhante a do bairro dos subalternizados pós-coloniais em **Cinzas do Norte**, em que os moradores obrigados a se mudar para o local impróprio eram também formados por não brancos.

Mundo, é um artista visual que tem seu olhar voltado para as comunidades ao seu redor e não ignora essa ação discriminatória e destruidora desse Estado para com a comunidade ribeirinha. Em sua fala, se reafirma a condição inóspita em que essa comunidade vivia,

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. 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. Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo

Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade (HATOUM, 2010, p. 109).

Mais que transitar pelos espaços da cidade, Mundo enxergava os grupos não hegemônicos e a realidade a que eles eram submetidos nesses espaços: “Reclamou do Novo Eldorado: faltava água e luz, o banheiro não tinha fossa, os moradores jogavam o lixo perto da mata, aí os bichos vinham comer naquele chiqueiro” (HATOUM, 2010, p. 133). O caráter performático de Mundo está, portanto, relacionado à sua ligação com as vozes que rasuram a estabilidade da representação de cidade. Uma Realidade de silêncios, dores, sofrimento, vivências ruins que comoviam o artista, sendo esse o motivo para ele pensar em uma instalação artística naquele lugar, que contestasse a propaganda do governo militar sobre aquele bairro que, na verdade, representava um “crime urbano” (HATOUM, 2010), mas Mundo sabia que o lugar era habitado por pessoas e, mais que realizar uma instalação, precisava ouvir a comunidade. Assim, a contestação sobre a subvida que era dada àquela comunidade também deveria partir dela própria,

Teu tio me ajudou a construir o Campo de cruzeiros; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares. Tocas de bicho”, dizia. Teu tio tinha uma birra com Zanda. Me contou que tinha sido perseguido por ele... vingança por causa de mulher... Não quis contar mais... e não sei se minha mãe estava metida nisso. Ranulfo juntou a vingança com a política e se entusiasmou com a minha ideia. Queria molhar as cruzeiros com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo, não concordaram. Ranulfo roubava sobras de pano da tua tia e tingia tudo de preto. Fomos várias vezes ao Novo Eldorado. Ele reunia umas cinco famílias e falava: ‘Vocês foram enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...’ (HATOUM, 2010, p. 157).

Mundo, não somente se preocupou em produzir uma obra artística, como também parou para ouvir a voz dos que tanto foram silenciados. Mais que um artista falando de suas impressões sobre um lugar, ele deu voz aos que, de fato, estavam no lugar e não eram ouvidos.

O *Campo de cruzeiros*, a instalação artística feita no bairro do Novo Eldorado, teve a participação dos moradores, não somente na construção da instalação, mas nas decisões sobre como ela seria realizada. Mundo se aproximaria do papel do intelectual proposto por Spivak: não falar em lugar do outro (SPIVAK, 2010, p. 14).

A instalação se faz no próprio lugar em que habitam os subalternizados e a obra não fala por, e sim com os moradores do Novo Eldorado.

A contestação presente na instalação *Campo de cruces* sobre o bairro do Novo Eldorado não era composta apenas pela voz de Mundo e do tio Ran; o *Campo de cruces* gritava com mais força porque havia as vozes dos ribeirinhos sem rio, sem pesca, sem vento, sem canoa, sem a relação com a qual eram habituados e que realmente representava uma vida humana para essa comunidade. O *Campo de cruces* simbolizava a condição de que Achille Mbembe chamou de “morte-em-vida”. Um grito coletivo, vozes vistas através da queima da referida instalação,

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruces chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara, Trajano. Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo. Um dia a gente dá um susto nele (HATOUM, 2010, p. 138).

As vozes subalternizadas, pelo trabalho coletivo a partir do diálogo de Mundo e Ran com a comunidade, foram percebidas pelos grupos hegemônicos da cidade que, mais tarde, tratariam de ridicularizar a obra artística realizada no referido bairro e punir violentamente Mundo pela ação contrária a esse Estado de exceção, prática herdada da colônia como forma de incutir terror e de levar as demais pessoas ao silenciamento,

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O Campo de cruces havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruces de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos queimados pareciam carcaças carbonizadas. Nas ruas de terra, mulheres juntavam pedaços de cruces para acender um fogareiro. Por volta das oito, os empregados da prefeitura jogaram os destroços na carroceria de um caminhão, deixando apenas a árvore derrubada. [...] Atravessei o descampado e caminhei devagar até o fim do bairro. [...] Mundo não exagerara: nenhuma árvore, um lugar sem sombra (HATOUM, 2010, p. 132).

A instalação representava uma afronta ao poder militar, uma afronta por denunciar o Estado exterminador que se consolidou nos países periféricos, exterminador dos espaços físicos e de corpos de grupos subalternizados que

ocupam esses espaços, levando o leitor a rememorar outros crimes estatais já ocorridos no espaço amazônico.

Por ser filho de Trajano, magnata apoiador do regime militar, Mundo apenas recebeu um “susto”, ou seja, foi espancado, uma ação um tanto amena para um governo de exceção, habituado a destilar morte aos que lhe contestam, principalmente aos subalternizados não brancos. Após a destruição da instalação, tempos depois temos uma descrição do lugar onde a mesma havia sido montada,

Não havia vestígio do Campo de cruces, e o descampado se tornara um capinzal com uma árvore no centro. No tronco, uma placa enferrujada com letras verdes: “Praça Coronel Aquiles Zanda”. [...] “A praça ainda é uma promessa”, disse Macau. “Só o capim cresceu... e essa árvore... [...] Dizem que é louro-vermelho. Não é, não. É louro-bosta” (HATOUM, 2010, p. 202).

Em lugar da obra de arte pública que fazia uma crítica às condições de vida no bairro, havia apenas uma placa indicando uma obra pública que não saiu do papel, como tantas obras na Amazônia. Se no *Campo de cruces* havia uma seringueira tombada em meio à madeira queimada, como alegoria de um tempo de fausto que resultou em cinzas para a população subalternizada não branca da Amazônia, a árvore que cresce na obra de Zanda é renomeada por parte dos moradores do bairro, sendo em seu nome inserido o termo “bosta”, como simbologia do que representou a propalada modernização trazida pelos militares da ditadura.

6.3.4 Capital na selva: a fala sob perspectivas subalternas

De volta à busca estética de Mundo, este pretende se distanciar da arte que reproduz uma imagem ligada ao exotismo Amazônico. Como afirma Arana, “no começo, (Mundo) se interessou pela nossa região, percebeu que a Amazônia não era um lugar qualquer. Mas foi se afastando de tudo isso...” (HATOUM, 2010, p. 126). O conhecimento para o distanciamento do exotismo pedagógico foi aprofundado com sua ida ao Rio de Janeiro e à Europa. Seu desejo de “inventar novos monstros” (HATOUM, 2010, p. 126) foi potencializado com sua ida à

Espanha para ver os originais de Goya (1746 –1828), em que se destacam as gravuras,

O mais notável em suas gravuras é que não ilustram nenhum tema conhecido, seja ele bíblico, histórico ou de gênero. São, em sua maioria, visões fantásticas de bruxas e aparições misteriosas. Algumas constituem acusações contra os poderes da estupidez e do conservadorismo, da crueldade e da opressão, de que Goya fora testemunha na Espanha (GOMBRICH, 2013, 371).

No Rio de Janeiro, Mundo fez um curso de gravura, onde poderia ter tomado um primeiro contato com as gravuras de Goya. O trabalho manauara está em consonância com o caráter crítico de Goya em relação aos poderosos, que não dispensava nem seus patrocinadores, “fazia com que seus traços revelassem toda a sua vaidade e feiura, ganância e empáfia. Nenhum pintor de corte, antes ou depois, deixou jamais tal registro de seus patrocinadores” (GOMBRICH, 2013, 371). Assim também Mundo não dispensava da crítica nem mesmo seu pai.

A ideia de distorção presente na obra de Mundo, aliada ao desejo do artista em enterrar “a nossa natureza” (HATOUM, 2010, p. 126), após sua ida à Europa, vai ser intensificada após o contato com Francis Bacon (1909-1992) que deforma o trabalho de Velázquez. Segundo Gombrich, Velázquez (1599-1660) “adotou o projeto do naturalismo e dedicava sua arte à desapaixonada observação da natureza independentemente de convenções” (GOMBRICH, 2013, p. 371), Francis Bacon vai recriar obras de Velázquez, distorcendo-as. Mundo percebe nessas recriações “o espelho deformador de Velázquez” (HATOUM, 2010, p. 177). Seu desejo de ir a Toledo ver as obras de El Greco (1541-1614) mostra o anseio de fugir a uma realidade baseada no naturalismo velazqueano.

É na Europa que Mundo vai concluir um estudo primeiramente esboçado ainda em Manaus, *Capital na Selva*. A primeira ideia do estudo surgiu quando ele e Lavo andavam nas “ruas dos Educandos; na avenida Beira-Rio” (HATOUM, 2010, p. 106). O impacto da imagem do lugar vazio onde antes ficavam os moradores deslocados para o novo local, sem infraestrutura, fez Mundo pedir em um bar um pedaço de papel de embrulho para escrever e iniciar o esboço. Quando Mundo escreve a Lavo da Europa, avisa que está trabalhando nos “esboços de uma sequência de quadros intitulada *Capital na selva*” (HATOUM, 2010, p. 165). Diferentemente do olhar complacente e sedutor da índia de Arana, Mundo coloca

como personagens as mulheres atiradas à prostituição em Manaus por falta de condições financeiras e de moradia. O tema, como visto anteriormente, já havia entrado na discussão de Mundo com Arana no bar sobre o *Campo de cruces*.

Mundo não se vale do exotismo para vender sua obra; ao contrário, mostra o aspecto urbano problemático amazônico, tema pouco atrativo, o que dificulta a venda dos trabalhos. Mundo tenta, mas não consegue vender estudos de desenhos das mulheres da Castanhola, que entraria na série *Capital na Selva*,

Ali mesmo abri a maleta e tirei dois desenhos das mulheres da Castanhola. Observei o rosto de cada cantora do cabaré a céu aberto, e lembrei das tardes e noites que parecem pertencer a outro tempo. A Castanhola ainda existe? Fui de mesa em mesa, tentando vender os desenhos, e nada” (HATOUM, 2010, p. 180-181).

A Castanhola era a área do meretrício e da boêmia, que Mundo frequentava. Diferentemente de Lavo, que tem amizade com outros rapazes, Mundo sente empatia e se identifica com as mulheres da Castanhola, onde se sente à vontade, longe do autoritarismo da escola e do pai,

A Castanhola é uma calçada estreita, atulhada de botecos e pequenos restaurantes que usurparam parte da rua dos Bares. Mundo me levou lá duas vezes; adorava a festa, que começava à luz do dia, animada por cantoras desafinadas — corpos quase nus enfeitados de bijuterias baratas —, que também dançavam para motoristas, estivadores, marinheiros e o pessoal da Capitania dos Portos. Meu amigo deixava a farda no bar Recanto, comprava cerveja, espetinhos de peixe e macaxeira cozida, e se divertia com as mulheres, anônimo, até os últimos acordes da madrugada (HATOUM, 2010, p. 102).

Por fim, Mundo consegue vender parte da sequência criada. É quando ele faz uma melhor descrição do conteúdo de três dos cinco quadros que compõem a série. Nele se destacam as mulheres, mas não com uma conotação voluptuosa e exótica, como em Arana,

Consegui vender três das cinco pinturas da sequência *Capital na selva*. Dois rostos da mesma mulher num quarto da pensão Marapatá e na cabine de um barco encalhado para sempre num estaleiro dos Educandos. O terceiro quadro é o rosto misterioso da minha mãe... (HATOUM, 2010, p. 174-175).

Mundo descreve três quadros. Em duas das telas figura o rosto da mesma mulher. No primeiro quadro esse rosto aparece em uma pensão, e no quadro seguinte está no barco encalhado no estaleiro que se localizava no lugar de onde os moradores foram despejados, mostrando uma relação entre prostituição, representada pela mulher num quarto de pensão, e a perda das condições de sobrevivência por parte dos grupos subalternos de Manaus. O barco encalhado serviria como alegoria dessa impossibilidade de os ribeirinhos acessarem o rio.

No terceiro quadro e figura o rosto da mãe de Mundo, que tem na sua descrição o adjetivo misterioso. Essa adjetivação se ligaria à origem de Alicia, filha de uma indígena, cuja paternidade não foi reconhecida, e que somente não teve o destino de muitas meninas da Castanhola por ter conseguido casamento com Jano.

6.3.5 Um *happening* performático amazônico

O *happening*, que surge no contexto da arte contemporânea, em Mundo assume uma dimensão política e estética. Vejamos o que o poeta e crítico Afonso Romano de Sant'Anna afirma sobre o *happening*,

Por isso é que esse tipo de técnica, de alguma forma, se enquadra dentro do que ficou conhecido nos anos 60 como arte conceitual. Ou seja: a idéia da realização é que é importante. A forma é secundária. O artista está querendo desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa. Mas é um tipo de técnica que está presente também num outro gênero de arte dos anos 60, que é o *happening*. O *happening* é um “acontecimento” imprevisto numa cena pública, de preferência. Mas não é um teatro. É o desenrolar de cenas caóticas onde objetos e pessoas são manipulados. (...) Uma interferência no cotidiano, um antiteatro usando os objetos triviais (SANT'ANNA, 2003, p. 46-47).

O primeiro contato de Mundo com o *happening* vai se dar na sua ida ao Rio de Janeiro, quando conhece Alex Flem, que o convida para visitar uma exposição. A descrição que mundo faz daquilo que chamou de um “trabalho estranho” nos remete à obra **Parangolé** (1972), de Hélio Oiticica, em que o público veste a obra, e passa a interagir com a mesma, criando uma performance,

E fora Alex que o levava para ver um trabalho estranho: as pessoas entravam numa tenda, vestiam uma capa de plástico cheia de dobras e passavam a girar, gritar, e tentavam se libertar de muitas coisas. [...] “O corpo participa da obra, faz parte da arte”, disse Mundo, animado (HATOUM, 2010, p. 79).

Embora o **Parangolé** de Oiticica não seja considerado propriamente uma obra de arte contemporânea classificada como um *happening*, nela já temos um elemento que Mundo utilizará em sua intervenção, que é a utilização do corpo como meio estético e político. O uso do corpo nu como elemento estético e político estaria na última apresentação de Mundo, no Rio de Janeiro, o que o aproxima de outra nudez, a de Pai Jobel, também perseguido.

Não queria perambular pra sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível. De manhãzinha caminhei pela rua Tonelero... nu, de cocar, segurando um remo. Os empregados dos bares e farmácias riam de mim, mas eu não estava indo fantasiado para um túnel. Erguia o remo do índio velho, o morto da Vila Amazônia... um dos índios e caboclos que pintei no fundo dos meus quadros, no fundo escondido e vergonhoso da nossa história. Na boca do túnel comecei a gritar, endiabrado... Depois, as porradas na delegacia, faltava chão para os meus pés... Agora eram três, todos de branco... A enfermeira veio tirar a pressão e injetar algum medicamento na veia... Não entendi a conversa deles, só as palavras da minha mãe: “Ele é forte, vai viver...” (HATOUM, 2010, p. 228).

Ressignificando o remo amazônico que ganhara de Nilo, Mundo faz uma interferência do cotidiano urbano com caráter altamente crítico em relação a ditadura e ao caráter “vergonhoso da nossa história”. O *happening* do artista nu em um túnel no Rio de Janeiro, em meio aos carros, ao trânsito daquela cidade, usando cocar e um remo do Índio Velho, interrompe a normalidade daquele cotidiano. Para Mundo, o remo não representava um objeto trivial, havia uma certa afetividade naquele objeto e ao mesmo tempo tornava-se um símbolo de resistência, o remo era um *ready made*. O *happening* simboliza o fim da ditadura, é o narrador Lavo que nos mostra tal significação,

Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de um índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, dirigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos

algemadas. Um guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar (HATOUM, 2010, p. 195).

No entanto, se por um lado o *happening* feito por Mundo no Rio de Janeiro representa a celebração do fim da ditadura militar, por outro, sua figura esquelética e doente, próxima à morte e caracterizada como indígena, também alegoriza todos os males que a ditadura trouxe, deixando atrás de si um “fundo escondido e vergonhoso da nossa história”.

6.3.6 História de uma decomposição — Memórias de um filho querido: uma alegoria crítica ao poder

A arte de Mundo se junta a um histórico de rebeldia: expulsão de escolas, protestos, dando-lhe uma imagem de transgressor. No que diz respeito à sua última obra, esta se inicia a partir de técnicas comuns à pintura, mas no decorrer da obra, a ideia de deformação se faz presente até agregar à mesma elementos pertencentes ao próprio cotidiano, à sua vida familiar, utilizando objetos pertencentes ao pai, mostrando a corrosividade de sua história, como se sugere no título de sua obra “*História de uma decomposição — Memórias de um filho querido*”. Antes refletir sobre o último e grande trabalho de Mundo, é preciso fazer uma breve introdução sobre o conceito de apropriação, diferentemente da apropriação cultural praticada por Arana, técnica contemporânea utilizada em parte da obra, e presente tanto na Literatura como nas artes visuais, como afirma Affonso Romano de Sant’Anna.

Em **Paródia, paráfrase e CIA** (2003), o pesquisador e poeta mineiro nos traça um histórico da técnica da apropriação na Literatura, e afirma que esse elemento, numa perspectiva moderna, teria surgido a partir das artes plásticas. Essa relação teria se dado com as experiências dadaístas que realizavam seus trabalhos artísticos a partir de colagens com materiais do cotidiano.

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à Literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Ela já

existia nos ready-made de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. Foi assim que ele tomou um urinol de louça, em 1917, e o expôs como obra de arte. Da mesma maneira, tomou uma roda de bicicleta e cravou-a de cabeça para baixo num banco (1913) e expôs um porta-garrafas (1914) para a admiração do público (SANTANNA, 2003, p. 43).

Sant'anna nos aponta que o necessário nessa técnica seria perceber o efeito que ela causaria no público, algo muito além do gosto. E o artifício utilizado pela apropriação não comporia algo tão novo, mas sim, já conhecido, o deslocamento. Algo que se aproximaria da noção de desvio que o autor discute, isto é, a apropriação levaria o olhar do público para fora do comum, do presente na normalidade.

Mundo na obra *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*, ao utilizar objetos pertencentes ao pai, se aproxima da ideia de apropriação como paródia de que nos fala Sant'Anna. Ao utilizar os sapatos e camisas que seriam de Jano, o artista realiza a técnica da apropriação ligada à paródia, pois apresenta um novo significado a esses objetos. Mundo inverte os significados presentes nos objetos antes pertencentes a Jano. A posição dos sapatos apontados para sentidos diferentes dialoga com o já referido mito de *Janus*, mas agora numa dimensão paródica.

Para Sant'Anna, a apropriação seria uma variação da paródia e teria uma força crítica, (SANT'ANNA, 2003, p. 48), o que é possível perceber na apropriação presente em **Cinzas do Norte**, pois Mundo não imprime nos objetos desta obra a significação que eles já possuíam, mas sim recria-os, produzindo um efeito desconstrutor em relação à autoridade do pai.

Como exemplos a autores na Literatura que se utilizaram desta técnica, o pesquisador nos aponta Oswald de Andrade com o livro **Pau Brasil** (1924), quando o mesmo recorta fragmentos das cartas dos primeiros viajantes e cronistas e as apresenta em um contexto diferente. Andrade, com essa apropriação, recria, ressignifica e difere os documentos oficiais de descobrimento do Brasil, mas não os resume a uma cópia simplesmente, e sim, o desloca para um novo sentido. O sentido de apropriação que interessa a este trabalho é o apontado pelo pesquisador como ressignificação.

Sobre a paráfrase como cópia, o autor cita, no campo da arte, o contexto de regimes totalitários em que muitos artistas, de diversos campos, foram submetidos a reproduzir uma arte em conformidade com o sistema estabelecido,

Veja-se o que ocorreu com a arquitetura italiana durante o fascismo de Mussolini, o que ocorreu com o cinema alemão durante o nazismo, e com a arte em geral na Rússia e na China depois das revoluções comunistas. A arte passou a ser a arte da reprodução, da cópia. A arte foi submetida a um texto autoritário, a um código imóvel. Os artistas deixaram de ser criadores, para serem súditos (SANT'ANNA, 2003, p. 50).

Não é o que ocorre na arte proposta por Mundo. Em pleno regime militar, o artista rasura as imposições estabelecidas por esse governo e produz uma arte ligada às minorias, um fazer artístico que reescreve uma história imposta por grupos hegemônicos. É perseguido por esse governo, sofre humilhações, é espancado, mas ainda assim, se utiliza da técnica de apropriação como criação crítica da ordem em suas obras. Em *História de uma decomposição*, a decomposição de Jano também representa alegoricamente a deterioração de tudo o que ele representa,

E como Nietzsche já lembrava, só pode haver ressurreição onde houver morte. Por isto, paradoxalmente, pode-se entender o termo “decadência” num sentido que agrada aos filósofos alemães, de Heidegger a Adorno. Ou seja, a obra de arte como “ruína”, como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade (SANT'ANNA, 2003, p. 50).

A última obra de Mundo se aproxima da ideia afirmada por Hauser sobre o que seria o princípio formal do romance moderno, em que há “efeitos corrosivos do tempo” sobre a vida das personagens (HAUSER, 1995, p. 811). Essa erosão se dá no próprio destino da família de Mundo, mas aparece também na última composição artística da personagem.

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo

homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido* (HATOUM, 2010, p. 216-217).

No último trabalho de Mundo temos um início figurativo que aos poucos vai se deformando e se decompondo, radicalizando aquilo que já se apresentava nos trabalhos *Corpos Caídos* e no barco do **Monumento à abertura dos portos**. Nas duas últimas telas de *História de uma decomposição* temos aquilo que Mundo chamou de “quadros objetos”, incluídos já na técnica da arte contemporânea, a partir da apropriação de materiais cotidianos. Se o imperador romano Marco Úlpio Nerva Trajano, inspiração para o personagem hatoumiano, teve um monumento para colocar suas cinzas, em que figuravam como celebração os seus grandes feitos; em **Cinzas do Norte** temos uma anticelebração, pois aquilo que Trajano Mattoso representa, a narrativa pedagógica hegemônica sobre a Amazônia, no último trabalho de Mundo, aparece por meio de uma rasura performática e anti-monumental.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinzas do Norte, pelo que foi estudado se inscreve no rol das grandes narrativas contemporâneas brasileiras, tratando de questões ligadas aos processos de identificação e em um diálogo entre diferentes linguagens artísticas, no caso específico estudado, a literatura e as Artes Visuais.

Com os nossos estudos, pudemos perceber que o campo da Artes Visuais (assim como o da Literatura) não é um universo exclusivamente estético, distante das relações de poder da sociedade. Este estudo mostrou que não somente as Artes Visuais são influenciadas pelo poder, como elas também produzem poder. Nesse sentido, o campo das artes tanto pode servir para garantir as distinções econômico-sociais entre diferentes grupos, quanto pode também servir como espaço de questionamento ao próprio sistema das artes. Concluímos, portanto, que nenhuma produção artística é neutra em relação aos discursos de poder.

Na referida obra, Milton Hatoum faz uma reflexão sobre os discursos veiculados nas Artes Visuais desde a *belle époque*, mostrando como as mesmas muitas vezes reverberaram discursos sobre a Amazônia presentes desde os primeiros viajantes, mas reconfigurados de modo a sugerir uma identidade ou uma “nação”.

Podemos afirmar, portanto, que, mais do que um olhar para o passado, na busca de uma identidade pedagógica, muitos artistas “redesenham” a história de modo que o violento processo de colonização fosse transformado em uma história épica e civilizatória. Para demonstrar esse processo pedagógico de invenção da Amazônia no campo artístico, Milton Hatoum inseriu em sua narrativa uma das maiores referências do ciclo gomífero no campo das artes Domenico De Angelis.

Outro importante ponto percebido como este estudo, é que a obra, a partir do conhecimento do campo das Artes Visuais por parte do autor, mostra também uma perspectiva contemporânea sobre o fazer artístico, em que de um lado há a manutenção de uma arte institucionalizada, e de outro, uma arte que luta contra essa assimilação, propondo rupturas, a partir de uma estreita ligação com os grupos subalternizados. Diferentemente de Arana, preceptor e pai de Mundo, que praticou diferentes modos de apropriação de trabalhos de individuais como os de Pai Jobel, e de rastros coletivos, como os indígenas, e que pensava a Amazônia de

forma uniforme e harmônica, temporal e geograficamente, Mundo trabalhava a partir de sujeitos reais conhecidos, e com quem conviveu, chegando em determinado momento a praticar uma arte pública negociada com esses sujeitos subalternizados e com a participação dos mesmos.

Como visto, essas diferentes atitudes criativas são embasadas em processos epistêmicos que influenciaram na criação de muitos artistas no mundo no tempo histórico em que se dá a narrativa, as décadas de sessenta e setenta. Nessa virada que desestabilizou os modos de fazer artístico institucionalizados, outras vozes, outros processos criativos e outros espaços foram inseridos no campo artístico.

A exposição acima confirma o caráter contemporâneo no que diz respeito ao diálogo do romance com outras linguagens artísticas, no caso, as Artes Visuais. O autor se mostra conhecedor não somente da arte contemporânea, fazendo alusão a nomes nacionais e internacionais, mas também daquela produzida a partir de 1800, que consagrou o que chamamos hoje de “grande arte”. E pelo seu aprofundamento nesse campo, no que diz respeito ao referido diálogo, **Cinzas do Norte** apresenta-se como uma obra única na Literatura brasileira.

Mundo representa essa nova virada na arte. E sua arte aparece como próxima dos grupos subalternizados, Milton Hatoum apresenta em sua narrativa, no que diz respeito aos processos de identificação. Distante do projeto do governo militar de inventar uma narrativa de civilização contra a selva, o protagonista vê de perto a necropolítica do Estado de exceção contra os desvalidos de Manaus e busca aproximar o seu trabalho daqueles que são oprimidos/silenciados, vindo a sentir ele próprio as agressões que recaiam sobre muitos que questionavam o regime, sem que tais agressões e mortes fossem contabilizadas nos números oficiais.

Mundo, enquanto personagem performático, rasura a estabilidade da narrativa pedagógica da nação brasileira e da região Amazônica, se inserindo nas narrativas performáticas dos grupos subalternizados. Porém, não obstante a sua identificação com esses grupos, sua crítica aos militares e àqueles que estão em torno destes também tem origem afetiva, pela revolta causada pela morte de Cará, por quem nos é sugerido que o protagonista nutria grande afeto.

Pelo exposto acima, é possível perceber que Mundo é um personagem complexo, com identificações ligadas ao campo socioeconômico, cultural, mas também no campo da afetividade. Portanto, é possível perceber que o protagonista tem um olhar crítico que percebe a sociedade patriarcal heteronormativa e a violência do Estado de exceção enquanto processos construtores de subjetivação e opressores de outras afetividades, e também das mulheres e meninas na Amazônia. Assim, os mesmos homens que se instalaram no governo por meio de um golpe político-militar em nome da família tradicional, veem com naturalidade e usufruem da prostituição feminina e infantil.

Percebemos, portanto, que por traz da narrativa pedagógica da nação há uma decadência não declarada, porém visível. O próprio nome da obra já remeteria o leitor a uma narrativa que vai aos poucos se desfazendo. Assim, o destino das personagens é consonante ao destino da região amazônica. A instalação de cruzes queimadas junto à seringueira no bairro do Novo Eldorado, assim como as outras obras artísticas do protagonista Mundo, alegorizariam, em maior ou menor grau, um norte do país que, após diferentes ciclos econômicos e políticos, fora reduzido a cinzas, por uma política de colonialismo primeiramente externo, depois interno, como bem mostrou Malheiros.

Assim, a obra literária de Hatoum estudada denuncia, no campo ficcional, a violência estrutural sofrida principalmente por ribeirinhos urbanos, pelas meninas e mulheres manauaras e por sujeitos não enquadrados na heterossexualidade compulsória, mostrando como o Estado pós-colonial, por meio de sua necropolítica e suas máquinas de guerra, potencializada pela tutoria de franceses especialistas em tortura, deu continuidade ao processo de violência contra diferentes sujeitos e povos na Amazônia e no Brasil.

É possível também concluir que **Cinzas do Norte** dentre as obras consideradas contemporâneas não somente nos mostra um universo de identificações diversas e moventes, como hoje parece ser comum na Literatura brasileira, mas faz uma revisão crítica da grande narrativa da nação, que teve na literatura uma eficiente ferramenta de disseminação. Hatoum nos mostra também que não foi somente a Literatura que trabalhou para a construção desse grande discurso pedagógico.

Uma outra conclusão a que chegamos neste estudo é que a obra de Hatoum provoca pesquisadores a abandonarem a perspectiva conservadora disciplinar, uma vez que as linguagens artísticas estão em constante diálogo, e que esse diálogo abarca outros campos sociais. Daí a importância do método interdisciplinar dos Estudos Culturais para o estudo da obra.

O autor também propõe na obra que se abandone uma visão elitista da Arte, uma vez que essa visão serve para manter a divisão hierarquizante no sistema artístico, que exclui a maioria das pessoas, o que é uma questão mais grave na realidade amazônica, devido ao histórico colonial e pós-colonial da região.

Com este trabalho esperamos contribuir com a fortuna crítica da obra de Milton Hatoum, bem como para os estudos da Literatura brasileira contemporânea, no que diz respeito a uma leitura a partir dos processos de identificação e da perspectiva de leitura interdisciplinar.

REFERÊNCIAS:

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ACUÑA, Cristóbal de. **Novo descobrimento do grande rio das Amazonas**. Trad. Helena Ferreira. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**, problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 8. Ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOGÉA, José Arthur. **ABC de Milton Hatoum**. Belém: UFPA, 1993.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio**: uma política do performativo. Trad. Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 4. ed. Revista. São Paulo, Editora Nacional, 1975.

CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso; ACUÑA, Cristoban de. **Descobrimientos do Rio das Amazonas**. Tradução de C. de Melo-Leitão. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém, Labor editorial, 2011.

_____. **As identificações Amazônicas.** Belém, NAEA, 2018.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. **1970: arte e pensamento.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CORRÊA, Paulo Maués. **Sete ensaios sobre literatura:** palavras de água, fogo, sangue, dor. Belém, Paka-Tatu, 2014.

ECO, Umberto. **História da Feiura.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **História da Beleza.** Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FANON, F. **Os condenados da Terra.** Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia.** In: A fundação da cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. p. 31-87.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência.** São Paulo: Edusp, 2012.

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

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte.** Rio de Janeiro, LTC, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade,** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HATOUM, Milton. **A cidade ilhada: contos.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. **Cinzas do Norte.** São Paulo. Companhia das Letras. 2010.

_____. **Dois Irmãos.** São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. **Relatos de um certo Oriente.** São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura;** tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEXIKON, Herder. **Dicionário dos símbolos.** São Paulo: Cultrix, 1991.

MALHEIROS, Tatiane de Cassia da Costa. **(Etni)cidade indígena na Amazônia: por uma geografia de contato interétnico**. UFF, Niterói, Rio de Janeiro, 2019.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NOLASCO, Sócrates Alvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro; Rocco, 1993.

PENALVA, Gilson. **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) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geografia nacional**. 5.^a ed., 359 p., 2 fotografias: do autor e de F. Edelweiss Brasileira, v. 380 São Paulo/Brasília: Ed. Nacional/Instituto Nacional do Livro, 1987.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7.^a ed. 5.^a impressão. São Paulo. Editora Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Ensaio antológico de Silviano Santiago**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SCHWARZ Roberto **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis** /. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo, SP: Pólen, 2019.

Periódicos e revistas pesquisadas:

BEAL, S. (2017). **Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum**. *Teresa*, (17), 71-86. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/114576>. Acesso em: 10 jan. 2022

BONITO, H. C. P. **Narrativa brasileira no século XIX – tradição e renovação**. XI BRASA-Brasilian Studies Association. 06 a 08 de setembro de 2012. Universidade Illinois, Urbana Champaign, Estados Unidos.

COELHO, G. M. **Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo olhares**. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 5, p.141-168, 2011. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

COSTA, G. V. **Fabricar a memória da violência**: imagens do massacre de Eldorado dos Carajás na arte contemporânea. *Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, [S.l.], p. 164-181, dez. 2018. ISSN 2446-5356. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/7056>>. Acesso em: 14 out. 2021.

MALHEIROS, B. **Colonialismo Interno e Estado de Exceção: a "emergência" da Amazônia dos Grandes Projetos**. ISSN 2318-2962 *Caderno de Geografia*, v.30, n.60, 2020

MARTINS FILHO, J. R. **A conexão francesa: da Argélia ao Araguaia**. *Varia Historia [online]*. 2012, v. 28, n. 48 [Acessado 16 Outubro 2021], pp. 519-536. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-87752012000200003>. Epub 07 Feb 2013. Acesso em: 02 jan. 2022.

MIGNOLO, W. D. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras: Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras. Dossiê: Literatura, língua e identidade*. N. 34, Niterói, RJ. 2008, p. 287-324. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf> - acessado em: 04 de fevereiro de 2022.

SILVA, F. A. R; TRUSEN, Sylvia Maria. **Recepção de Milton Hatoum: recepção crítica**. *MOARA*, v. jun-jul, p. 102-115-115, 2018.

ALMEIDA, A. N. **Monumento, arquivo e ficção em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum**. XVI ENCONTRO **ABRALIC**. 2018 ISSN: 2317-157X. Dez. 2018.

MOREIRA, Marcone. **Obra sem título**. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-regresso-de-nao-mais-voltar>. Acesso em 29 de jun. de 2021.

Filmes pesquisados:

As Castanheiras lembram: 25 anos de massacre. Direção: Dan Baron; Manoela Souza. Marabá, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1pxQ8EXsF80>. Acesso em 29 de jun. de 2021.

SOLDADOS do Araguaia. Direção: Belisário Franca. Produção: Giros. São Paulo, 2017 (72 min).

O FILME da minha vida. Direção: Selton Mello. Produção: Vânia Catani. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes/Globo Filmes, 2017. 1 DVD. (112 min).